

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Jelena Lj. Pršić

***INTERFEJS* TELA I GRADA U  
MODERNISTIČKOJ KNJIŽEVNOSTI  
VIRDŽINIJE VULF**

doktorska disertacija

Beograd, 2012

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena Lj. Pršić

***INTERFACE BETWEEN BODY AND  
CITY IN VIRGINIA WOOLF'S  
MODERNIST FICTION***

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

## **Podaci o mentoru i članovima komisije**

### **Mentor:**

doktor književnih nauka, redovni profesor, Zoran Paunović, Univerzitet u Beogradu,  
Filološki fakultet

### **Članovi komisije:**

1. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

### **Datum odbrane:**

\_\_\_\_\_

## **Izrazi zahvalnosti**

Srdačno se zahvaljujem svom mentoru, profesoru Zoranu Paunoviću, na stručnoj i nesebičnoj pomoći koju mi je pružio u toku izrade ove disertacije. Posebno sam zahvalna na ažurno upućivanim, profesionalnim, a nenametljivim smernicama i savetima, koji su u meni kao autoru uporno stvarali osećanje naučno-istraživačke nesputanosti. Bez takvog pristupa ovoj temi, mnoge ideje ovog rada ostale bi neprobuđene, nerazvijene, nedorečene ili pak neoblikovane na način na koji ovde jesu.

Beograd, oktobar 2012.

J. P.

## ***Interfejs tela i grada u modernističkoj književnosti Virdžinije Vulf***

### **Rezime**

Rad se bavi modernističkim romanima britanske spisateljice Virdžinije Vulf, sa ciljem da pokaže da se u osnovi modernističke književnosti ove autorke nalazi koncepcija *interfejsa* – dvosmerne veze između tela i grada. Posebno se naglašava da su za istraživanje odabrani romani sa modernističkim karakteristikama, uz ukazivanje na to da upravo ova dela doprinose sveprisutnosti i prikazu relacije između junaka i grada na fiktivnoj sceni. Romani kojima se rad bavi su: *Džekobova soba*, *Gospođa Dalovej*, *Ka svetioniku*, *Orlando*, *Talasi*, *Flaš* i *Godine*.

Ključne metode koje se koriste u radu su sledeće: definicija, konkretizacija, analiza, interpretacija i indukcija. Definišu se osnovna hipoteza i pomoćne hipoteze, ciljevi i korišćeni pojmovi; konkretizuju se tvrdnje na primerima relevantnih romana; primeri se analiziraju i interpretiraju; na osnovu rezultata izvodi se opšti zaključak.

U radu se pozajmljuje termin *interfejs* od savremene teoretičarke Elizabet Gros, kojim ova autorka definiše odnos između tela i grada, određujući ga kao „dvosmernu vezu“ ili „koizgradnju“ (Grosz 1992: 248). Od iste teoretičarke prihvataju se i određenja tela i grada. Telo se razume kao svojevrsna integracija fizičke i psihosocijalne strane biće, to jest kao „sociokulturni artefakt“ (Grosz 1992: 241). Pod gradom, shodno ovoj teoriji, podrazumevaju se živi i neživi, materijalni i nematerijalni, konkretni i apstraktni elementi urbanog entiteta (Grosz 1992: 244). Međutim, vrednovanjem (ne nužno urbane) *građevine* – osnovne jedinice urbane forme – kao pojmovnog dela grada i dovođenjem *građenja* i (*raz*)*gradnje* u suštinsku vezu sa gradom, u radu se u izvesnoj meri širi definicija grada Elizabet Gros.

Rad se poziva i na teoriju popularne kulture Džona Fiska, koja popularnu kulturu vidi kao proizvod koji se aktivno stvara u susretu ljudi i industrije kulture (Fisk 2001: 32), u procesu u kome pojedinci prihvaćeni proizvod modifikuju i prilagođavaju sebi (Fisk 2001: 36). Ova teorija dozvoljava da se popularna kultura tumači kao polje na kome se odvija *interfejs* tela i gradske kulture oličene u kulturi industrije. Takođe, rad se osvrće i na teorijske stavove Anrija Bergsona o vezi između duha i tela, kao i na određenja urbanističke nauke, koja proučava grad.

Da bi se dokazala osnovna hipoteza, u radu se brane pomoćne hipoteze u okviru osam tematski različitih poglavlja.

Prvo poglavlje rada pokazuje da se junaci odabranih romana dominantno nalaze u gradu, a da grad dominira životima junaka. Odnos između junaka i grada posmatra se u krupnom planu i iz dve suprotne perspektive – sa pozicije tela koje deluje u gradu i iz ugla grada koji stupa u odnos sa urbanim telom. Analiziraju se romani *Gospođa Dalovej*, *Džejkobova soba*, *Flaš* i *Orlando*.

U drugom poglavlju rada nude se dokazi za tvrdnju da se odnos između tela i grada ostvaruje i u onim romanima koji nisu građeni na urbanoj podlozi ili u negradskim segmentima onih koji to jesu. Ovi dokazi baziraju se na analizi romana *Ka svetioniku* i *Orlando*.

Trećim poglavljem rada pokazuje se da se koncept *interfejsa* tela i grada nalazi u osnovi formalno najeksperimentalnijeg romana Virdžinije Vulf – *Talasi*. Junaci romana u kome dominira ritam a ne radnja posmatraju se kao različite strane jedne ljudske ličnosti, od kojih su uočljive *prirodna* i *urbana* crta. Analizom ovog romana teži se ka dokazivanju da među pomenutim crtama dominira *urbana* tendencija.

U četvrtom poglavlju ukazuje se na to da *interfejs* tela i grada kao koncepcija preovlađuje u modernističkim delima Virdžinije Vulf čak i onda kada se autorka bavi temom *povučenosti* i *nedostupnosti ljudske duše*. Ukazivanjem na to da je *interfejs* po definiciji dvosmerna veza između dva *različita* (id)entiteta, te da je težnja čoveka da u toku komunikacije sa (urbanom) okolinom sačuva svoj identitet, pokazuje se da sklonost ka samoći i očuvanju identiteta imaju mnogi junaci Virdžinije Vulf. Ta vrsta samoće, međutim, nije znak prekida *interfejsa*, već dokaz njegove neprestanosti i trajnosti. Kao relevantnim, poglavlje se bavi romanima *Džejkobova soba*, *Gospođa Dalovej*, *Flaš* i *Talasi*.

Peto poglavlje posvećeno je romanu *Godine*, sa ciljem da se pokaže da *interfejs* tela i grada leži u osnovi poznijeg romana koji, uprkos većoj utemeljenosti na istorijskim činjenicama, opstaje kao modernistički roman.

Šesto poglavlje bavi se nekim elementima popularne kulture odabranih romana, razumejući da je popularna kultura, kao što implicira teorija Džona Fiska, jedno od polja *interfejsa* tela i (urbane) okoline. Dokazi se temelje na romanima *Gospođa Dalovej*, *Godine*, *Ka svetioniku* i *Talasi*.

Tema sedmog poglavlja jesu motivi odeće i mode kao nezaobilazni aspekti romana Virdžinije Vulf i ujedno zona *interfejsa* junaka i grada/gradova u

kome/kojima oni borave. Analiziraju se romani *Gospođa Dalovej*, *Džejkובה soba*, *Orlando*, *Flaš* i *Godine*.

Poslednje, osmo poglavlje, posvećeno je detaljima iz *svih* odabranih dela, u kojima se telo i grad poistovećuju u verbalnom, metaforičnom i/ili simboličnom smislu.

Rezultati do kojih se dolazi u okviru osam poglavlja su sledeći:

- junaci romana *Gospođa Dalovej*, *Džejkובה soba*, *Flaš* i *Orlando* dominantno borave u gradu ili su pod njegovim uticajem, a urbana sredina i njeni elementi igraju značajnu ulogu u njihovim životima;
- junaci romana *Ka svetioniku* i naslovni junak romana *Orlando* ostvaruju čvrstu vezu sa *građevinom* – elementarnom jedinicom urbane forme. Svetionik – građevina ka kojoj junaci prvog romana fizički teže, funkcioniše kao imaginarni prostor ispunjen ličnim željama, dok Orlando konstantno fizički ili emotivno naginje kući predaka kao simbolu vezanosti za rodnu sredinu;
- u mnogostrukoj ličnosti romana *Talasi* preovlađuje *urbana* strana – težnja ka gradu i izgradnji socijalnih odnosa;
- povlačenje od društva u samoću, kome su skloni Džejkob Flanders, gospođa Dalovej i Septimus Smit, Flaš i Elizabet Beret, kao i neki junaci romana *Talasi*, funkcioniše kao sastavni deo, činjenica i znak *interfejsa* ovih junaka sa gradom;
- relacija telo-grad nalazi se u osnovi *teme* romana *Godine* – društvenih promena na razmeđi 19. i 20. veka, a odnos junaka prema gradu dominantno se nalazi u pozadini prikazanih promena;
- gospođa Dalovej i Londonci, majka i sin Remzi, Rouz Pardžiter, kao i junaci romana *Talasi* nesvesno stvaraju primerke popularne kulture, menjajući izgled i/ili značenja ponuđene robe ili usluga koje im pruža urbana sredina;
- u romanima *Gospođa Dalovej*, *Džejkובה soba*, *Orlando*, *Flaš* i *Godine*, odeća, moda ili prirodno krzno čine važne označitelje tela i osećanja junaka prema sebi i drugima, te tako i oznaku telesnog odnosa sa urbanom okolinom;
- u romanima *Džejkובה soba*, *Godine*, *Gospođa Dalovej*, *Flaš* i *Orlando* dolazi do verbalne i/ili figurativne poistovećenosti junaka sa sobama; u romanima *Džejkובה soba*, *Godine*, *Gospođa Dalovej*, *Ka svetioniku*, *Orlando* i *Talasi* telo i građevina često zamenjuju mesta ili ulogu, odnosno život se neretko doživljava kao građenje ili rušenje; konačno, u romanima *Džejkובה*

*soba, Gospođa Dalovej, Flaš, Godine, Talasi i Orlando* grad u celini poistovećuje se sa telom i životom.

Zaključci koji se odnose na eksperimentalne romane Virdžinije Vulf, a doneseni su na osnovu datih rezultata koji brane osam manjih hipoteza, jesu sledeći: (1) telo konstantno pripada gradu, a grad dominantno boravi u okvirima tela; (2) telo je izrazito povezano sa građevinom, kao pojmovnim i materijalnim osnovom grada bez obzira na (ne)urbani ambijent; (3) koncepcija *interfejsa* tela i grada leži u temelju romana koji u celosti počiva na ritmu, a ne zapletu; (4) povučenost tela od grada kao dominantna tema datih romana jeste i jedan od nosećih stubova *interfejsa* sa gradom; (5) osnovna tema poznijeg modernističkog romana počiva na *interfejsu* tela i grada; (6) elementi popularne kulture su česti akteri na datoj fiktivnoj sceni, pa i oni predstavljaju jedno od polja *interfejsa* tela i grada; (7) odeća i moda kao izraziti motivi ovih romana takođe su važna zona u kojoj se sreću telo i grad; konačno, (8) telo i grad u modernističkim romanima Virdžinije Vulf neretko zamenjuju mesta u verbalnom, metaforičnom i/ili simboličnom smislu.

Induktivni zaključak kojim na osnovu prethodnih konstatacija argumentujemo i konačno dokazujemo početnu hipotezu glasi: u temelju modernističkih romana Virdžinije Vulf nalazi se koncepcija *interfejsa* – dvosmerne veze između tela i grada.

**Ključne reči:** Virdžinija Vulf, modernistički roman, *interfejs*, telo, grad, građevina, soba, moderno, popularna kultura, odeća.

**Naučna oblast:** Društveno-humanističke nauke

**Uža naučna oblast:** Filološke nauke

**UDK broj:** 821.111 (043.3)



# ***Interface between Body and City in Virginia Woolf's Modernist Fiction***

## **Summary**

The thesis is concerned with the modernist novels of British writer Virginia Woolf, with the aim of proving that this novelist's modernist literature is based upon the concept of *interface* – a two-way relationship between body and city. Especially emphasised is the fact that the thesis deals with the novels written in a modernist manner, as precisely these works contribute to the omnipresence of the body-city linkage and its presentation on the fictional scene. The novels selected for the research are the following: *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando*, *The Waves*, *Flush*, and *The Years*.

The key methods used during the research are: definition, concretisation, analysis, interpretation, and induction. The author defines the main hypothesis and the sub-hypotheses, the goals of the research and the concepts it uses; the author's claims are concretised through the examples of the relevant novels; the examples undergo analysis and interpretation; an overall conclusion is induced on the basis of the results gained.

From Elizabeth Grosz, a contemporary theoretician, the paper borrows the term *interface*, used by Grosz to define the relationship between body and city, seen as a "two-way linkage" or "cobuilding" (Grosz 1992: 248). The study also accepts Grosz's notions of body and city, body being understood as a certain integration of physical and psychosocial sides of a human subject, that is, as a "sociocultural artifact" (Grosz 1992: 241), and city being understood as all living and non-living, material and non-material, concrete and abstract elements of an urban entity (Grosz 1992: 244). However, by considering a (not necessarily urban) *building* – the elementary unit of an urban form – a notional part of the city, and by recognising a fundamental relation of the acts of *building/structuring* and *(de)structuring* with the idea of city, the study extends the limits of Grosz's city definition to a certain extent.

The paper also makes use of John Fiske's theory of popular culture, in which popular culture is seen as a product actively created in the encounter between people and the culture industry (Fisk 2001: 32), in a process in which individuals accept a

product, at the same time modifying it to suit their own needs (Fisk 2001: 36). This theory makes it possible for popular culture to be interpreted as a field on which an *interface* between body and the city industry, represented by the culture industry, takes place. In addition, the study echoes some of Henry Bergson's views on the relation between body and spirit, and uses some of the definitions of urbanism – the study of city.

In order to prove its main hypothesis, the paper provides arguments in favour of its stated sub-hypotheses, within eight thematically different chapters.

The first chapter points out the fact that the characters of the selected novels are dominantly placed within a city, whereas the city rules over the characters' lives. The relationship between the characters and the city is shown in close-up and from two opposing perspectives – from the point of view of a body that plays a certain role in the city, and from the standpoint of the city that enters a relationship with an urban body. The novels analysed are *Mrs. Dalloway*, *Jacob's Room*, *Flush*, and *Orlando*.

The second chapter offers the arguments in favour of the claim that the relationship between body and city exists even in the novels which are not built upon an urban ground, or that it exists in non-urban segments of the novels mainly set in a city environment. The arguments are based upon the analysis of *To the Lighthouse* and *Orlando*.

The third chapter makes an attempt to prove that the concept of the body-city *interface* forms the base of formally the most experimental of Virginia Woolf's novels – *The Waves*. In the analysis of the novel dominated by rhythm instead of plot, the characters are seen as differentiated aspects of one human personality, of which the most distinguished are the *natural* and the *urban* human trait. The chapter tends to prove that of the two aspects it is the *urban* one that prevails.

The fourth chapter points out that the *interface* between body and city predominates as a notion in Virginia Woolf's modernist works even when the novelist deals with the theme of *seclusion* and *inaccessibility of human soul*. By emphasising that *interface* is by definition a two-way relationship between two *different* (id)entities, and that each individual tends to preserve their own identity during the communication with the (urban) outside world, the chapter attempts to prove that many among Woolf's heroes possess a tendency towards social isolation and identity preservation. The isolation, however, does not indicate a halt in the *interface*; on the

contrary, it shows an ever-lasting character of its existence. The chapter analyses *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, *Flush*, and *The Waves*.

The fifth chapter concerns *The Years*, with a view to proving that the body-city *interface* constitutes the basis for this later novel, which, in spite of its greater dependence on historical facts, remains a modernist work.

The sixth chapter deals with some elements of popular culture in the selected novels, understanding popular culture as one of the points of *interface* between body and its (urban) environment, that is, in terms of Fiske's implications. The arguments are based upon the analysis of *Mrs. Dalloway*, *The Years*, *To the Lighthouse*, and *The Waves*.

The subject matter of the seventh chapter are the motifs of clothing and fashion as highly significant aspects of Virginia Woolf's fiction writing, which, at the same time, function as a zone of *interface* between the novels' bodies and the city/ies they inhabit. The chapter analyses *Mrs. Dalloway*, *Jacob's Room*, *Orlando*, *Flush*, and *The Years*.

Last but not least, the eighth chapter is concerned with some details of *all* of the selected novels in which body and city are identified with each other in a verbal, metaphorical, and/or symbolic sense.

The results of the research within these eight chapters are the following:

- the characters of *Mrs. Dalloway*, *Jacob's Room*, *Flush*, and *Orlando* are dominantly placed within a city or they are influenced by a city space, whereas the urban environment and its elements have an important role in the characters' lives;
- the characters of *To the Lighthouse* and the title hero of *Orlando* are inextricably linked to a *building* – the elementary unit of an urban form. The Lighthouse – the building which the characters of the first novel tend to reach in a physical sense – functions as an imaginary space filled with personal wishes, while Orlando constantly leans, both physically and emotionally, on his/her family house, as a symbol of the character's linkage to his/her native land;
- in the battle between two dominant aspects of the many-sided human personality of *The Waves*, the one that wins is the *urban* side – the tendency towards city and the development of social relations;

- social isolation, a characteristic of Jacob Flanders, Mrs. Dalloway and Septimus Smith, Flush and Elizabeth Barrett, and of some protagonists of *The Waves*, functions as a constitutive part, a fact, and an indication of the *interface* between these characters and the city in question;
- the body-city relation forms the basis for the theme dealt with in *The Years* – the theme of social changes at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, while the relationship between the characters and the city creates the dominant background of the presented changes;
- Mrs. Dalloway and Londoners, the Ramsay mother and son, Rose Pargiter, and the characters of *The Waves* unconsciously create instances of popular culture, modifying the look and/or the meaning of the products or services offered by the urban environment;
- in *Mrs. Dalloway*, *Jacob's Room*, *Orlando*, *Flush*, and *The Years*, clothing, fashion, or even the natural fur serve as important signifiers of the fictional body and its feelings towards itself and the others, thus also representing the body-city *interface*;
- in *Jacob's Room*, *The Years*, *Mrs. Dalloway*, *Flush*, and *Orlando*, there is a verbal and/or figurative identification of characters with their rooms; in *Jacob's Room*, *The Years*, *Mrs. Dalloway*, *To The Lighthouse*, *Orlando*, and *The Waves*, a body and a building frequently change places or roles, while life is often felt in terms of building/structuring and destructuring; finally, in *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, *Flush*, *The Years*, *The Waves*, and *Orlando*, a city in its entirety is identified with (a) body and (a) life.

On the basis of the given results issuing from separate chapters and proving the sub-hypotheses, the paper derives the following conclusion as to the experimental novels of Virginia Woolf: (1) the body constantly belongs to the city, whereas the city dominantly inhabits the body; (2) the body is strongly connected to the building as a notional and material base of the city, notwithstanding the (non)urban environment; (3) the concept of the body-city *interface* forms the base of a novel entirely dependent on rhythm instead of plot; (4) the body's isolation from the city as a dominant theme of the given novels is, at the same time, one of the pillars of the body's *interface* with the city; (5) the main theme of a later modernist novel is rooted in the body-city *interface*; (6) elements of popular culture function as frequent actors on the fictional

scene, which means that they also constitute one of the fields of the body-city *interface*; (7) clothing and fashion as significant motifs of these novels also serve as a large zone where the body and the city meet each other; finally, (8) the body and the city in Virginia Woolf's modernist novels frequently swap places in a verbal, metaphorical, and/or symbolic sense.

The inductive conclusion based upon the preceding inferences would be as follows: the conception of *interface* – a two-way relationship between body and city – constitutes a significant base of Virginia Woolf's modernist novels.

**Key words:** Virginia Woolf, modernist novel, *interface*, body, city, building, room, the modern, popular culture, clothing.

**Scientific field:** Social Sciences and Humanities

**Narrow scientific field:** Philology

**UDC number:** 821.111 (043.3)

# Sadržaj

Uvod .....	1
<b>1. Telo u gradu i grad u telu.....</b>	<b>18</b>
1.1. Junaci <i>Gospođe Dalovej</i> i London .....	18
1.1.1. Telo na ulicama i u srcu grada .....	18
1.1.2. Grad u okvirima i u svesti tela .....	25
1.1.3. Spas u <i>interfejsu</i> i <i>interfejs</i> nakon spasa .....	32
1.2. Džekob Flanders i gradovi <i>Džekobove sobe</i> .....	34
1.2.1. Džekob u gradu .....	34
1.2.2. Kembridž i London kao domaćini Džekobovog tela .....	43
1.2.3. Snažni trenuci dvosmerne veze.....	44
1.3. Biografija tela i grada: <i>Flaš</i> .....	45
1.3.1. Flaš u gradu.....	47
1.3.2. London i Firenca – početak i kraj jednog psa .....	53
1.4. <i>Orlando</i> : veza sa gradom kao konstanta „promenljivog tela” .....	57
1.4.1. Orlando i Saša u Londonu: telo na periferiji grada, biografija na periferiji žanra .....	58
1.4.2. Grad u telu: ljubomorni grad i kažnjeno telo .....	60
1.4.3. London u telu, telo u Carigradu. Telo kao posrednik između gradova.....	62
<b>2. Telo i građevina.....</b>	<b>68</b>
2.1. <i>Ka svetioniku</i> – ka svetlosti ideala .....	69
2.2. <i>Orlando</i> : izlet u prirodu i povratak kući .....	82
<b>3. Ljudska ličnost: gradnja i razgradnja u ritmu <i>Talasa</i> .....</b>	<b>85</b>
<b>4. Povlačenje i samoća kao elementi <i>interfejsa</i> .....</b>	<b>95</b>
4.1. <i>Džekobova soba</i> .....	98
4.2. Septimus Smit i Klarisa Dalovej – dva tela u(ne)srećena gradom.....	106
4.3. <i>Flaš</i> .....	111
4.3.1. Život Elizabet Beret u londonskoj sobi.....	111

4.3.2. Gradski pas u bekstvu od grada .....	116
4.4. Oseka kao životna faza: povlačenje od društva u <i>Talasima</i> .....	119
<b>5. Telo i grad kao akteri smene dveju epoha: roman <i>Godine</i> .....</b>	<b>124</b>
5.1. Telo porodice na kraju viktorijanske epohe .....	127
5.2. Urbanizovanje tela u sve modernijem gradu .....	134
<b>6. Interfejs tela i grada u procesu nastanka popularne kulture .....</b>	<b>159</b>
6.1. Kupovina sreće, prepravka života i potraga za smislom: junaci <i>Gospođe Dalovej</i> kao tvorci popularne kulture .....	160
6.2. Misija nabavke radosti u prodavnici igračaka: Rouz Pardžiter u romanu <i>Godine</i> .....	165
6.3. „Isecanje“ idealne porodice iz kataloga robne kuće: sin i majka Remzi u romanu <i>Ka svetioniku</i> .....	167
6.4. Londonski restoran kao mesto (ponovnog) spajanja: junaci romana <i>Talasi</i> .....	169
<b>7. Odeća kao zona susreta junaka i grada .....</b>	<b>175</b>
7.1. Izraz ljubavi ili mržnje: odeća kao označitelj ličnosti i emotivnog karaktera <i>interfejsa</i> u <i>Gospođi Dalovej</i> .....	176
7.2. Cipele Džejkoba Flandersa: saputnik živog i zaostavština stradalog tela.....	184
7.3. Carigrad i London, šalvare i suknje, pol i rod u romanu <i>Orlando</i> .....	186
7.4. Prirodno krzno sa značenjem odeće: <i>Flaš</i> .....	188
7.5. Označitelji klase ili predstavnici modernih tela: odeća i modni detalji u romanu <i>Godine</i> .....	192
<b>8. Telo koje postaje grad i grad koji postaje telo .....</b>	<b>202</b>
8.1. Soba kao telo i telo kao soba.....	203
8.1.1. <i>Džejkobova soba</i> .....	203
8.1.2. <i>Godine</i> .....	204
8.1.3. <i>Gospođa Dalovej</i> .....	208
8.1.4. <i>Flaš</i> .....	210

8.1.5. <i>Orlando</i> .....	211
8.2. Telo kao građevina. Građevina kao spoj tela i grada. Građevina u obliku i životu tela. Život kao građenje i rušenje .....	212
8.2.1. <i>Džekobova soba</i> .....	213
8.2.2. <i>Godine</i> .....	215
8.2.3. <i>Gospođa Dalovej</i> .....	217
8.2.4. <i>Ka svetioniku</i> .....	218
8.2.5. <i>Orlando</i> .....	223
8.2.6. <i>Talasi</i> .....	226
8.3. Telo u režiji grada. Grad u očima tela. Telo grada i grad sačinjen od tela. Život u gradu i grad kao život .....	230
<b>Zaključak</b> .....	<b>236</b>
<b>Literatura</b> .....	<b>252</b>
<b>Biografija autora</b> .....	<b>262</b>
<b>Prilozi</b>	



## Uvod

### Predmet, cilj i osnovna hipoteza istraživanja

Ne ukazuje se previše često prilika da se u naučnom radu povežu jedan savremen termin i književna dela nastala u već pomalo davnoj epohi. Nije odveć učestao ni slučaj da neka savremena teorija sasvim nenamerno i sa posve drugačijim ciljem podari (ili pozajmi od neke nauke druge vrste) termin koji će biti od velike vrednosti, ako ne i ključan za analizu literature jednog pisca. Međutim, upravo je to slučaj sa ovim istraživanjem i njegovim predmetom.

U ovom radu bavićemo se modernističkim romanima britanske književnice Virdžinije Vulf (Virginia Woolf, 1882-1941). Uzimajući u obzir i koristeći u svom radu brojne aspekte proze ove autorke koji su predmet mnogih naslova književne kritike, u radu ćemo se usredsrediti na specifičan element njene književnosti. Proučavaćemo odnos koji se nalazi u pozadini većine dela Virdžinije Vulf, a o kome se često ne piše dovoljno, jer ga zaklanjaju aktuelnije teme i odnosi iz prvog plana. Reč je o odnosu između *tela* i *grada*. Povezanost između tela književnih junaka i gradske sredine u koju su oni najčešće smešteni neretko s razlogom ostaje u drugom planu. Taj odnos, sam po sebi opšti i neuhvatljiv, a ipak prisutan i podrazumevan, rađa brojne druge odnose i veze manjih razmera koji otvaraju mnoge kritičke teme. One su po karakteru savremene ili istorijske, ali važne za svakodnevni život i bliske širokoj publici. Mi ćemo, pak, krenuti od ovog često podrazumevanog odnosa koji će za nas tako dospeti i ostati u prvom planu književnosti kojom se bavimo – veze između tela fiktivnog pojedinca sa jedne strane i realno postojeće urbane sredine i najdubljih značenja grada sa druge strane.

Kao što smo nagovestili na početku, jedna savremena teorija detaljno je opisala odnos između tela i grada, dajući mu savremeno ime – *interfejs*. Pozajmljujući ovaj termin, pojmovne aspekte koje on podrazumeva, kao i široku lepezu pojmova kojom se određuju dva učesnika u *interfejsu*, u radu ćemo ga primeniti na sedam eksperimentalnih romana Virdžinije Vulf. Naš cilj je da dokažemo svoju početnu i osnovnu hipotezu: da u osnovi romana Virdžinije Vulf koji su modernistički po karakteru leži koncepcija *interfejasa* – dvosmerne veze između tela i grada.

## Teorijski pojmovni okvir

### Elizabet Gros: teorija *interfejsa, življeno telo* i veza sa urbanizmom

U eseju „Tela-gradovi“ („Bodies-Cities“, 1992, 1995),<sup>1</sup> Elizabet Gros (Elizabeth Grosz) posvećuje se temi međusobnog uticaja tela i grada. Ova autorka se protivi tradicionalnom shvatanju koje telo oštro razdvaja od duha, odnosno uvreženoj opoziciji „uma i tela, unutrašnjosti i spoljašnjosti, iskustva i socijalnog konteksta, subjekta i objekta, sopstva i drugog, [...]“ (Grosz 1992: 241).<sup>2</sup> Grosova smatra da je telo „sociokulturni artefakt, [...] mesto upisa specifičnih načina subjektivnosti“ (Grosz 1992: 241). Drugim rečima, teoretičarka „ispituje kako se subjektova spoljašnjost oblikuje psihom i obrnuto, kako procesi društvene inskripcije površine tela konstruišu njegovu psihičku unutrašnjost“ (Grosz 1992: 242). Ključni pojmovi kojima se autorka ovde bavi – *telo* i *grad*, definisani su opširno i precizno. Telo je predstavljeno kao „konkretna, materijalna, živa organizacija tkiva, organa, nerava, mišića i skeletne strukture, koji ostvaruju jedinstvo, koheziju i formu *samo* kroz svoju *psihičku* i *socijalnu* inskripciju [...]“ (Grosz 1992: 243, kurziv pridodat). O telu se, dakle, ne može govoriti samo kao o materiji, već kao o materiji u koju je upisan psihički život, neodvojiv od socijalnog konteksta u kome subjekat živi. Grad, s druge strane, definisan je kao „kompleksna i interaktivna mreža koja povezuje, često na nejedinstven i nezvaničan način, izvestan broj raznorodnih društvenih aktivnosti, procesa i odnosa sa jednim brojem imaginarnih ili stvarnih, planiranih ili ostvarenih arhitektonskih, geografskih, građanskih i javnih odnosa“ (Grosz 1992: 244). Kada je u pitanju odnos u kome se nalaze telo i grad, autorka negira dva tradicionalna stava po kojima je taj odnos ili uzročno-posledičan ili

---

<sup>1</sup> U toku rada, prilikom navođenja originalnog naslova nekog dela stranog autora u zagradi, navodimo i godinu prvog izdanja (najčešće ako je delo od veće važnosti za naš rad ili ako godinu prvog izdanja smatramo važnom) ili onog izdanja koje koristimo u toku istraživanja. Esej „Tela-gradovi“ najpre je objavljen u zbirci feminističkih eseja *Seksualnost i prostor* (*Sexuality and Space*, 1992), a zatim u samostalnoj zbirci Elizabet Gros, pod nazivom *Prostor, vreme i izokrenutost: eseji o politici tela* (*Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, 1995). U ovom radu, svi citati iz eseja preuzeti su iz njegovog prvog izdanja.

<sup>2</sup> Sve citate u radu, bilo da se odnose na primarnu ili sekundarnu literaturu, ukoliko nije navedena srpska transkripcija stranog imena u zagradi (što podrazumeva da je korišćen zvaničan srpski prevod), prevela je autorka rada. Kada se prevod autorke bude odnosio na romane koji su predmet analize ili budu samostalno prevedene reči originala čiji je zvanični prevod korišćen na drugim mestima, to će biti posebno naznačeno.

zasnovan na paralelizmu. Prema njenim rečima, tela nisu uzrok nastanka grada,<sup>3</sup> jer se uzrok mora logički razlikovati od svoje posledice, a to, prema autorkinim rečima, ovde nije slučaj. Međutim, ne može se ni reći da između tela i grada postoji neka vrsta paralelizma ili izomorfizma, gde su osobine jednog ekvivalentne osobinama drugog. Rešenje je u kombinaciji ova dva modela, u određivanju tog odnosa kao „dvosmerne veze koja se može definisati kao *interfejs*,<sup>4</sup> možda čak i kao koizgradnja“ (Grosz 1992: 248, kurziv u originalu). Teoretičarka predlaže „model relacija između tela i grada po kome se oni posmatraju ne kao megalitske celine ili različiti identiteti, već kao asemblaži ili skupovi delova, sposobni da prekoračuju granice između supstancija kako bi oformili veze, mehanizme, privremene podgrupacije ili mikrogrupacije“ (Grosz 1992: 248).

Pozivajući se na teoriju *interfejsa* Elizabet Gros treba da imamo u vidu i poreklo same reči „interfejs“. Naime, termin „interfejs“ (na engleskom „interface“) doslovno se prevodi kao „kontakt licem u lice“, a u najširem smislu odnosi se na mesto dodira dva ili više entiteta čije su granice obično bliske (Obrenović 2004: 10). Ipak, u savremenom svetu, reč „interfejs“ pre svega pripada oblasti računarstva, gde najčešće označava interakciju korisnika i računara (Banjanin 2007: 147), odnosno „kanal veze između korisnika i računara“ (Obrenović 2004: 10). Filozofski posmatrano, računarska teorija interfejsa implicira postojanje međuzavisnosti čoveka i računara, a kao ideal postavlja kontakt u kome čovek i kompjuter komuniciraju poput dva ljudska bića (Obrenović 2004: 2). Prilikom razvoja korisničkog interfejsa, smatra Željko Obrenović, treba voditi računa kako o osobinama čoveka, tako i o elementima računara (Obrenović 2004: 2), kao podjednako bitnim za valjanu komunikaciju ovih „sagovornika“. Na ovakav dvosmeran odnos asocira i sama reč „interfejs“, koja već po sebi govori o kontaktu između najmanje dva lica. Pritom, asocijacija na kontakt između (dva) lica najčešće se manifestuje kao mentalna slika *vizuelnog* kontakta, jer uobičajena direktna komunikacija među ljudima, osim govora i gestova, pre svega podrazumeva da se sagovornici *gledaju*. U toku naše studije, biće primera koji će teoriju *interfejsa*

---

<sup>3</sup> Odnosi se na uvreženi stav da od tela potiče motivacija za arhitekturu i izgradnju (Grosz 1992: 245).

<sup>4</sup> Elizabet Gros reč „interfejs“ piše kurzivom, na taj način joj dajući lični pečat i razlikujući je od njenih drugih značenja, pre svega, značenja odnosa između čoveka i računara. Imajući u vidu da u radu koristimo autorkino značenje termina, i mi ćemo ga grafički predstavljati na isti način kao i ona.

opravdati i u ovom terminološko-značenjskom smislu, odnosno u kojima će se relacija telo-grad ostvariti (i) na temelju vizuelne komunikacije.

Drugo delo Elizabet Gros na koje ćemo se osloniti u ovom radu jeste knjiga *Promenljiva tela (Volatile Bodies, 1994)*, koja se posebno bavi prevladavanjem koncepcije binarnosti duha i tela. Model koji ova teoretičarka koristi u tu svrhu je Lakanov model Mebijusove trake.<sup>5</sup> Taj model omogućuje da se razume da „[t]elo i duh nisu dve različite supstancije, niti dve vrste atributa jedne supstancije već su negde između ove dve alternative“ (Gros 2005: 13). Kao što naglašava ova autorka, „Mebijusova traka ima tu prednost da može da pokaže pregibanje duha u telo i tela u duh, načine na koje, putem nekakvog obrata ili inverzije, jedna strana postaje ona druga“ (Gros 2005: 13). Pojam tela, dakle, u interpretaciji Elizabet Gros najčešće se odnosi na svojevrsnu integraciju psihičkog i fizičkog, a o telu koje se ostvaruje u posebnoj kulturi (te tako dobija specifična duhovna obeležja), Grosova govori kao o *življenom telu* (Gros 2005: 41, kurziv u originalu). Iako se model Mebijusove trake kod ove teoretičarke koristi da bi se opisao odnos između duha i tela, on se legitimno može primeniti i na relaciju između (oduhovljenog) tela i grada, jer je reč o istoj vrsti *interfejsa*.

U toku našeg istraživanja, pojmovi tela i grada biće upotrebljeni u svom najširem smislu, kakav im svojim sveobuhvatnim definicijama dodeljuje i Elizabet Gros. Telo će biti razumevano kao integracija psihičke i fizičke strane bića, a grad će poprimiti mnoga značenja koja mogu poteći iz navedene definicije – značenje urbanog prostora, urbanih građevina u materijalnom ili institucijalnom vidu, gradskih kuća i privatnih soba, prirode u gradu, i konačno, značenje samih tela koja u gradu borave i stupaju u odnose sa drugim telima, čineći tako i sam grad. Međutim, iako će polazište za razmatranje pojma grada biti u osnovi filozofsko stanovište Elizabet Gros, rad će se pozivati i na definicije urbanističke nauke, čiji je predmet proučavanja grad. Neophodno je, naime, osloniti se s vremena na vreme i na određenja ove naučne oblasti zbog toga što definicija grada u teoriji *interfejsa* svojim terminima širokog zamaha pokriva sve elemente kojima se manje ili više bavi i urbanizam. „Teorija urbanizma proučava

---

<sup>5</sup> Mebijusova traka nastaje od obične papirne trake čiji se krajevi spajaju tako da jedan od njih bude okrenut na suprotnu stranu od drugog. Time se dobija neka vrsta trodimenzionalne figure osmice koju Žak Lakan (Jacques Lacan) dovodi u vezu sa pojmom subjekta (Gros 2005: 13).

gradove i naselja, njihovu sadržinu i građevinsku strukturu, funkcije kao ekonomskih, društvenih i kulturnih centara“ (Bogdanović 1990: 1). Ova nauka, dakle, takođe vidi grad kao mesto integracije materijalnog i značenjskog prostora, implicirajući i važnost ljudi kao učesnika u stvaranju grada i u gradskom životu. Njeni teoretičari uzimaju u obzir kompleksnost odnosa između čoveka i gradske sredine. Međutim, teorija Elizabet Gros je za nas ključna, jer autorka u svojoj studiji odlazi dalje od urbanizma, koji, iako je često filozofski, pa i umetnički nastojen u svom viđenju relacije čovek-grad, ipak ostaje utemeljen u svetu ograničenih definicija i prolaznih podataka.<sup>6</sup> Viđenje Elizabet Gros, nasuprot tome, unosi u ovu složenu relaciju kako kompleksnost razmatranja o njoj, tako i osobine pomoću kojih možemo da je vizualizujemo na precizniji način. Uz pomoć pojma *interfejsa*, ovu vezu vidimo ne kao linearnu, dvodimenzionalnu povezanost dveju strelica koje su okrenute jedna ka drugoj, već pomoću modela, pa čak i trake (pozajmljene iz kasnije, ali ne i manje važne studije ove autorke) koju i sami možemo napraviti i taktilno osetiti koliko je jedinstvena tekstura njenih dveju površina. Upravo je ta činjenica razlog što smo od ove teorije i pošli i što će nas ona voditi kroz istraživanje.

U kontekstu prikazanih teorija treba naglasiti i da ćemo, analizirajući aspekte grada, a u skladu sa analiziranim književnim delom ili temom poglavlja, ponekad ukazivati na urbane aspekte kao elemente konkretnih gradova, a ponekad kao na suštinske karakteristike grada u univerzalnom smislu. Drugim rečima, u nekim slučajevima će biti važno to što se junaci nalaze u Londonu, Parizu ili nekom trećem gradu, dok u drugim, konkretna urbana lokacija neće biti od ključnog značaja za junakov *interfejs* sa gradskim identitetom. Česte, a verovatno i najuspešnije, biće one analize u kojima će pojam grada nositi oba značenja – konkretno i prostorno, kao i vanprostorno i opšte. Biće to oni momenti u kojima će grad postati ne samo slika svih drugih gradova, već i ono što je Luis Mamford (Lewis Mumford) definisao kao jedan od najvećih urbanističkih ideala – „slik[a] čitavog sveta“ (Mamford 2006: 608). U

---

<sup>6</sup> Videti na primer zbirku eseja Konstantinosa Doksijadisa (Constantinos A. Doxiadis) *Čovek i grad* (1982). Ovaj urbanista se svojevremeno dvoumio između sopstvena dva stava, pitajući se da li ima leka problemima grada u 20. veku ili je grad sam po sebi najveća nesreća modernog doba, koja čoveka neizbežno vodi katastrofi. Autorovo nabranje urbanih problema u 20. veku i konceptualizacija mogućih rešenja zasnovana na konkretnim primerima velikih gradova za nas (u ovom radu, ali i u savremenom svetu) mogu biti važni samo utoliko što nam daju sliku modernog grada u vremenu čiji svedoci nismo bili ili ako i jesmo, vremenu koje brišu mlađe urbane slike.

poimanju grada otići ćemo daleko kada se budemo bavili odnosom između tela i (neurbane) *građevine* – osnovne jedinice grada, a još dalje kada u rečima, simbolima i metaforama budemo ukazali na pojmove poput *građenja* i *rušenja* – asocijativne srodnike pojma grada. Čak i u ova dva slučaja, međutim, duboko smo uvereni da se, čak i ako izađemo iz okvira teorije *interfejsa*, nećemo mnogo udaljiti od njenih krajnje širokih implikacija.

### **Anri Bergson: veza između duha i tela**

Iako je veza između tela i grada prvobitno definisana kod Elizabet Gros, shvatanje po kome je telo karakterističan spoj duha i materije nije novo. Jedan od filozofa koji se u 20. veku bavi prevazilaženjem ove binarnosti je francuski autor Anri Bergson (Henri Bergson). U delu *Materija i memorija* (*Matière et mémoire*, 1896), ovaj filozof se protivi „običnom dualizmu“,<sup>7</sup> koji razliku između duše i tela<sup>8</sup> razume u terminima prostora: materija je prostorna, a um izvanprostoran, pa se njihova komunikacija smatra nemogućom (Bergson 1919: 293, 295). Bergson, nasuprot tome, smatra da razlika između duše i tela postoji, ali da je ona *vremenskog* karaktera (Bergson 1919: 295, kurziv pridodat). Prema Bergsonu, posmatrani u dimenziji prostora, telo i duh ne mogu doći u kontakt, ali u vremenskoj sferi njihovo jedinstvo postaje moguće. (Bergson 1919: 295-296) Shvaćeni vremenski, „telo i duh su“ [...] koloseci [koji] se spajaju na krivini, tako da se neosetno prelazi s jednog koloseka na drugi (Bergson: 1919: 297). Njihov susret se ostvaruje u aktu percepcije – procesu produženja prošlosti u sadašnjost, zalaska trenutne percepcije u memoriju (Bergson 1919: 325).<sup>9</sup> Suvišno je ukazivati na to do koje mere model Mebijusove trake kojim Elizabet Gros pokazuje vezu između duha i materija podseća na ovu sliku. Bergsonov stav je, priznaćemo, manje radikaln i više dualistički, ali je svakako značajan za inkluzivno shvatanje duhovnog i materijalnog, psihičkog i fizičkog.

---

<sup>7</sup> Bergson sintagmom „obični dualizam“ implicira da je njegova teorija takođe dualistička, jer i ona telo i duh vidi kao razdvojene, ali, kao što napominjemo u tekstu, njegov dualizam dozvoljava spoj materijalnog i duhovnog *u vremenu*.

<sup>8</sup> Kod Bergsona se termin „telo“ odnosi samo na fizičku stranu bića, dok kod Elizabet Gros on u većini slučajeva implicira inkluzivnost duha i materije.

<sup>9</sup> Prema Bergsonu, „čista“ ili „trenutna“ percepcija je samo ideal, to jest ekstrem koji pripada sferi materijalnog. „Svaka percepcija ima određenu dubinu trajanja, produžava prošlost u sadašnjost, pa je time i deo memorije.“ Percepcija u svom konkretnom obliku jeste „sinteza čistog sećanja i čiste percepcije, odnosno uma i materije.“ (Bergson 1919: 325)

### Džon Fisk: popularna kultura kao mesto susreta tela i grada

Odnos između tela i grada na možda ne tako očigledan, ali svakako značajan način razmatra se i u studiji Džona Fiska (John Fiske) *Popularna kultura (Understanding Popular Culture, 1989)*. Pre svega, govoreći o popularnoj kulturi, Fisk implicira da je reč o kulturi grada, kulturi koja nastaje u gradu ili se iz njega širi. Ukazujući na činjenicu da ljudi stvaraju popularnu kulturu na temelju industrijski proizvedene i ponuđene robe, ovaj autor kaže: „[ž]ivimo u industrijskom društvu, što svakako znači i da je naša popularna kultura industrijalizovana kultura [...]“ (Fisk 2001: 36). Razvoj industrijskog društva u vezi je i sa napretkom grada kao takvog, jer se, istorijski gledano, industrijalizacija ne može zamisliti bez urbane sredine, a grad biva promenjen vrednostima industrijske epohe (Videti Doksijadis 1982). Razmatrajući nastanak popularne kulture, Fisk kaže da se ona aktivno stvara u susretu ljudi<sup>10</sup> i industrije kulture. Nju stvaraju ljudi tako što iz repertoara kulturne građe koju nudi industrija kulture biraju šta će prihvatiti, a šta odbaciti (Fisk 2001: 32). Čak i ako proizvod prihvate, oni ga modifikuju, prilagođavajući ga sebi, te je tako popularna kultura i kreativna (Fisk 2001: 36). Ona je, prema Fisku, sama po sebi kontradiktorna, jer predstavlja prilagođavanje i podređenost pojedinca sistemu, ali i podrivanje tog istog sistema (Fisk 2001: 12). Kao mesta na kojima nastaje popularna kultura, Fisk navodi „gradove, trgovinske centre, škole, radna mesta i domove“ – dominantno, dakle, urbane prostore. U ovoj definiciji popularne kulture prepoznajemo elemente teorije o dvosmernoj vezi između tela i grada o kojoj govori Elizabet Gros. Popularna kultura zapravo jeste polje na kome se odvija *interfejs* tela i gradske kulture oličene u kulturi industrije. Tačnije rečeno, popularna kultura nastaje kao proizvod tog susreta. Implicirana veza između tela i grada je i kod Fiska dvosmerna, jer uticaj koji industrija vrši na čoveka pretvara se u svoju suprotnost – u povratni uticaj čoveka na industriju. Fiskova teorija popularne kulture biće značajna u ovom radu, jer će nam pomoći da dokažemo stalnost *interfejsa* tela i grada u delima koje analiziramo, i to iz perspektive stvaranja popularne kulture.

---

<sup>10</sup> Pod pojmom „ljudi“, Fisk podrazumeva promenljivi skup svih društvenih kategorija (Fisk 2001: 32). Češće nego reč „pojedinač“, autor koristi reč „ljudi“ i onda kada govori o stvaranju popularne kulture, ali je jasno da popularnu kulturu stvaraju podjednako često i pojedinci i grupe (funkcionišući kao pojedinac) koji se nalaze sa suprotne strane industrije kulture.



## Prethodna istraživanja

Bilo bi nepravедno koliko i neprecizno reći da je tema odnosa između književnih junaka Virdžinije Vulf i grada kao dominantnog okvira u koji ih ona smešta zanemarena u književnoj kritici. Teško možemo zamisliti neku kritiku u kojoj autor, pišući o ma kom aspektu proze Virdžinije Vulf, dokazuje svoju tezu, a da ne pominje ili implicira relaciju junak-grad, bar kad su u pitanju *Gospođa Dalovej* ili *Godine* – romani sa izrazito gradskom podlogom. Međutim, ovaj odnos, koji gradi pozadinu većine romana, najčešće ostaje i u pozadini kritika. Razlozi za to su mnogobrojni, ali se za naše potrebe mogu sumirati kao težnja kritičara da pišu o što aktuelnijim temama koje će zanimati što širu publiku. Feminizam, istorijski i socijalni aspekti proze Virdžinije Vulf, biografske i psihoanalitičke studije prednjače u ovom pogledu. Svi ovi pristupi manje ili više koriste odnos između junaka i grada kao sredstvo, ali kritičari često nisu svesni koliko je on važan kao osnovno tkanje fiktivnog dela. Treba, naravno, priznati da ima autora koji se svesno bave temom grada u romanima Virdžinije Vulf i ukazuju na njegov značaj, ali su njihove studije ograničene ili po dubini istraživanja ili po korpusu romana koje analiziraju. U narednim pasusima navešćemo neke od kritičkih stavova koji se odnose na naš predmet, a koji mogu dati, ponekad skroman, ali ipak značajan doprinos našoj studiji.

Lora Markus (Laura Marcus) posvećuje dragocen esej pod nazivom „Ispisivanje grada“ („Writing the City“, 2004) prikazu jednog od dela Virdžinije Vulf – romana *Gospođe Dalovej*<sup>11</sup> – kao teksta po kome je ispisana građa uzeta iz Londona. Autorka smatra da „[o]d svih „gradskih“ romana Virdžinije Vulf, *Gospođa Dalovej* pravi najpribližniju mapu „modernističkih“ slika metropole“ (Marcus 2004: 68). Lora Markus ukazuje na važnost Londona za prikaz specifične scene koju je Virdžinija Vulf želela da predstavi, a to je slika „običnog uma u običnom danu“<sup>12</sup> (Marcus 2004: 68), kao i na to da zahvaljujući urbanom elementu, „[književnica] istražuje načine na koje se fantazije projektuju na svet spolja, kao i načine na koje vidljivi svet, a pogotovo moderni grad, oblikuju, ili čak, grade fantazije i želje“ (Marcus 2004: 77). Vidimo da Lora Markus dolazi do samog praga onoga što Elizabet Gros naziva *interfejsom*, a u nastavku eseja

---

<sup>11</sup> Pored romana *Gospođa Dalovej*, Lora Markus ovde analizira i esej Virdžinije Vulf „Tumaranje ulicama“ („Street Haunting“, 1942).

<sup>12</sup> Citat se odnosi na jedan od velikih književnih ciljeva Virdžinije Vulf, definisan u eseju „Moderna proza“ („Modern Fiction“, 1919).



autorka daje i nekoliko primera koji ilustruju njena zapažanja. Štaviše, kritičarka govori o junacima romana koji „korist[e] grad kako bi stvorili „život“, narativ i identitet“ (Marcus 2004: 78) – svoj i londonski. Mana eseja je pak što se na ovoj temi Markusova zadržava kratko i što njene elemente ona značajnije pronalazi samo u izrazito i očigledno „gradskom“ romanu Virdžinije Vulf. Autorka priznaje da u *Džejkobovoj sobi* „mapiranje grada postaje ekvivalent istraživanju ljudskog „karaktera“; da u *Godinama* Virdžinija Vulf skicira promenljive odnose između svojih protagonista i grada Londona kroz period od pola veka; da London ima centralno mesto u *Flašu* i *Orlandu* (Marcus 2004: 61-62). Međutim, kada se pomnije pozabavi ovim romanima, Lora Markus štedi na rečima o ovoj temi.

U studiji *Gradovi, sobe, portreti* (2006), Biljana Dojčinović-Nešić prepoznaje značaj odnosa između junaka i grada u delima koja su „odavno protumačena, objašnjena, smeštena u istorijski i tematski kontekst“ (Dojčinović-Nešić 2006: 11). Štaviše, autorka ovaj odnos posmatra upravo iz perspektive teorije telesnosti Elizabet Gros i njene koncepcije *interfejsa*. Pojam tela ova studija takođe razume kao *življeno telo* i tumači ga pomoću Lakanovog modela Mebijusove trake, kojim se razara granica između duha i tela. Autorka Dojčinović-Nešić dodaje i da međusobno prožimanje duha i tela o kome govori Elizabet Gros implicira i metaforu vode, te da je reč „o prelivanju, zapljuskivanju koje istovremeno negira bilo kakve čvrste i pouzdane granice“ (Dojčinović-Nešić 2006: 7-8). Dok je tema odnosa između tela i grada ovde dominantno obrađena na primerima romana Henrija Džejmsa, autorka u segmentu „Sobe“ ukazuje na značaj motiva sobe u romanu *Gospođa Dalovej*. Simbolička slika sobe se vidi kao „prostor intime, ličnog života[,] [...] izolacije od drugih“, ali „i javno mesto“ (Dojčinović-Nešić 2006: 74). Uvidi ove studije nesumnjivo su još jedno važno polazište za naše istraživanje i podsticaj za otvaranje srodnih tema.

Adrijan Veliku (Adrian Velicu) u sjajnoj studiji *Ujedinjujuće strategije u eksperimentalnoj prozi Virdžinije Vulf* (*Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction*, 1985) vidi London kao jednu od ujedinjujućih strategija koja povezuje radnje junaka smeštajući ih na jedno mesto u toku jednog dana (Velicu 1985: 44). Međutim, ovaj autor ne razrađuje temu odnosa junaka sa gradom, već se više bavi prirodnim ciklusima i ponavljanjima koji se mahom odnose na vreme (ciklus dana, ciklus života), a ne mesto. Primera radi, Klarisin izlazak iz kuće, šetnja gradom, a zatim

povratak kući takođe predstavljaju neku vrstu ciklusa koji ujedinjuje junaka i grad, ali se Veliku time ne bavi.

U radu *Tkanje njene proze (The Fabric of her Fiction, 2011)*, islandska autorka Asta Andresdotir (Ásta Andrésdóttir) govori o motivima odeće i mode kao jednom od najznačajnijih literarnih sredstava Virdžinije Vulf, ali i njenoj ogromnoj ličnoj preokupaciji. Asta Andresdotir smatra da su odevni predmeti junaka uobičajeni nosioci socijalnih značenja, ali su istovremeno i način izražavanja junakove unutrašnje realnosti (Andrésdóttir 2011: 2). Štaviše, po rečima autorke, odevanje u delima Virdžinije Vulf „ima potencijal [...] interfejsa [zanimljivo je koliko i važno što autorka bira ovu reč] između spoljašnjeg i unutrašnjeg, tela i psihe“ (Andrésdóttir 2011: 10). Spoljašnji svet za ovu kritičarku nije nužno urbana sredina, već socijalni prostor u najširem smislu. Ipak, grad u ulozi društvenih normi često je impliciran u ovoj studiji, samim tim što su bar dva dela kojima se ona bavi izrazito „gradska“ po karakteru.

En Benfield (Ann Banfield) u eseju „Sećanje i prošlo vreme“ („Remembrance and tense past“, 2007) vidi smeštanje junaka modernističkih romana u gradski prostor kao način sinhronizacije višestrukih iskustava. Ona smatra da ovi romani mnogostruke uglove viđenja smeštaju kao otkucaje satova u geografiju modernog grada, a da su najveći među njima, između ostalih, romani Virdžinije Vulf – *Gospođa Dalovej*, *Godine* i donekle *Džekobova soba* i *Talasi* (Banfield 2007: 53-54). Prema rečima autorke, jednodnevni vremenski interval *Gospođe Dalovej* dalje se deli na manje jedinice uz pomoć dva londonska sata. Uz to, „otkucaji satova zatiču likove u različitim tačkama na mapi kako postaju svesni vremena i povezuju njihove privatne trenutke“ (Banfield 2007: 55). Uprkos činjenici, pak, da Benfieldova uvida važnost urbane lokacije za prikaze junaka i njihovih svesti, autorka ipak, u skladu sa svojom temom, ne razmatra prostor, već vreme. Ona ne otvara temu gradske geografije po sebi, već prostor i njegove elemente vidi jedino kao sredstvo za narativno upravljanje vremenom. Osim toga, autorkine ilustracije su oskudne i pokrivaju samo neke od romana koje ona pominje kao važne.

Dejvid Dejčiz (David Daiches), u svojoj studiji o romanima Virdžinije Vulf (*Virginia Woolf, 1945*) retko govori o odnosu između junaka i grada, osim kada pomoću njih određuje osobine narativne tehnike. Ipak, Dejčiz priznaje da nijedan romanopisac kao Virdžinija Vulf nije tako verno preneo londonsku atmosferu i zapaža da je London

uvek inspirisao književnicu da bude lirična u viđenju grada, pa čak i da odstupi od teme. To je, smatra on, moguće objašnjenje za prividno paradoksalnu činjenicu da je *Ka svetioniku*, koji je, kako kaže, možda i njen najbolji roman, zapravo najudaljeniji od grada i njegovog uticaja (Daiches 1945: 113). U jednom od poglavlja svog rada, ukazaćemo na svu površnost ovog poslednjeg zapažanja.

Na značaj grada, mada ponovo bez dublje razrade njegove teme, ukazuje i Majkl Vitvort (Michael Whitworth) u eseju „Virdžinija Vulf i modernizam“ („Virginia Woolf and Modernism”, 2004). Za Virdžiniju Vulf on kaže da „čak i ako njeni romani beleže pritiske urbanog života, oni slave njegove plodne mogućnosti“ (Whitworth 2004: 147). U delima Virdžinije Vulf, prema Vitvortovim rečima, grad je sinonim za život i ljubav, a njeni naratori ne predstavljaju lepotu kao nešto što postoji uprkos urbanom životu, već kao ono što proizlazi iz njegove energije i pokreta (Whitworth 2004: 154). Optimizam ovog stava jeste upravo onaj kojim želimo da započnemo ovo istraživanje, u ogromnoj nadi da nas to osećanje neće napuštati u toku rada, kao ni na njegovom kraju.

Vidimo, dakle, da su kritičari uglavnom svesni važnosti odnosa između tela i grada za književnost Virdžinije Vulf, ali da u razmatranju te relacije kod ove književnice ne zalaze u sve relevantne romane. U kontekstu ove teme svi se mahom bave romanom *Gospođa Dalovej*, ređe *Godinama* i *Talasima*, ali ne i urbanim elementima u romanima sa negradskim okruženjem. Kada se bave *Talasima*, ne dovode u vezu jezik i simbole ovog romana sa pojmom grada. Čak i onda kada se, poput Aste Andresdotir, vrlo originalno posvete jednom od važnih elemenata za ovu temu, ne dovode ga eksplicitno u vezu sa gradom. Teorija *interfejsa* Elizabet Gros je u jednoj od pomenutih studija prepoznata kao ključno sredstvo za razumevanje odnosa između književnih junaka i njihove okoline, a na ovom radu je da tu ideju prenese na širi korpus eksperimentalne proze Virdžinije Vulf.

### **Modernizam Virdžinije Vulf**

Teško je sažeti u nekoliko rečenica odlike jednog raznovrsnog doba kome pripada još raznovrsniji pisac. Ipak, modernistički karakter književnih dela Virdžinije Vulf mogao bi se predstaviti sledećim elementima: naracijom iz subjektivne perspektive, ulaskom u svest junaka i tehnikom unutrašnjeg monologa. Jasno je da su ovi elementi ne samo povezani, već da jedan iz drugog proizlaze. Istovremeno, oni su, u

ovom ili onom obliku, odlike i većine drugih pisaca iste književne struje – modernizma koji se rađa početkom 20. veka.

Iako je čin definisanja modernizma možda i sam po sebi kontradiktoran imajući u vidu raznovrsnost i nekonvencionalnost literarnih tokova s početka 20. veka, pozvaćemo se na dovoljno široko određenje Periklea Luisa (Pericles Lewis). Ovaj autor navodi da se „[u] engleskom jeziku reč [„modernizam” (na engleskom „modernism”)] odnosi pre svega na tendenciju eksperimentalne književnosti ranog 20. veka da se odvoji od tradicionalnih formi stiha, narativnih tehnika i generičkih konvencija, kako bi pronašla nove metode reprezentacije usklađene sa životom u urbanom, industrijskom, masovno orijentisanom dobu” (Lewis 2010: xvii).<sup>13</sup>

Pomeranje narativne perspektive iz objektivnog u subjektivni plan jedan je od osnovnih poriva modernista, novo načelo koje im omogućuje da napuste konvenciju realizma. U svom zaokretu od spolja ka unutra, Virdžinija Vulf se najviše oslanja na starijeg kolegu Henrija Džejsma (Henry James, 1843-1916)<sup>14</sup> – književnika koji se može opisati kao jedan od poslednjih realista i prvih modernista. Ideja o tome da glavnu reč u književnom delu treba dati samom junaku, a ne takozvanom sveznajućem pripovedaču, svakako je nasleđena od Džejsma.<sup>15</sup> Međutim, Virdžinija Vulf ne samo da sledi ovaj narativni izbor, već odlazi i dalje. Za razliku od Džejsma koji ipak ostaje na distanci u odnosu na svest svog junaka-pripovedača, Virdžinija Vulf postepeno ulazi u samu njegovu svest. Kao što kaže u eseju „Moderna proza“ („Modern Fiction“, 1919), njen cilj je da u svojim delima prikaže „sam život“ (Woolf 2009: 10), a „[ž]ivot nije niz simetrično poređanih uljanih lampi,<sup>16</sup> već sjajan oreol, poluprovidan veo koji nas okružuje od početka do kraja naše svesti“ (Woolf 2009: 9). Život, dakle, nije uređen niz slika koje se vide golim okom, već je to život iznutra, ljudska svest kao haotična usijana masa čije su granice nejasne, a svetlost kojom zrači neravnomerno raspoređena, promenljiva i nepredvidiva. Takva nesređena slika je ljudski život i ona mora biti

---

<sup>13</sup> Više o modernizmu kao književnom i šire umetničkom pravcu, videti u citiranom delu u celini – *Kembridžov uvod u modernizam* (Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, 2010).

<sup>14</sup> Više o biografiji Henrija Džejsma videti: Henry James. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/299829/Henry-James> (05.10.2012).

<sup>15</sup> Više o narativnim postupcima Henrija Džejsma, videti Booth 1961, James 1937, 1984.

<sup>16</sup> U originalu „gig lamps” – svetiljke koje su noću paljene na dvokolicama. Dejvid Bredšo (David Bradshaw) naglašava reč „gig“ i njeno značenje zastarelog prevoznog sredstva kao metaforu koju Virdžinija Vulf upotrebljava da ukaže na nazadnost (književne) tradicije od koje želi da se udalji (Bradshaw 2009: xv).

iznesena pred čitaoca u svom čistom obliku (Woolf 2009: 9). U želji da predstavi tok ljudske svesti,<sup>17</sup> autorka bira unutrašnji monolog kao dominantnu tehniku. Vrsta monologa koji Virdžinija Vulf najčešće koristi jeste takozvani „slobodan indirektan diskurs“ („free indirect discourse“), kojim se, u njenom slučaju, junakove misli navode u trećem licu i prošlom vremenu, ali zadržavaju izbor reči, sintaksu i ritam svojstven datom junaku (prema Whitworth 2009: 95).

Upravo modernistički elementi koje smo naveli dopuštaju Virdžiniji Vulf da zađe u realnost svakodnevnog života. Njeni junaci mahom su smešteni u gradsku sredinu, te je njihov svakodnevni život uveliko određen realnošću gradskog okruženja. Prostor u kome žive i deluju, ali i razmišljaju, jeste mesto interakcije tela i grada – *corpourbani* prostor. Svakodnevni život korpourbanog prostora niko nam bolje ne može dočarati od svesti onog tela koje u gradu živi, koje se gradom konstantno oblikuje i koje i samo neprekidno dograđuje identitet grada. Niko ga svežije ne može oslikati od uma ispunjenog haotičnošću u kojoj leži njegov lični smisao. Ovakvu urbanu svest ispisuje Virdžinija Vulf u mnogim od svojih romana.

Perikle Luis (Pericles Lewis) zapaža da je „[Virdžinija] Vulf po mnogo čemu naslednica impresionista<sup>18</sup> [...]“ (Lewis 2010: 61). Prikaz toka ljudske svesti koja prima i interpretira „pljusak bezbrojnih atoma“ (Vulf 2009: 9) poteklih iz spoljašnjeg sveta svakako je jedan od ključnih aspekata za povlačenje ove paralele. Poput slikara koji na osnovu lične impresije predstavljaju stvarnost u maglovitoj, nejasnoj i mozaičnoj formi, Virdžinija Vulf u svojim romanima oslikava lični utisak o realnosti. Prateći svoje modernističke porive, ona „pokušava da registruje nejasnoću i čak maglovitost subjektivnog iskustva [uzrokovanog] događaj[ima] [...]“ (Lewis 2010: 61). Kao što su na slikama impresionista ljudske figure ponekad predstavljene tačkama, linijama, senkama ili mrljama koje se utapaju u okolnu sredinu,<sup>19</sup> tako i fiktivne scene Virdžinije

---

<sup>17</sup> Sintagmu „tok svesti“ („stream of consciousness“) osmislio je psiholog Vilijam Džejsms (William James) u delu *Principi psihologije* (*Principles of Psychology*, 1890). Njegova osnovna teza, koju su prihvatili modernisti, jeste da „[l]judska svest nije [...] izlomljena na deliće“, [da] ona ne predstavlja „lanac“ niti „niz“ vezanih misli, već teče kao reka (James 1890: 239).

<sup>18</sup> Impresionizam je bio umetnički pokret koji su inicirali pariski slikari krajem 19. veka. Impresionisti su težili da prenesu trenutni utisak o realnosti, odbacujući akademska pravila, a pre svega načela linije, perspektive i atelijerskog slikarstva (Lewis 2010: 39).

<sup>19</sup> Ovde imamo na umu slike Kamija Pissaroa (Camille Pissarro, 1830-1903) koje prikazuju Pariz u različitim godišnjim dobima ili raznim dobima dana (na primer: *Avenue de l'Opera*, 1898 ili *Boulevard Montmartre*, 1897), kao i njegove slike gradova Pariza i Ruena. O Pissarou videti: Camille Pissarro.

Vulf često prikazuju nepreciznu granicu između tela i grada ili stvaraju utisak o njihovom preklapanju.

Brojni drugi modernistički elementi kojima se odlikuju dela Virdžinije Vulf (a koji, u skladu sa osobinama same epohe nikada nisu oštro odeljeni od upravo navedenih) takođe će biti od velikog značaja za temu kojoj pristupamo. Samo neki od njih su: simbolistička potraga za onim što se nalazi iza vidljivog i ispod površine; korišćenje fotografske i filmske tehnike radi prikaza ličnog utiska o stvarnosti, postimpresionističko uzdizanje boja (ili zvukova) i njihovog odnosa iznad priče, događaja i zapleta.<sup>20</sup>

Govoreći o modernizmu kao književnoj epohi, značajno je na ovom mestu napraviti razliku između pojmova „modernističko“ i „moderno“, koje ćemo često koristiti u radu. Pridev „modernističko“ odnosiće se u našem radu na aspekte eksperimentalne književnosti Virdžinije Vulf, koje smo upravo nabrojali. Pridevom „moderno“, kao sveobuhvatnijim pojmom, služićemo se da opišemo širok dijapazon materijalnih i nematerijalnih noviteta koje je doneo 20. vek, odnosno, u skladu sa književnošću kojom se bavimo, njegova prva polovina.<sup>21</sup>

### Pomoćne hipoteze, struktura rada i metode istraživanja

Ključna uloga modernističkih elemenata u prikazu dvosmerne veze između tela i grada doprinela je i odabiru književnih dela Virdžinije Vulf kojima ćemo se u ovom radu baviti. Priznajući da je i u njenim ranim delima, koja umnogome ostaju u okviru realističke tradicije, prisutan *interfejs* tela i grada, mi ćemo se ipak usredsrediti na ona dela čija je eksperimentalnost omogućila da taj *interfejs* bude prikazan direktnije – iz perspektive pojedinačnog tela, iznutra. Shodno tome, predmet našeg rada biće sedam

---

(2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/461800/Camille-Pissarro> (23.07.2012). Neke od pomenutih reprodukcija dostupne su na sledećim stranicama vebajta *Camille Pissarro: The Complete Works*: <http://www.camille-pissarro.org/home-2-24-1-0.html>, <http://www.camille-pissarro.org/home-61-24-1-2.html> (23.07.2012).

<sup>20</sup> Više o uticajima raznih umetničkih pravaca na modernizam u književnosti i na pisanje Virdžinije Vulf, videti Lewis 2010: 37-126.

<sup>21</sup> Ovde se u velikoj meri oslanjamo na zapažanje Moraga Šajaka (Morag Shiach) koje se tiče odnosa reči „modernizam“ i „moderno“. Šajak zapaža da je termin „modernizam“, pod kojim se podrazumeva grupa pisaca povezanih srodnom tematikom i sličnim stilom, nastao kao plod književne kritike u drugoj polovini 20. veka. Drugim rečima, pisci modernisti sebe nisu doživljavali kao pripadnike „modernizma“, već su jedino imali „potrebu da budu *moderni*, u književnom stilu kao i u životu, i razvijenu svest o tome da se moderan svet [...] promenio u odnosu na nekadašnji.“ (Shiach 2007: 2-3)

romana napisanih u modernističkom duhu. To su *Džekobova soba*, (*Jacob's Room*, 1922), *Gospođa Dalovej* (*Mrs Dalloway*, 1925) *Ka svetioniku* (*To the Lighthouse*, 1927), *Orlando* (*Orlando*, 1928), *Talasi* (*The Waves*, 1931), *Flaš* (*Flush*, 1933) i *Godine* (*The Years*, 1937).

Kako bismo dokazali svoju osnovnu hipotezu – da se koncepcija *interfejsa* tela i grada nalazi u osnovi modernističkih romana Virdžinije Vulf – postavimo osam pomoćnih hipoteza koje ćemo odbraniti u okviru osam poglavlja rada. Redosled analiziranih romana u poglavljima baziraće se na važnosti koju imaju za temu svakog od njih, u onoj meri u kojoj se takav značaj uopšte može gradirati.

U prvom poglavlju rada branićemo hipotezu kojom tvrdimo da se u nekim od ključnih modernističkih romana Virdžinije Vulf telo dominantno nalazi u gradu, a grad konstantno stupa u životne okvire tela. Odnos između junaka i grada posmatraćemo u krupnom planu i iz dve suprotne perspektive – sa pozicije tela koje deluje u gradu i iz ugla grada koji stupa u odnos sa urbanim telom. Svoje dokaze baziraćemo na primerima iz romana *Gospođa Dalovej*, *Džekobova soba*, *Flaš* i *Orlando*.

U drugom poglavlju rada argumentovaćemo svoju drugu hipotezu, kojom zastupamo stav da se odnos između tela i grada ostvaruje i u onim romanima koji nisu građeni na urbanoj podlozi ili u negradskim segmentima onih koji to jesu. Dokaze ćemo bazirati na tvrdnji da dati književni junaci ostvaruju vezu sa *građevinom* – elementarnom jedinicom urbane forme. Modernistička dela Virdžinije Vulf na kojima ćemo temeljiti argumente jesu romani *Ka svetioniku* i *Orlando*.

Naše treće poglavlje ponudiće dokaze u prilog hipotezi kojom tvrdimo da se koncept *interfejsa* tela i grada nalazi u osnovi formalno najeksperimentalnijeg romana Virdžinije Vulf – *Talasi*. Ukazujući na to da je ključna vrednost ovog romana u sferi ritma, slika, simbola i ličnog doživljaja sveta, a ne u radnji i događajima, odnosom između junaka i grada dominantno ćemo se baviti na dubinskom i unutrašnjem, a ne površinskom nivou. Junake romana, osim kao pojedinačne ličnosti, posmatraćemo kao različite *strane* jedne ljudske ličnosti, od kojih su uočljive *prirodna* i *urbana* crta. Pokušaćemo da dokažemo da u borbi ovih dveju strana ličnosti u romanu pobeđuje urbana tendencija. Pojmove *gradnje* i *razgradnje* dovešćemo u vezu sa pojmom grada, te njih takođe uočiti kao sferu *interfejsa* likova i gradskih elemenata.



U četvrtom poglavlju branićemo hipotezu da pojam dvosmerne veze između tela i grada preovlađuje u modernističkim delima Virdžinije Vulf čak i onda kada se autorka bavi temom *povučenosti* i *nedostupnosti ljudske duše*. Ukazujući na to da *interfejs* po definiciji jeste dvosmerna veza između dva *različita* (id)entiteta, te da je težnja čoveka da u toku komunikacije sa okolinom sačuva sopstveni identitet i svoje najdublje tajne, pokazaćemo da ovakvu sklonost ka samoći imaju mnogi junaci Virdžinije Vulf. Kao relevantnim, ovde ćemo se baviti romanima *Džejkobova soba*, *Gospođa Dalovej*, *Flaš* i *Talasi*.

Peto poglavlje posvetićemo odbrani hipoteze kojom tvrdimo da *interfejs* tela i grada leži u osnovi romana *Godine* – poznijeg romana Virdžinije Vulf koji, uprkos svojoj utemeljenosti u istorijskom kontekstu, zadržava osobine modernističkog dela. Na brojnim primerima iz ovog romana pokazaćemo da se njegova *tema* zasniva na relaciji između junaka i grada.

U šestom poglavlju pokušaćemo da odbranimo svoju narednu hipotezu – da se česti primeri popularne kulture u datim romanima manifestuju kao polje na kome dolazi do susreta književnog tela i grada. Polazeći od implikacija Džona Fiska, popularnu kulturu ćemo razumeti kao proizvod koji nastaje u susretu tela sa gradom, to jest u susretu pojedinca sa industrijom kulture. Dokaze za svoju tvrdnju baziraćemo na romanima *Gospođa Dalovej*, *Godine*, *Ka svetioniku* i *Talasi*.

U sedmom poglavlju argumentovaćemo hipotezu kojom tvrdimo da motiv odeće, kao jedan od upečatljivih i čestih motiva u eksperimentalnim romanima Virdžinije Vulf, funkcioniše kao zona *interfejsa* tela i grada. Dokaze ćemo potkrepiti primerima iz romana *Gospođa Dalovej*, *Džejkobova soba*, *Orlando*, *Flaš* i *Godine*.

Poslednje, osmo poglavlje, posvetićemo odbrani hipoteze koja kaže da su u *svim* romanima odabranim za analizu česte one situacije u kojima se telo i grad poistovećuju ili zamenjuju uloge, u verbalnom, metaforičnom i/ili simboličnom smislu.

U zaključku rada sumiraćemo rezultate svakog poglavlja i na osnovu njih izvesti konačan zaključak, kojim ćemo ponuditi krajnji argument u prilog našoj početnoj i osnovnoj hipotezi – da se eksperimentalni romani Virdžinije Vulf zasnivaju na *interfejsu* tela i grada, odnosno dvosmernoj korpourbanj vezi.

Metode koje ćemo koristiti u radu su sledeće: definicija, konkretizacija, analiza, interpretacija i indukcija. Nakon što smo definisali predmet, cilj rada i osnovnu



hipotezu, teorijske pojmove koje u istraživanju koristimo, kao i pomoćne hipoteze, pristupićemo odbrani pomoćnih hipoteza konkretizujući svoje tvrdnje primerima iz relevantnih romana. Odabrane segmente romana analiziraćemo i interpretiraćemo u skladu sa svojim tvrdnjama, a zatim na osnovu pojedinačnih rezultata, izvešćemo opšti zaključak koji odgovara našoj početnoj hipotezi.

## **1. Telo u gradu i grad u telu**

*Interfejs* urbanog tela i grada bazira se na dvosmernosti, procesu međusobne razmene dvaju entiteta koje pojmovno ne možemo sasvim razdvojiti jedan od drugog, niti za tim imamo potrebu u svakodnevnim prilikama. Međutim, zarad istraživanja kao što je ovo, korisno je da postavimo neku vrstu imaginarne granice među njima, ma kako veštačka ona izgledala. Na taj način ćemo, posmatrajući dva učesnika u relaciji izbliza, u krupnom planu, i krenuvši najpre iz perspektive jednog, a zatim drugog, moći da se približimo suštini njihovog odnosa u delima Virdžinije Vulf. Pokušaćemo da dokažemo da se okviri tela i grada u četiri romana Virdžinije Vulf konstantno preklapaju i mešaju, te da se ova dva entiteta neprestano nalaze jedan unutar drugog i grade odnos međuzavisnosti. Ukoliko pak budemo manje uspešni u razdvajanju tela junaka i gradske pozadine ovih književnih dela, utoliko ćemo zapravo biti bliži teoriji *interfejsa*, a time i dokazivanju početne hipoteze.

### **1.1. Junaci *Gospode Dalovej* i London**

#### **1.1.1. Telo na ulicama i u srcu grada**

Roman toka svesti *Gospoda Dalovej* (*Mrs Dalloway*, 1925) prikazuje život Klarise Dalovej jednog junskog dana dvadesetih godina prošlog veka. Klarisu možemo opisati kao bolešljivu ženu u pedesetim godinama, suprugu uglednog političara, majku poodrasle kćeri, osobu bolne prošlosti i monotone sadašnjosti. U fizičkom smislu, možemo reći da je ona slabašne građe, sitnog i špicastog lica i izraženog nosa. Međutim, ovaj opis ne samo da nije potpun, već o ovoj junakinji nismo rekli gotovo ništa, zaboravivši jedan element od ključne važnosti za određenje njenog identiteta. Propustili smo da kažemo da je ona Londonka. Na prvi pogled može delovati da priča o sredovečnoj supruzi Ričarda Daloveja, člana Britanskog parlamenta, koja čitav jedan dan provodi pripremajući prijem za visoko londonsko društvo, na jednostavan način prikazuje telo u gradu, te da nam neće biti teško da sagledamo *interfejs* polazeći iz perspektive junakinjinog tela. Međutim, treba imati u vidu da telo kao takvo nije samo fizički entitet. Telo subjekta je samo po sebi *interfejs* materije i duha, kao i mesto

komunikacije između prošlog i sadašnjeg, intimnog i društvenog, ono je *življeno telo* (Gros 2005: 41). Veza tela sa gradskom okolinom, u skladu sa tim, predstavlja dvostruki, ako ne i višestruki *interfejs*. Ovaj odnos se dodatno usložnjava činjenicom da gradsku sredinu ne čine samo izgrađeni fizički prostor i njegova institucionalna značenja, već i ljudska tela koja su živi deo njega. *Interfejs* tela i grada tada i doslovno postaje komunikacija između (dvaju) tela.

Prvi momenat u kome naslovna junakinja stupa u *interfejs* sa gradom Londonom jeste i prva rečenica romana i početak unutrašnjeg monologa gospođe Dalovej: „Gospođa Dalovej je rekla da će sama kupiti cveće.“ (Vulf 2004: 5) Ova misao je prethodno verovatno izrečena istog jutra, junske srede 1923. godine, u viktorijanskoj vili u Vestminsteru, pred kućnom pomoćnicom Lusi, koja je već „imala posla preko glave“ (Vulf 2004: 5), pripremajući večernji prijem svoje gazdarice. Već u toj prvoj rečenici čitamo suštinu Klarisine namere – da izađe na ulice grada. Da je navodna obzirnost prema Lusi samo izgovor da bi junakinja učinila ono što tog trenutka najviše želi, vidimo iz misli koje se poklapaju sa izlaskom iz same kuće u grad: „Kakva divota! Kakav polet!“ (Vulf 2004: 5). Izgovor se, pak, ne odnosi samo na pomoćnicu, već i na cveće. Istina je da je neophodno nabaviti buket cveća kako bi ono ulepšalo kuću te večeri, jer nijedna zabava te vrste, a pogotovo ne prijem gospođe Dalovej, ne može se zamisliti bez cveća. Međutim, u Klarisinoj svesti, cveće budi još poneku asocijaciju. Njeno telo mučeno je (pod)svešču kojoj se nameću greške iz prošlosti pomešane sa nedostatkom sadašnje sreće. Odbila je da se uda za voljenog čoveka, jer se bojala da će joj previše ljubavi oduzeti slobodu, a zatim se udala za političara koji joj je svojom posvećenošću društvu tu nezavisnost omogućio. Time je sebi obezbedila slobodu, ali je ubrzo uvidela da ima i onih slučajeva u kojima sloboda i sreća nisu sinonimi. Telo, svesno svoje nesreće, okreće se sada gradu, želji da lepotu života koju je nekada nepromišljeno odbacila kupi u jednoj londonskoj cvećari.

Klarisa ispunjava bar deo svoje želje i nekoliko sati toga dana provodi u šetnji Londonom. Sa njom koja njime korača i koja je jedan od njegovih predstavnika, grad postaje potpun. Njeno telo fizički prisutno u centru grada, koji ne samo da posmatramo kroz njene oči, već kao da i sami koračamo svakom ulicom kojom ona hoda, konotira i društvenu ulogu koju ona igra. Izlazak u grad jeste njena dnevna dužnost prema gradu, pre nego što nastupi ona večernja. Klarisa je duboko svesna te uloge, osećanja prema

njoj su ambivalentna, ali ključno je da od nje nikada ne beži. Činjenica da junakinja sebe vidi kao gospođu Dalovej, a ne Klarisu, upućuje na dobrovoljno i već uvežbano služenje ličnosti društvu. Njeno ime, kao označitelj tela, zapravo je prezime (a i ime) njenog muža, jednog od važnih simbola londonskog sveta. Svest o telu u službi grada, ulozu koja potiskuje sve druge funkcije i značenja, prepoznaje se u sledećim mislima:

Ali često to telo koje nosi [...], to telo, pored sve svoje težine, izgleda kao ništa — baš ništa. Imala je čudno osećanje da je nevidljiva, neprimetna, nepoznata; da nije više udata; da nema dece, već da jedino postoji ova začuđujuća i pomalo svečana šetnja sa ostalim svetom po Ulici Bond, samo gospođa Dalovej, ne više čak ni Klarisa, samo gospođa Ričarda Daloveja. (Vulf 2004: 12-13)

Umesto određenja „gospođa Dalovej“, mogla bi joj se dodeliti titula „gospođa Londona“. Od trenutka svoje udaje, junakinja gubi na značaju (oličenom u imenu „Klarisa“), a na sebe prima teret koji nosi članstvo u visokom društvu Londona. Dobija ulogu gazdarice čija je dužnost da brine o kući, prima goste – druge ugledne Londonce – i da priređuje zabave.

Po povratku iz kupovine Klarisa prepravlja staru haljinu koju će nositi te večeri na svojoj zabavi, a taj čin je još jedan vid *interfejsa* koji telo junakinje ostvaruje sa urbanom okolinom. Zelena haljina koju je već nosila na sličnom prijemu deo je njenog tela kao sadašnjeg bića koje se odeva onako kako prilika i socijalni status nalažu. Drugim rečima, haljina je znak njene društvene uloge (Dojčinović-Nešić 2006: 70), modni element „koji osigurava njeno uklapanje [u društvo]“ (Andrésdóttir 2010: 28). Međutim, ovaj odevni predmet simbol je i njene prošlosti i životnog iskustva, jer haljina koju Klarisa iznosi iz ormara stara je i pocepana, baš kao i junakinjin život. Shodno tome, odluka da zašije haljinu jeste pokušaj da zaleči bar deo rane iz prošlosti, projektovane na večernju haljinu koju će gosti videti i pohvaliti, navedeni da misle kako je žena koja je nosi zapravo srećna. Haljina je, dakle, komad svile koji poprima značenje Mebijusove trake – mesta na kome se odvija proces razmene prošlog i sadašnjeg, lične istorije i trenutne slike grada. Ona je neka vrsta centra u kome se sabiraju svi elementi koji čine Klarisu kao „sociokulturni artefakt“.

Poseta Pitera Volša, propuštene ljubavi iz prošlosti, njegov razgovor sa Klarisom i sva osećanja koje taj razgovor izaziva, ponovo, na simboličan način, predstavljaju susret Klarisinog tela sa gradom u kome ona živi. Piter, koji se nakon više godina vraća u

London, zapravo je Klarisina bolna prošlost koja se u ljudskom obliku pojavljuje baš na dan kada ona ima mnogo obaveza koje joj nameće uloga londonske gospođe. Kao glavni junak njenog sećanja, a još uvek i njenog srca, Piter je i stanar Klarisinog tela. Njegov dolazak u njen grad i ulazak u njenu kuću jeste ometajuće stupanje prošlosti na mesta u kojima Klarisa igra razne socijalne role – ulogu supruge, prijateljice uglednih Londonaca, gazdarice i majke. Piterovo prisustvo jeste *interfejs* njenog *življenog tela* sa društvenim kontekstom koji je u telo upisan.

S druge strane, Piter Volš je subjekat koji ne pripada Londonu. On je biće sazdano od sećanja na devojkicu koja ga je odbila i želje da misli da sada voli drugu ženu. Taj čovek, koji nosi karakteristično karirano odelo i perorez (elemente koji su postali deo njegovog tela), dolazi u veliki grad, čiji je deo *ona* koja je još uvek i deo njega. Piterovo telo, naviknuto na zaostalu sredinu kolonije, nelondonski obučeno, odskače od te bar prividno uniformne metropole, praveći jedan naočit *interfejs*:

I eto tog srećnika glavom u blistavom staklu izloga nekog fabrikanta automobila u Viktorijinoj ulici. Sva se Indija pružala iza njega; ravnice, planine, epidemije kolere, oblast dvaput veća od Irske; odluke koje je on sam donosio — on, Piter Volš; on koji je sada stvarno, prvi put u svome životu, zaljubljen.

[...]

I kao kad oblak pređe preko sunca, tišina padne na London; padne na dušu [...].  
Zaustavio se zamišljen, Klarisa me je odbila. (Vulf 2004: 51-52)

Osetivši se ponovo mladim i željnim svih zadovoljstava iz mladosti, Piter počinje da prati jednu privlačnu prolaznicu. On time menja i trenutni izgled londonskih ulica, koje postaju slika dvoje ljudi pred kojima je naizgled romantična budućnost, a zapravo se nikad neće ni upoznati, jer ta žena stiže do svoje kuće i otključava vrata, nestajući sa ulice i iz Piterove svesti.

Klarisina zabava predstavlja vrhunac prisustva njenog tela u gradu koji te večeri stupa u njenu kuću. Haljina je spremna, besprekorna, domaćica uslužna i nasmejana, vrata skinuta sa šarki radi bolje komunikacije. Međutim, prošlost koju je Klarisa želela te večeri da potisne ipak je prisutna, jer je među gostima ne samo Piter Volš, već i Seli Seton, prijateljica iz mladosti. Njen prijem je, dakle, potpun susret svega onoga što Klarisa jeste i njenih gostiju, što se zaključuje na osnovu dva unutrašnja monologa koji se smenjuju – Piterovog i Klarisinog:

— Srećna sam što vas vidim! — reče Klarisa. To je govorila svima. Srećna sam što vas vidim! Preljubazna, neiskrena — to je njen najgori trenutak. Mnogo je pogrešio što je došao. Bolje da je ostao kod kuće i čitao kakvu knjigu, razmišljao je Piter Volš; [...].

[...]

O, bože, prijem će pretrpeti neuspeh, potpun neuspeh, u kostima je to osetila Klarisa [...]. Iskosa je videla Pitera kako je kritikuje, tamo u uglu. [...] Čudno je kako je Piter goni u takva raspoloženja samo time što dođe i stane u jedan ugao. On je tera da sagleda samu sebe; da preteruje. (Vulf 2004: 171-172)

Piter oseća svu težinu Klarisine društvene uloge koju ona obavlja dugi niz godina i tako pokazuje lični utisak o *interfejsu* dvaju tela sa Londonom. Jedno je Klarisino, jednolično, automatizovano, izraženo rečima koje „govor[i] svima” i svaki put. Drugo je njegovo, zgađeno Klarisinim navikama i izmoreno londonskom pompeznošću.

Septimus Voren Smit, jedan od Londonaca koga Klarisa nikada ne upozna, preživeli borac izmučene psihe, stupa u specifičan odnos sa Londonom. Ta se veza pre svega ostvaruje u Septimusovom prisustvu na londonskim ulicama kojima šeta u pratnji supruge Lukrecije. Pošto je jedina stvarnost za njega svest o prošlosti, a ne saobraćaj u Londonu, on zastaje nasred ulice jedva svestan da tako zaustavlja i gradska vozila. Ta relacija se zatim odnosi i na uticaj stanja njegove psihe na ljude koje vidi u Londonu, odnosno na tumačenje jednog od njih – Pitera Volša. Iako je Piter u Londonu samo gost, on postaje deo londonske panorame. Usled Septimusove opsednutosti poginulim prijateljem iz rata, Evansom, i grižom savesti što nije osetio tugu u trenutku njegove smrti, Piter biva prepoznat kao neko drugi u Septimusovoj svesti – on postaje Evans koji nije umro. Uz to, Septimusova svest modifikuje i zvukove koji se čuju na ulici. Iako je delimično svestan da čuje buku koju prave motori automobila, njegova čula buku pretvaraju u muziku, lepotu koja nanosi bol njegovim ružnim sećanjima:

Zavalio se na stolici, iscrpen, ali ohrabren. Ležao je, odmarao se, čekao pre nego što ponovo počne da s naporom, u samrtnim mukama tumači tajne čovečanstva. Ležao je vrlo visoko, na leđima sveta. Zemlja je podrhtavala pod njim. Iz njegovog mesa je izrastalo crveno cveće čije je kruto lišće šumelo pored njegove glave. Muzika je odzvanjala tu među stenjem. To je automobilska sirena dole, na ulici, mrmljao je; ali se ovde gore kao topovsko zrno odbija od stene do stene i deli, naleti zvuka se spajaju i dižu u glatkim stubovima [...]. (Vulf 2004: 71)

Elizabet Dalovej, Klarisina sedamnaestogodišnja kćer, nesvesna briga ljudi u svojoj okolini i željna života, uživa u istom londonskom danu vozeći se na krovu jednog autobusa. Sasvim običan radni dan i gužva na ulicama ovu junakinju podstiču na snove o budućnosti i željenim profesijama. London viđen sa vrha autobusa je, s jedne strane, omamljujuća atmosfera kojoj se prepušta njeno pasivno telo, ali i snažno doživljeni otvoreni prostor slobode, polje spasa od londonskog društva, koje počinje da zahteva mnogo od devojke kada ona dospe u Elizabetine godine:

A Elizabeta je čekala autobus u Viktorijinoj ulici. Tako je lepo biti napolju. Pomislila je, možda je još rano da ide kući. Tako je lepo biti napolju na svežem vazduhu. [...] Svet je počeo da je poredi sa topolama, svitanjem, zumbulom, lanetom, vodom koja teče i baštenskim ljiljanom: to joj je opterećivalo život [...].

[...]

Zauzela je mesto na krovu. Snažna mašina — pravi gusar — trže napred i poskoči; morala je da se uhvati za dršku da bi se zadržala, jer to je gusar, brutalan, bezobziran, koji nemilosrdno saleće ili pravi opasne zaokrete [...]. Svež vazduh je tako divan. (Vulf 2004: 139-140)

Uz to, Elizabet svesno zalazi u delove Londona kojima Dalovejovi ne prolaze u toku dana, što pomalo deluje paradoksalno kada govorimo o porodici koja je jedan od gradskih predstavnika. Elizabet je, dakle, prvi član svoje porodice koji, bez majčinog dopuštenja, korača nekim delovima Stranda. Na taj način, Elizabetino putovanje kroz London postaje simbol produbljivanja komunikacije između Londona i porodice Dalovej:

Tako bi želela da se vozi još malo dalje. Još jedan peni do Stranda? E, pa evo još jednog penija. Ići će do Stranda.

[...]

Ali ona mora kući. [...]

[Elizabeta] tek malo skrenu prema katedrali Sv. Pavla [sic], plašljivo, kao neko ko na vrhovima prstiju, noću, sa svećom u ruci zalazi u tuđu kuću, strahujući da vlasnik iznenada ne otvori širom vrata svoje spavaće sobe i ne upita šta tu traži; [...]jer nijedan Dalovej ne dolazi danju na Strand; ona je pionir [...] (Vulf 2004: 140-142)

Njena odvažnost u upoznavanju grada nagoveštava da otmena porodica koja simbolizuje grad treba bolje da ga upozna i izađe iz svojih uskih socijalno-geografskih okvira. Želja da ima konkretnu i vlastitu profesiju u poslovnom delu Londona jedan je

od načina na koji se Elizabet udaljava od primera svoje majke, čija je uloga londonske gospođe titularna, ograničena, monotona, dodeljena muževljevom zaslugom. Na razmišljanja o takvom životu žene navodi je njena profesorka istorije, gospođica Kilman, a druženje sa ovom po mnogo čemu neobičnom ženom jeste još jedan faktor koji kćer Dalovejovih udaljava od majke i otmenog Londona. Elizabet misli:

Svaka je profesija otvorena ženama vaše generacije, rekla je gospođica Kilman.

[...]

Ovde je sasvim drukčije negoli u Vestminsteru, razmišljala je silazeći kod Čanseri-Leina. Tako je ozbiljno, tako prometno. Ukratko, ona bi volela da se bavi nečim. Biće lekar, agronom, možda će otići u Parlament, ako to nađe za potrebno, sve zbog Stranda.

Koraci ljudi koji žure za svojim poslom, [...] mozgovi većito zauzeti ne trivijalnim brbljanjima [...], već mislima o brodovima, poslovima, zakonu, [...] gonilo ju je da se čvrsto odluči, *ma šta rekla njena mati*, da bude agronom ili lekar. (Vulf 2004: 140-141, kurziv pridodat)

Gospođica Kilman, međutim, drugačije doživljava London. Kao Nemicu čija je profesorska karijera propala jer nije mogla da govori protiv svih Nemaca, kao ženu koja je siromašna, ružna i neprilagođena, nju London bolno podseća na činjenicu da njeno telo nikada neće izgledati poput stilski odevenih i uglađenih tela Londonki, niti će je dame poput gospođe Dalovej, koje istovremeno i prezire i kojima potajno zavidi, ikada pozvati na prijem. Njeno telo u Londonu, uvek obučeno u iznošeni zeleni kišni mantil, samo je čini još svesnijom njenog duhovnog i fizičkog nepripadanja:

— Ja nikad ne idem na prijeme — reče gospođica Kilman [...]— Niko me ne poziva na prijem — znala je kad je to rekla da to iz nje govori ono samoljublje koje nju unesrećuje; gospodin Hvitaker ju je opomenuo; ali ona ne može da se odupre. Tako užasno pati. — A i zašto bi me pozvala? — reče ona. — Ja sam ružna, ja sam nesrećna. — Znala je da je to glupo. Ali sav taj svet koji prolazi, taj svet s paketima koji je prezire, nagoni je da tako govori. (Vulf 2004: 136)

Primer ove žene pokazuje da je Elizabet Gros u pravu kada tvrdi da nijedna sredina nije sama po sebi ni prirodna ni otuđujuća za telo (Grosz 1992: 249). Sve zavisi, dakle, od toga da li je telo na sredinu naviknuto ili dolazi iz nekog drugog (fizičkog ili duhovnog) okruženja.



### 1.1.2. Grad u okvirima i u svesti tela

Prema rečima Elizabet Gros, „grad je jedan od krucijalnih faktora u društvenom stvaranju korporealnosti“ (Grosz 1992: 242). „[G]rad uspostavlja važan kontekst i okvir za telo, [a] odnosi između grada i tela su složeniji nego što se to možda uočava“ (Grosz 1992: 243). U romanu *Gospođa Dalovej* London igra ključnu ulogu u načinu na koji postoje i na koji su predstavljena tela pojedinačnih likova. Onda kada se nađu na otvorenom prostoru grada, opis gradskih ulica čini dominantnu pozadinu svesti junaka, a kada su u zatvorenom prostoru, London se prećutno podrazumeva ili daje do znanja da je prisutan, spolja šaljući senke i buku i ugrađujući u junake svest o sebi. Međutim, London u *Gospođi Dalovej* ne predstavlja samo „[...] geografska, građevinska, prostorna [i] opštinska uređenja“ (Grosz 1992: 248), niti samo mrežu koja povezuje navedena uređenja sa društvenim aktivnostima. Grad ovde uključuje i same pojedince koji su akteri tih aktivnosti, njihova oduhovljena tela u koja su upisane socijalne norme i koja utiču na druga tela. Ne zadržavajući se na aspektima i delovima Londona koji su nam poznati izvan konteksta romana, bar ne više nego što se njima bavi samo ovo delo, usredsredićemo se na London koji vidimo čitajući roman. Drugim rečima, fokusiraćemo se na one njegove elemente iz čije perspektive možemo krenuti ka junacima romana. London u *Gospođi Dalovej* je realan grad, ali tela sa kojima je u dvosmernoj vezi to nisu, pa je već i to dovoljno da izmeni njegovu realnu suštinu. Štaviše, slike Londona nižu se pred nama posredstvom fiktivnih svesti više likova, što ponovo doprinosi stvaranju originalnog Londona. Nas zanima način na koji ovde predstavljen grad stupa unutar granica malih tela čiji je on kosmos.

Jedna od tipičnih slika kojima se dočarava London toga dana formira se u Klarisinoj svesti. Na osnovu prizora i zvukova koji obasipaju njena čula, Klarisa stvara pretpostavke o Londoncima i povezuje njihove navike sa svojim. Londonci joj se čine sličnim njoj samoj, jer njene sugrađane i nju vezuje život u istom gradu:

Jer je sredina juna. Rat je završen [...]. Kralj i kraljica su u Palati. I na sve strane, iako je još vrlo rano, čuju se bat i komešanje konjića u galopu, i udarci palica za kriket; Lords, Askot, Ranelag i sve ostalo; obavijeni mekom mrežom sivoplavog jutarnjeg vazduha [...], vihoroviti mladići i nasmejane devojke u prozračnom muslinu, koje su čak i sada, posle cele noći igranja, izvele svoje smešne kudrave pse u šetnju; i čak su se i sada, u ovo doba dana, smotrene, stare, ugledne udovice razletele u svojim automobilima idući za tajanstvenim poslovima;

i trgovci su se uzbunili u svojim izlozima s lažnim nakitom i dijamantima, [...], i ona će, takođe, ona koja voli sve to smešnom i odanom strašću, *koja je deo svega tog* [...], i ona će takođe te iste večeri da sine i da se ozari; da priredi prijem. (Vulf 2004: 6-7, kurziv pridodat)

Toplo londonsko jutro dočekuje Klarisu Dalovej koja kreće u kupovinu. Prijatan prizor koji ugleda po izlasku iz kuće utiče na ono o čemu razmišlja:

A zatim, mislila je Klarisa Dalovej, kakvo jutro [...].

Kakva divota! Kakav polet! Tako joj se uvek činilo kad je uz škripu šarki, koju je i sad mogla čuti, širom otvarala francuske prozore u Bortonu i izletala na vazduh. [...] Posmatrala je cveće i drveće s kojih su se vila isparenja i vrane kako se dižu i sleću; stajala je i posmatrala dok Piter Volš nije izustio: „Sanjarenje među povrćem?“ (Vulf 2004: 5)

Slika grada budi Klarisinu prošlost, doziva sećanja na dane provedene sa Piterom i svest o tome da će se jednog od ovih dana on vratiti iz Indije.

Raspored londonskih ulica i radnji, saobraćaj, kao i londonski prolaznici, takođe utiču na Klarisinu svest tokom te prepodnevne šetnje, i to na pravac kojim će ona teći. U trenucima kada se Klarisa zaustavlja (da bi, na primer, sačekala da prođu vozila kako bi prešla ulicu, pogledala u neki izlog ili popričala sa poznanikom) ili se njene misli fokusiraju na određenu londonsku lokaciju (uglavnom onu na kojoj se ona nalazi ili se ka njoj uputila, kao što je Park svetog Džejmsa), njena svest najčešće putuje u prošlost ili doziva ljude i događaje koji je vezuju za mladost:

Ona i Piter su mogli biti sto godina rastavljeni; [...] ali najednom bi joj došlo: da je on sad sa mnom, šta bi rekao? [...]; to je, možda, bila nagrada što je marila za ljude; vraćali su se sredinom Parka svetoga Džemsa u lepa jutra — stvarno su se vraćali.

[...]

I tako bi još uvek otkrivala sebe kako se prepire u Parku svetoga Džemsa, i dokazuje kako je u pravu — i bila je u pravu — što se nije udala za njega.

[...]

Stigla je do kapije Parka. Zastala je za trenutak da posmatra autobuse na Pikadiliju. (Vulf 2004: 9-10)

Međutim, kretanje u prostoru ili skretanje pažnje na neki trenutni događaj na ulici, vraća Klarisine misli Londonu i sadašnjosti:

Kad čovek živi u Vestminsteru — već koliko godina? preko dvadeset — oseća usred buke saobraćaja, ili ako se noću probudi, Klarisa to dobro zna, neki neobičan mir, neku svečanost; neopisiv zastoj, napetost [...] pre nego što izbije Big Ben. I gle! evo ga gde bruji. Najpre opomena, melodična, a zatim sat, neopoziv. Olovni krugovi se rastapaju u vazduhu. Baš smo budale, mislila je dok je prelazila Viktorijinu ulicu. (Vulf 2004: 6)

Vremenska dimenzija, to jest prisustvo prošlosti u vidu sadašnjeg sećanja u aktuelnom prostoru (koji ta sećanja najčešće i izaziva), jeste zona u kojoj su, kao što smatra Bergson, fizičko i psihičko najbliži i najbolje ujedinjeni, kao „koloseci koji se spajaju“ (Bergson 1919: 297). Mirovanje tela i njegova čista percepcija u prostoru (koja već predstavlja *interfejs* čula sa gradom) dozivaju slike iz prošlosti. Na taj način, grad, stupajući u okvire tela, priviruje i u ličnu prošlost, radoznao da vidi kuda ga sve promenljive struje pojedinačne svesti mogu odneti i do koje mere njegovu bezličnost i veličinu mogu učiniti dovoljno pojedinačnom i malom da stane u ljudski um. Telo se zahvaljujući kontaktu sa gradom pretvara u *življeno telo* u najpotpunijem smislu, te mirujući i nemo komunicirajući sa gradom komunicira i samim sobom. Virdžinija Vulf je u „Skici prošlosti“ („A Sketch of the Past“, 1939) zabeležila da „vid[i] [...] prošlost kao aveniju koja leži iza [nje]; dugačku traku scena, osećanja“ (Vulf 1991: 119). Prošlost njene junakinje Klarise Dalovej kao da se, još više od toga, u obliku nevidljivih tragova koje pobuđuju svest niže duž svake ulice koju je prešla i u koju će tek ući. Prošlost Klarisu istovremeno prati, ide ukorak s njom i predvodi njene korake.

Izlog jedne knjižare koji privlači pogled gospođe Dalovej, a u kome su izložene otvorene knjige, navodi je na snove. To su snovi o prošlosti, o želji da povрати sreću iz rane mladosti, ali i snovi o smrti, jer ta želja nije ispunjiva. Šekspirove reči koje čita kao da potvrđuju njenu podsvesnu težnju ka samoubistvu i kažu da se ne treba plašiti smrti:

Ali šta je to sanjala dok je gledala Hačardov izlog? Šta je pokušavala da ponovo nađe? Kakvu sliku bele zore u polju, dok je iz širom otvorene knjige čitala:

Ne boj se više vreline sunca  
Ni besnih pomama zime. (Vulf 2004: 11)

Visoko društvo Londona, oličeno u Ričardu, po njenom sopstvenom priznanju, oblikuje njene postupke i izgled:

Mnogo više bi ona želela da bude kao Ričard, koji postupa radi samog postupka, dok ona, razmišljala je čekajući da pređe ulicu, pola vremena ne postupa jednostavno, ne radi samog postupka, nego da bi nagnala ljude da misle ovo ili ono; zna ona da je to potpuna besmislica [...], jer time niko nije nikad bio ni za sekund obmanut. O, kad bi mogla da ponovo otpočne svoj život, mislila je penjući se na pločnik, kad bi bar mogla drukčije da izgleda! (Vulf 2004: 12)

Građani Londona, koji su deo njenog grada i sveta čiji „je [i ona] deo“ (Vulf 2004: 7) čine se Klarisi srećnijim od nje. To je, po njenom mišljenju, zbog toga što nemaju razloga da žale za nekim postupkom iz prošlosti, niti da nalaze mlaka opravdanja za njega. Oni žive uvek u sadašnjem trenutku, a ona svaki sadašnji menja u neki prošli koji bi sada želela da oživi i možda promeni odluku donesenu u njemu. Međutim, kao što ni druge neće ubediti da je srećna, tako ne može ni sebe.

Eksplozija gume na točku jednog automobila uzrujava sve prisutne u okolini, gospođu Dalovej i prodavačicu u cvečari, kao i sve prolaznike na ulici:

Snažni prasak zbog kojeg je gospođa Dalovej poskočila, a gospodica Pim prišla izlogu izvinjavajući se, dolazio je od automobila koji je prišao pločniku tačno preko puta izloga Malberijeve radnje. Prolaznici [...] su [...] se [...] zaustavili i zagledali [...]. (Vulf 2004: 16)

Prasak potiče od automobila u kome se krije neka važna londonska ličnost, koja kao da opominje svakog pojedinačnog prolaznika na sebe i koju svaka individualna svest interpretira različito (počev od samog nagađanja da li je unutra krunisana glava, premijer ili neko treći). Uznemirena reakcija nekih, kao što je cvečarka Pim, rezultat je trenutne percepcije na jedan uobičajeni događaj na gradskoj ulici, ali i asocijacije koja se sigurno javlja kako u svesti londonske prodavačice tako i u svesti drugih Londonaca – na nedavno završeni rat. Kao što zapaža Lora Markus, eksplozija govori o uskoj povezanosti između sveta romana i ratnih posledica (Marcus 2004: 71) – londonske stvarnosti u toku dvadesetih godina. Za gospođu Dalovej, međutim, ova eksplozija „zbog koje je [ona] poskočila“ (Vulf 2004: 16) jeste i momenat u kome se ruši jutarnja nada da će u cvečari kupiti sreću. Prizivajući pitanje „[d]a li je rat završen?“ kojim Majkl Vitvort (Whitworth 2009: 133) podriva Klarisinu konstataciju o kraju rata, Markusova kaže da Klarisine misli impliciraju da „rat jeste završen, [ali] da žalost [majki poginulih vojnika] nije“ (Marcus 2004: 71). Slično tome, Klarisina mogućnost

da promeni sopstveni život i izmeni prošle odluke jeste završena, ali njen žal za promašenim izborima nije. Ulični prasak doziva sećanje na kolektivnu, ali i ličnu, jednako ubitačnu po telo, prošlost.

Gradska dešavanja zalaze čak i u svest duhom odsutnog Septimusa i to tek nakon nekog vremena od kako on sam biva uzrok saobraćajnog zastoja. Međutim, Septimus prizor kolapsa i automobila u kome se krije zagonetna ličnost ne doživljava kao normalnu okolnost, niti samo kao obično (pod)sećanje, već kao najavu nekakve tragedije, kazne za najveći greh koji je počinio i koji i dalje čini – bezosećajnost:

Sve se zaustavilo. Zujanje motora zvrčalo je kao puls koji neravnomerno bije kroz celo telo. [...] Svi su posmatrali automobil. I Septimus je posmatrao. [...] A automobil je stajao tu sa spuštenim zavesama i na njima jedna neobična šara, kao drvo, mislio je Septimus; plašilo ga je što se sve ovo postepeno skuplja u jedno središte pred njegovim očima, kao da je neko čudovište izbilo skoro na samu površinu pa će sad, ovog trenutka, buknuti u plamen. [...] To sam ja zakrčio put, mislio je. (Vulf 2004: 17)

Septimusova supruga Lukrecija, koja je napustila Italiju i došla u nimalo drag London, radi čoveka koji je sada napustio razum, pa time i svoju suprugu, čitavu situaciju tumači na drugačiji način. Ona u tim kolima uočava kraljicu koja je krenula u kupovinu. Ono što vidi ili pretpostavlja da vidi na ulici grada leći Lukrecijinu svest bar na kratko. Žena u kolima daje joj mogućnost da ona bude neko ko živi srećno kao kraljica, ali i radi svakodnevnih stvari poput obične žene. Ljudi na ulici koji izgledaju ljubazno stvaraju u njoj potrebu da ih zaustavi samo kako bi im rekla da je nesrećna.

Piter Volš, novi šetač u londonskim parkovima, koji zadivljeno posmatra dugo neviđeni grad i neretko deluje kao da dolazi iz drugog sveta, utiče i na Septimusovu svest. To što Septimus u njemu vidi umrlog Evansa nije samo buđenje sećanja na prijatelja iz prošlosti, već i otkrivanje „uzvišen[e] tajne“ (Vulf, 2004: 70) pod uticajem čoveka koji korača pored jednog gradskog drveta – saznanja da je drveće živo, da nema zločina, ni ljubavi, ni smrti.

S druge strane, London kao savremen grad izaziva pomenuto oduševljenje njegovog turista. Vrhunac uzvišenog osećanja prema civilizacijskim doprinosima je Piterovo divljenje prema ambulantskim kolima koja užurbano prolaze ulicom. Prijatna neobičnost Londona u odnosu na Indiju iz koje dolazi navodi ga da misli o pozitivnim

dostignućima metropole, iako svestan i tamne strane tog prizora – da ta kola odvoze nekog čiji se život možda okončava:

Jedan od trijumfa civilizacije, razmišljao je Piter Volš. To je jedan od trijumfa civilizacije, razmišljao je on, dok se razlegalo prodirno, piskavo zvono kola za spasavanje. Brza i čista, kola za spasavanje jurila su prema bolnici [...]. To je civilizacija. Vraćajući se sa Istoka, iznenadila ga je brzina, organizacija, društvena svest Londona. Svaka kola ili kamion sami od sebe su se povlačili u stranu da propuste kola za spasavanje.<sup>22</sup> (Vulf 2004: 154-155)

Međutim, iako očaran materijalnim aspektom Londona, Piter gaji nisko mišljenje o visokom društvu toga grada koje sreće na Klarisinom prijemu:

Gospode, gospode, da engleskog snobizma! razmišljao je Piter Volš stojeći u uglu. Kako samo uživaju da se oblače u zlatne čipke i ukazuju poštovanje! (Vulf 2004: 176)

Na kraju krajeva, i Klarisa kao deo takvog Londona, ne više Klarisa već gospođa Dalovej, ugledna, umišljena, zaokupljena pripremanjem beznačajnih zabava, utiče na to da on, Piter koji ništa nije postigao tokom tolikih godina, još više pati. Najizraženiji pokazatelj te patnje su njegove suze tokom njihovog razgovora, neposredna reakcija Piterovog tela na *interfejs* sa Londonom. Suze, kako sam misli, jedan Londonac sebi ne sme da dozvoli na teritoriji podređene zemlje, ali veličina Londona, svojom kombinacijom moderne lepote, opasnosti i snobizma, ne samo da nagoni na plakanje, već telu daje slobodu i dovoljnu anonimnost da suze izrazi bez stida. Međutim, osim kao telesna reakcija na novi ambijent, suze funkcionišu i kao sredstvo pročišćenja, prozirna telesna tečnost koja „poput reke per[e] i te[če]“ (Gros 2005: 270), brišući ili makar izbleđujući negativna (o)sećanja.

Zabava koju priređuje Klarisa jeste kulminacija junakinjinog zalaska u društvo, ali i prilika u kojoj, više nego u drugim situacijama, njeni gosti kao različite slike jednog grada ulaze u njen intimni prostor – kuću, porodicu, svest i prošlost. Između ostalih, tu su uvažena leđi Braton, uvek više zainteresovana za politiku nego ljude i nikad u dobrim odnosima sa Klarisom; čuveni psihijatar ser Vilijam Bredšo; pa i sam premijer.

---

<sup>22</sup> Diveći se civilizaciji, Piter je delom svestan i ironije koja leži u njenoj biti, jer ona spasava nekog nakon što ga je već uništila – nakon što su ga udarila kola na pešačkom prelazu, oslabila ga bolest ili ga obeležio rat. Civilizacija, dakle, pokušava da pomogne onda kada je već uveliko kasno. Međutim, ova paradoksalna situacija ne sprečava, već pojačava Piterovu fascinaciju velikim gradom, životom i smrću, osećanje koje ni on sam ne ume da objasni drugačije nego kao „osetljivost“ (Vulf 2004: 155).

Te večeri, očekivanja gostiju predstavljaju kalup koji oblikuje Klarisu – njen izgled, pokrete, ponašanje i misli. Telo junakinje je razgovorljivo, slatkorečivo, prepravljeno kao i haljina da služi drugima. Međutim, Klarisa te večeri, uz prisustvo Pitera Volša kao živog relikta lične prošlosti oseća svu teskobu svoje nametnute uloge:

Znači, ipak neće biti neuspeha! dobro će proći — njen prijem.

[...]

Pukovnik i gospođa Garod... Gospodin Hju Hvajtbred... Gospodin Bouli... Gospođa Hilberi... Ledi Meri Madoks... Gospodin Kvin ... rekao je Vilkins. Sa svakim je progovorila šest-sedam reči, pa su potom odlazili, odlazili u sobe; [...].

[...]

Pa ipak je za nju lično to i suviše velik napor. Ne uživa. Bezmalo kao da je ona — prosto neko ko stoji tu; svako to može da radi; ali se ona tom „nekom” pomalo divi, i ne može a da ne oseti da je ona sve to stvorila, izazvala, da to označava etapu, to mesto koje je osećala da je postala ona sama, jer, zaista čudno, sasvim je zaboravila kako izgleda i oseća se kao kolac zabijen na vrh stepenica. Kad god priređuje prijem, oseća se nekako kao da to nije ona sama, a da su svi nestvarni i u isti mah veoma stvarni. (Vulf 2004: 174)

Na osnovu ovih misli saznajemo ne samo da je Klarisa svesna svoje uloge, već i kakav je njen odnos prema socijalnoj funkciji. Kao što je to slučaj sa bezmalo svim njenim relacijama u romanu, i osećanja junakinje prema gradskoj dužnosti su ambivalentna. S jedne strane, ona „[n]e uživa“ (Vulf 2004: 174), jer je svaki njen prijem ispunjen napamet naučenim pozdravima i komplimentima upućenim svima jednako. S druge strane, tim ljudima se, ma kakvi oni bili ponaosob, Klarisa pomalo i divi, jer su deo nečega što ona uvek iznova stvara – skupa, društva, zabave, jedinog života koji ima, jedine preokupacije koja je čini živom, Londona. Klarisa ih voli ljubavljju umetnika koji se divi svome delu, jer njeni gosti kao da i ne postoje u tom obliku – nasmejani, ljubazni, glamurozni – van zabava u njenoj režiji. Kao što zapaža Aleksandra Lemason (Alexandra Lemasson), Klaris[a] u *Gospođi Dalovej* [...] ima dar za umetnost primanja” (Lemason 2008: 20, kurziv pridodat).<sup>23</sup>

Vest koju Klarisa prima tokom te zabave – o samoubistvu nekog čoveka Septimusa, koji je za nju samo stanovnik istog grada, takođe je uzdrmava i fizički i psihički. Razlog za to je Klarisin utisak da je čin tog čoveka, čija je vest o smrti

---

<sup>23</sup> Autorka Lemason upoređuje Klarisin dar sa uživanjem mlade Virdžinije Vulf u društvu brojnih posetilaca njenom domu, među kojima su bili i neki književni velikani (Lemason 2008: 20).

bezobzirno pokvarila veselu atmosferu u njenoj kući, zapravo tako nalik onome što ona potajno želi da uradi sa svojim telom.

### 1.1.3. Spas u *interfejsu* i *interfejs* nakon spasa

Posmatrajući *interfejs* tela i grada iz dve suprotne perspektive, videli smo da se pojmovi tela i grada u ovom romanu prepliću, a da se njihovi međusobni uticaji mešaju, preklapaju i zamenjuju mesta. Takav utisak prirodno nas vodi samoj suštini *interfejsa* – odnosu između tela i grada kao procesu koji je istovremeno dvosmeran. U romanu *Gospođa Dalovej*, *interfejs* subjek(a)ta i okoline, u svim svojim simboličnim i doslovnim primerima, potvrđuje ne samo svoju dvosmernost i simultanost, nego i trajnost.

Već je uočeno da se Klarisina svest o prošlosti, koja je simbolično oličena u telu Pitera Volša (ali je i deo njenog tela), suočava sa sadašnjim londonskim životom junakinje, predstavljenim njenom kućom, haljinom koju prepravlja, kćerkom Elizabet, pričom o Ričardu, a ponovo i njenim telom. Međutim, treba ukazati i na to da je scena susreta Klarise i Pitera jedan od najslikovitijih prikaza *interfejsa* u romanu. Dvosmerna veza prikazana je kao borba između dvaju tela koja jedno drugo napadaju moćnim oružjem u želji da zađu što dublje u intimni prostor svoga protivnika. U toku svake rečenice koju izgovara, Piter Volš otvara perorez, dok Klarisa maše iglom kojom zašiva zelenu haljinu:

Kakva je to čudna navika, pomisli Klarisa; večito se igrati nožem. I uvek izazivati u čoveku osećanje da je površan, praznoglav; samo glupa čegrtaljka, kao što to čini on. Ali i ja, pomisli ona pa uze iglu i pozva u pomoć [...] stvari koje čini; stvari koje voli; svog muža, Elizabetu, sebe samu, ukratko, ono što Piter sada jedva poznaje, da se svi okupe oko nje i oteraju neprijatelja. (Vulf 2004: 46-47)

Činjenica da se ova „bitka“ ne završava već Piter naglo odlazi, a Klarisa hita za njim ne bi li produžila prekinuti *interfejs*, makar na još nekoliko trenutaka koliko je potrebno da ga podseti da dođe na njen prijem, govori o stalnosti dvosmerne veze i potrebi da se ona, ma kako ponekad bila neprijatna, nastavi. Težnju ka produžetku *interfejsa*, odnosno želju za trajanjem sadašnjeg momenta, potvrđuju i jezičke odlike naracije odabrane za momente razgovora Pitera i Klarise. Kao što zapaža Nikolas Marš (Nicholas Marsh) na primeru jednog od relevantnih odlomaka, u toku verbalne razmene



dvoje junaka dominiraju sadašnji participi,<sup>24</sup> a rečenice često započinju veznikom „i“, što sve zajedno „stvara utisak o neprekidnoj sadašnjosti“ (Marsh 1998: 6).

Doslovno prikazan *interfejs* tela i grada jeste i Septimusov skok kojim on izvršava samoubistvo. Ovoga puta grad nije predstavljen nečijim telom, već gvozdеноm dvorišnom ogradom oko londonske kuće u kojoj je Septimus takoreći *živeo*. Rešen da pobjegne od doktora Holmsa koji se penje uz stepenice, Septimus želi da umakne mučenju koje pretilo od besmislenih lekarskih tretmana i koji, umesto da leče, vode u duhovnu smrt. Nasuprot tome, Septimus bira život. Otvaranje prozora kroz koji junak iskače pokušaj je ostvarenja bolje komunikacije sa svetom, sa nekim boljim Londoncima, koji će razumeti da se Septimusova bolest ne može izlečiti medicinom i da na ovom svetu nema leka za tugu koja ga opседа. Nažalost, šiljci ograde koji se zarivaju u njegovo telo (kako to Klarisa kasnije zamišlja) pokazuju da se njegova želja za srećnijim *interfejsom* ne ispunjava. *Interfejs* do koga dolazi nesumnjivo je najtragičniji u romanu. Međutim, ta slika takođe pokazuje da neka vrsta dvosmerne veze između tela i grada, makar i bukvalna i gorko ironična, mora imati poslednju reč i da čak i mrtvo telo (p)ostaje deo grada.

Nešto kasnije te večeri i gospođa Dalovej dospeva u slično iskušenje, napustivši goste i otišavši u susednu sobu. Iskušenje je veliko, a lekovita smrt tako bliska i lako ostvariva. Međutim, jedan pogled kroz prozor, vizuelni kontakt Klarisinog tela sa spoljnim svetom, sa zgradom preko puta i staricom koja odlazi na spavanje, menja njenu odluku. Susret Klarisinih očiju sa licem nepoznate, ali najednom drage sugrađanke (čiji se pogled možda i ne zadržava svesno na Klarisi) budi u Klarisi želju da i ona doživi starost i još dugo uživa u malim trenucima od kojih se sastoji život. „Starica je utrnula svetlost“ (Vulf 2004: 190), ali Klarisa ne sme da se „boj[i] [...] više vreline sunca“ (Vulf 2004: 190). Da bi sebi omogućila svakodnevno gašenje sobnog svetla, mora se predati prvo dnevnom, prirodnom svetlu – životu. Biranje života pod uticajem *interfejsa* jeste i težnja ka ostvarenju novog *interfejsa* sa već poznatim svetom, onim koji tog trenutka gostuje u njenoj kući. Junakinja se vraća gostima, ne više kao gospođa Dalovej, žena koju muče misli o smrti, već kao Klarisa koja želi da živi. To je

---

<sup>24</sup> Na primer: „thinking“, „giving“, „hearing“ i slično (Marsh 1998: 6).

Klarisa koju Piter prepoznaje kao autentičnu, nekadašnju, onu koja je uvek volela da se druži sa ljudima, da spaja razdvojene:

To je Klarisa, reče on.  
Jer ona je bila tu. (Vulf 2004: 199)

## 1.2. Džekob Flanders i gradovi *Džekobove sobe*

Čitajući roman *Džekobova soba* (*Jacob's Room*, 1922) svedočimo odrastanju glavnog junaka Džekoba Flandersa. Međutim, razvojni put ovog lika ne predstavlja srž konvencionalno ispričane priče, već je to mozaik različitih utisaka o njemu, komentara koje navode drugi ili on sam. Čitava građa romana jeste impresionistička slika sačinjena od tokova raznorodnih svesti koje se smenjuju, preklapaju, prožimaju; koje, drugim rečima, stupaju u *interfejs*.

*Džekobova soba* prikazuje različite životne faze Džekoba Flandersa, od njegovog detinjstva u provincijskim sredinama, preko školovanja u Kembridžu i života u Londonu, pa sve do putovanja po Evropi, koje prethodi njegovoj ranoj smrti u Prvom svetskom ratu. Svaka od ovih etapa sazrevanja, osim što je određena vremenom, to jest omeđena određenim životnim dobom junaka, dobija na specifičnosti time što se odvija na sebi svojstvenom mestu. Naš zadatak je da sagledamo telo junaka koje postaje deo različitih gradova u pojedinačnim fazama kroz koje prolazi i promene koje njegovo biće doživljava pod uticajem tih okolina; i obrnuto, da posmatramo gradove koji primaju pod svoje nebo telo mladog provincijalca.

Pre nego što se usredsredimo na analizu ovog dela, treba da istaknemo važnu metaforu, koja je ujedno i lajtmotiv romana. U pitanju je naslovna sintagma „Džekobova soba“. Ona se u toku romana pojavljuje u doslovnom značenju – odnosi se na svaku sobu u kojoj Džekob odseda u različitim gradovima, ali ona je i metafora junakovog intimnog života, njegovog uma i duše, koje posmatramo u sklopu pojma tela.

### 1.2.1. Džekob u gradu

Prvi Džekobov kontakt sa urbanom sredinom jeste njegov odlazak na školovanje u Kembridž u devetnaestoj godini. Taj događaj označava i rastanak sa

detinjstvom provedenim u seoskoj sredini Kornvola, uz majku i dvojicu braće. Ovaj trenutak je bolan, jer junak napušta prirodno okruženje sa kojim je njegovo telo blisko, kako u smislu fizičkog kontakta sa obalom i poljanama, tako i u vidu mentalnog naginjanja ka prirodom inspirisanoj poeziji romantizma.<sup>25</sup> Dolazak u univerzitetski grad zbog toga ne oduševljava, ali ipak mami Džejkobovu svest svojom različitošću – crkvenom službom i orguljama, opijajućom atmosferom, telima vernika koja služe redu većem od sebe i koja kao da se gube ispod velikih odeždi kojima su ogrnuta. Nebo nad Kembridžom je svetlije nego nad drugim mestima, pre svega neurbanim sredinama koje je Džejkob do tada poznao. Ovim gradom zrače nauka, pobožnost, red i posvećenost, a ljudi podređeni tim vrednostima kao da poprimaju njihovu postojanost, ozbiljnost i monumentalnost:

Kažu da je nebo svuda isto. [...] Ali iznad Kembridža – barem iznad svoda Katedrale Kraljevog koledža – postoji izvesna razlika. Ako se posmatra sa broda na pučini, veliki grad svetluca u noći. Da li je nerazumno pretpostaviti da je ovo nebo, koje ozaruje Kapelu Kraljevog koledža ulazeći kroz njene uske otvore, svetlije, uže, da sija sa više iskri nego druga neba? Ne sjaji li se Kembridž i danju, a ne samo noću? Pogledajte, kako, dok idu na službu, odore lepršaju ispunjene vazduhom, kao da ničega materijalnog i telesnog nema ispod njih. Kakva *statueskna* lica, kakvo ubeđenje, autoritet rukovođen pobožnošću, iako glomazne čizme marširaju pod odorama. Kako je samo puna reda procesija kojom napreduju. (Woolf 2009: 24-25, kurziv pridodat)<sup>26</sup>

Međutim, ugledni građani Kembridža koje Džejkob naziva „starijim ljudima“ nimalo mu se ne sviđaju. Fizička i duhovna ograničenost u kojoj oni žive doprinele su da ih Džejkob poistoveti sa starošću. Njihove navike čine i njegov novi život u univerzitetskom gradu skučenim i pogubnim za slobodu na koju je njegovo, još uvek detinjasto telo, naviknuto. On odlazi na večere kod ljudi koji čitaju Velsa, Šoa i nedeljnice vredne šest penija, a ne Homera ili Šekspira; kod onih, dakle, čija je svakodnevnica usmerena na aktuelna dešavanja i novu književnost, a ne tradiciju i prošlost. Njihovi su životi, iz Džejkbove perspektive, besmisleno monotoni, a vrtovi

---

<sup>25</sup> Džejkobov čitalački izbor u periodu detinjstva jesu sabrana Bajronova dela, a junakova povezanost sa ovim pesnikom neće se, videćemo, ograničiti na romantičarsku naklonjenost prirodi. Džejkobova putovanja po Evropi koja će uslediti kasnije učiniće ga, u izvesnoj meri, bliskim takozvanom „bajronovskom junaku“. Videti niže poslednju fusnotu potpoglavlja 1.2.1, koja prati analizu Džejkobovog boravka na Akropolju.

<sup>26</sup> Ovaj citat i sve naredne citate iz romana *Džejkobova soba* prevela je autorka rada.

pred kućama sivi i bezlični. Sve to u junaku stvara potrebu da pogleda kroz prozor na ulice Kembridža ne bi li ugledao makar drvo jorgovana ili bicikl koji će ga podsetiti na neformalnost detinjstva. Džekob na taj način pokazuje i do koje mere ljudsko telo vezano za prirodu pati u gradskoj sredini 20. veka. On ukazuje na činjenicu da svaki moderan grad, pa čak i Kembridž koji je kroz svoju istoriju dizao univerzitete uporedo sa parkovima (Mamford 2006: 514), u stambenim naseljima sprečava ljudski kontakt sa prirodom i sputava seoske navike. Primer pokazuje da proces „razgradnje“ – smanjenja prirodnog radi društvenog prostora (Mamford 2006: 478-480), nije zahvatio samo industrijske, već sve moderne gradove:

„O Bože, o Bože, o Bože!“ uzviknuo je Džekob [...] „O moj Bože!“

„Kakva dosada,“ reče on, osmatrajući ulicu ne bi li ugledao bar drvo jorgovana ili bicikl – bilo šta što bi povratilo njegov osećaj slobode.

„Kakva dosada,“ reče on Timiju Darantu, sumirajući svoje nezadovoljstvo svetom koji je upoznao u vreme ručka, svetom koji je u stanju da postoji – u to nema sumnje – ali koji je tako bespotreban, budući da veruje u tako nešto – Šoa i Velsa i ozbiljne nedeljnike vredne šest penija! Šta oni žele da postignu, ribanjem i rušenjem, ti stariji ljudi? Zar nikada nisu čitali Homera, Šekspira, Elizabetance? Video je taj svet jasno suprotstavljen osećanjima koje je crpeo iz mladosti i naklonjenosti prirodi. (Woolf 2009: 28)

Stupanje u Kembridž za Džekoba je, vidimo, neka vrsta šoka ispunjena ambivalentnim utiskom – radoznalošću i poštovanjem prema novom i uzvišenom, ali i mrzovoljnošću i nostalgijom.

Ipak, nakon početne neuklopljenosti i čežnje njegovog bića za nesputanošću prošlog života, Džekob stiče sigurnost i samopouzdanje. On uči da prihvata svet odraslih oko sebe, nezanimljive ručkove i uštogljenost, crpeći snagu iz onog dela Kembridža koji ga seća na detinjstvo – prirode koje u njemu ipak ima i proleća koje se tog trenutka budi. Na taj način, Kembridž postaje mesto junakovog prvog sazrevanja – svesnog napora da navike tela i prošlost kao deo svesti uskladi sa neophodnošću odrastanja, oličenim životom u gradu. Džekob uviđa da život u urbanoj sredini *oduzima* – slobodu, detinjstvo i prošlost, ali da grad i *daje* - odgovornost, zrelost, sadašnjost od koje se sastoji život i veru u sebe koja taj život čini lakšim. Takva spoznaja vodi junaka sticanju onoga što kod njega uočava T. E. Epter (T. E. Apter), a to je „sigurnost“, odnosno „samoostvarenje“ (Apter 1984: 87):

Neuljudan i neiskusn je bio, ali svakako da su gradovi koje je sagradila starija garda ljudske rase bili poput predgrađa od cigle, kasarni i mesta na kojima vlada red, na horizontu od crveno-žutog plamena.

[...]

[T]o mora da je veliki šok za nekoga ko ima dvadesetak godina – svet starijih tako jasno predstavljen nama samima; našoj realnosti; vresištima i Bajronu; moru i svetioniku; [...] tvrdoglavom i nezaustavljivom ubeđenju koje čini mladost tako nepodnošljivo neprijatnom – “Ja sam ono što jesam, i to nameravam i da ostanem,” [...] Svaki put kada nedeljom obrokuje u društvu – na ručkovima i čajankama – uvek će nastupiti ovaj isti šok – užasnutost – neugodnost – a zatim zadovoljstvo, jer on upija na svakom koraku *dok šeta pored reke* takvu postojanu sigurnost, takvo *samopouzdanje* sa svih strana, iz drveća koje se savija, sivih tornjeva blelih na plavoj pozadini, glasova koji se šire kroz vazduh i deluju kao da lebde, prolećnog majskog vazduha [...] (Woolf 2009: 28-29, kurziv pridodat)

Naredna etapa Džekobove mladosti vezuje se za London, metropolu u koju junak dolazi nakon studentskog života u Kembridžu. On započinje *interfejs* sa Londonom odsedanjem u jednoj osamnaestovekovnoj kući, koja istovremeno postaje i drugo ime za njegov intimni prostor. Kuća se, naime, odlikuje „specifičnošću“<sup>27</sup>, a istom rečju je dva reda kasnije predstavljen i sam junak.<sup>28</sup> Unutar kuće, Džekob zauzima jednu dnevnu i jednu spavaću sobu u kojoj, između dva prozora, čuva kutiju sa pismima majke, pismima Klare – svoje rane ljubavi, kao i sa vlastitim spisima koje, prema njegovoj sopstvenoj pretpostavci, verovatno niko neće želeti da čita. Džekobov *interfejs* sa ljudima Londona najčešće se ostvaruje izlaskom iz kuće, ali i stupanjem drugih u njegove prostorije. Takođe, pogled kroz prozor sobe, vizuelni doživljaj njemu novog grada, još je jedan način da junak upozna užurbanost i brzinu modernog Londona i sa njim komunicira:

[P]rišao je prozoru.

Najbrži vozači na svetu nesumnjivo su vozači poštanskih kombija. Skliznuvši niz ulicu Lems Konduit, crveni kombi skrenuo je na čošku pored poštanskog sandučeta tako da se ogrebao o ivičnjak trotoara i devojčicu, koja je stajala na prstima kako bi ubacila pismo u sanduče, naveo da podigne pogled, delom uplašena, delom znatiželjna. (Woolf 2009: 53)

---

<sup>27</sup> „Sobe su lepo oblikovane, plafoni visoki; iznad ulaznih vrata ruža ili glava ovna, izrezbareni su u drvetu. Osamnaesti vek ima svoju *specifičnost*.” (Woolf 2009: 58-59, kurziv pridodat)

<sup>28</sup> „*Specifičnost*’ – gospođa Darant je rekla da se Džekob Flanders odlikuje ‘specifičnim izgledom’“ (Woolf 2009: 58-59, kurziv pridodat).

Početak Džekobovog boravka u Londonu obeležen je svešću o tome da je i u ovom gradu drugačiji od ostalih. Posmatrajući Londonce sa stepenica Katedrale svetog Pavla, on shvata da ti ljudi nose kapute i primaju platu, dok on u rukama nosi knjigu o Vizantijskom carstvu; da svi drugi pripadaju svetu ulice i grada – svetu spolja, da su u službi gradskih firmi i radnji i da predstavljaju samo lutke na koje se navlače kaputi u šest sati popodne. Džekob će po povratku u svoju sobu čitati knjigu, a oni neće. Njihove kuće su samo mesta na kojima se odmaraju za naredni dan služenja gradu; to su bezlične i gotovo bespotrebne sobe. Dolaskom u London, Džekob shvata da on još uvek ne postupa u skladu sa onim što svaki grad iziskuje od urbanog tela – nije uronjen u svet sadašnjeg, trenutnog i modernog, u domen ulice, kancelarije i drugih ustanova koje čoveka udaljuju od sopstvene svesti, sobe i kuće.

Ništa se nije činilo sigurnije sa stepenika Katedrale svetog Pavla nego da je svaka osoba na čudotvoran način obezbeđena kaputom, skutom i čizmama; prirodom; ciljem. Samo Džekob, noseći u ruci Finlejevo Vizantijsko carstvo,<sup>29</sup> koje je kupio na Ladgejt Hilu, izgledao je malo drugačije; [...] [Ovi mnogobrojni ljudi] nemaju kuća. Njima pripadaju ulice; radnje; crkve; njihovi su bezbrojni radni stolovi, široke kancelarijske svetiljke; kombiji i železnica visoko iznad ulice.

[...]

Bezbrojni kaputi preporučenog kvaliteta visili su prazni tokom čitavog dana u hodnicima, ali kada bi na časovniku izbilo šest sati svaki bi po svojoj meri bio popunjen, i male figure, sa računom na sebi ako nose pantalone ili upakovane u jednu celinu, hitro bi se zaputile niz trotoar povijenih leđa; zatim bi nestale u tmini. (Woolf 2009: 55)

Međutim, nakon nekog vremena provedenog i u ovom gradu, Džekob i sam postaje poslovni Londonac, pokazujući da je moć velikog grada da oblikuje ljudsko telo ne samo ogromna, već i prirodna i očekivana:

Oko pola deset Džekob bi napuštao kuću, lupajući svojim vratima kao što su drugi lupali svojim, kupovao novine, ulazio u autobus, ili, ako bi bilo lepo vreme, išao peške *kao i drugi ljudi*. Pognuta glava, radni sto, telefon, knjige uvezane zelenom kožom, električno osvetljenje ... „Još uglja, gospodine?” ... „Vaš čaj, gospodine.” (Woolf 2009: 76, kurziv pridodat)

---

<sup>29</sup> Džordž Finlej (George Finlay, 1799–1875) bio je britanski istoričar poznat kao autor istorijskih knjiga o Grčkoj i Vizantijskom carstvu (Finlay. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/207560/George-Finlay> (23.07.2012).).

Džekobovo putovanje po Evropi započinje u Parizu, gradu koji je, nasuprot Londonu kao gradu kancelarijskih službenika, središte slobodnih umetnika i nesputanog života. Mnogo konkretnije, Pariz za Džekoba postaje simbol vizuelne umetnosti i vizuelnih senzacija. On ovde upoznaje dvojicu slikara sa kojima, osim što kometriše njihove slike, može i slobodno da se šali i uživa u piću. Sa pariskim prijateljima, junak odlazi u obilazak Versaja, parisko predgrađe i nekadašnju francusku prestonicu:

Evo dakle Versaja. Džini se popela na kamenu ivicu i nagnula nad ribnjak, a Kratendon ju je obgrlio da ne bi upala. „Pogledajte! Pogledajte!“ povikala je. „Pravo na površinu!“ Jedna troma riba kosih ramena izronila je iz dubine kako bi gricnula njene mrvice. [...] Fontana je zaprštala. Kroz njenu penu dopirao je zvuk vojne muzike iz daljine. (Woolf 2009: 110)

Versaj simbolizuje kombinaciju umetničke prošlosti, lepote i prirode – elemente za kojima je Džekob žudeo u engleskim gradovima. Međutim, kao što to nagoveštava „vojna muzika“ sa kraja citata, Versaj konotira i barokni duh grada – zakon, red i uniformnost (Mamford 2006: 392). On predstavlja prirodu i prostor kultivisane na geometrijski pravilan način kako bi ugodili ljudskom oku i duhu, ali i simbolizovali ograničenje ljudske slobode. Na taj način, Džekob u Parizu uči da se bogatstvo svakog grada sastoji u njegovom mnoštvu identiteta – spoju prirodnog i izgrađenog, prošlog i sadašnjeg, slobode i ograničenja koje svaki grad arhitektonskom dovršenošću postavlja u okvire čoveka. Ovde, pak, karakterna mnogostrukost grada ogleda se i u spoju sadašnjeg predgrađa i nekadašnjeg centra. Grad u čoveku stvara ambivalentne utiske, u ovom slučaju mešavinu ravnodušnosti i opijenosti; tačnije, zanemlost prouzrokovanu snažnom impresijom. Džekob tokom šetnje Versajem deluje rezervisan, ali je ipak dirnut veličinom gradskog prizora. Njegovo prvobitno odbijanje da nakon dugog razgledanja uđe u jedan muzej jeste nesposobnost percepcije da primi toliku količinu lepote odjednom, umor njegovog tela uzrokovan Parizom. On piše majci, ali oseća da pismom ne može da joj prenese sve što oseća u Parizu. Džekobove misli sugerišu da je ovaj grad je za njega mesto koje izaziva neko neobjašnjivo uzbuđenje o kome se ne može pisati, jer se doživljaj Pariza teško može pretočiti u reči:

Džekob nije imao šta da krije od majke. Radi se samo o tome da nije mogao da nađe smisleno opravdanje za sopstveno uzbuđenje, a još da o njemu piše – [...]. (Woolf 2009: 112)

Uopšte uzev, Džekobov utisak o Parizu je ipak pozitivan, što se vidi iz njegovog komentara na život koji vode dvojica slikara:

„Ovo je neverovatno dobar život,“ reče Džekob, „ovo igranje bojama ovde gore [u ateljeu].“ (Woolf 2009: 109)

Uz to, dokaz da je ova impresija prouzrokovana samim okruženjem, a ne ljudima, dakle Parizom a ne Francuzima, pruža činjenica da su ljudi sa kojima se junak ovde druži Englezi. Oni su, doživевši razna razočaranja u rodnoj zemlji, utočište i novu želju za životom pronašli u Parizu i postali Parižani.

Stigavši u Grčku, Džekob biva razočaran. S mukom se snalazeći u Patrasu, gradu sa saobraćajem koji bi ga podsećao na londonski kada ne bi bio u haosu izazvanom uličnim susretima tramvaja i magaraca (Džekobu smeta kombinacija urbanog i modernog sa seoskim i primitivnim), on razmišlja o tome kako je više očekivao od ove zemlje, jer je kao i svako dete odgajen na iluziji o Grcima. Sa prozora hotelske sobe, junak posmatra Grke kako se dovikuju i gestikuliraju na ulici, nesvesni da ih neko posmatra. To u Džekobu izaziva tugu, ali ne zbog toga što je on usamljen, već zato što shvata da su svi ljudi usamljeni, iako je možda samo on, tog trenutka u Grčkoj, svestan te činjenice:

Džekob je prišao prozoru i stajao držeći ruke u džepovima. Ugledao je trojicu Grka u kiltovima; jarbole brodova; dokone ili uposlene ljude iz nižih klasa kako koračaju ili hitro istupaju na ulicu, ili se pak grupišu i gestikuliraju rukama. Njihova nezainteresovanost za njega nije bila uzrok njegovog neraspoloženja; nego neko dublje ubeđenje – nije se radilo o tome da je on usamljen, već da su svi ljudi usamljeni. (Woolf 2009: 121)

Međutim, na putu ka Olimpiji Džekob shvata da mu, u sredini koja odiše tradicijom i gde nikoga ne poznaje, prija da bude sam i van Engleske. Oseća iskonsku potrebu da oživi divljaka u sebi i druži se sa kamenjem i biljem kao da čovečanstva više



nema. Na taj način, Grčka, kao stub civilizacije, paradoksalno, postaje jedino mesto koje junaka od civilizacije (na koju se nikada nije sasvim navikao) može zaštititi:

Krivili ga ili hvalili, ne možemo poreći divljeg konja u sebi. Da galopiramo bez mere; sručimo se na pesak iscrpljeni; da osetimo da se zemlja okreće; da se – doslovno – sprijateljimo sa kamenjem i travom; kao da je čovečanstvo izumrlo, a što se tiče muškaraca i žena, neka idu s milim bogom – ne možemo pobediti činjenicu da nas ovakva želja obuzima prilično često.

[...]

„Nameravam da posećujem Grčku svake godine do kraja života,“ pisao je Džejkob Bonamiju. „Jedino to vidim kao priliku da se čovek zaštiti od civilizacije.“ (Woolf 2009: 121, 125)

Iako naizgled beži od svega gradskog i ljudskog, vrhunac Džejkobovog uživanja u Grčkoj jeste obilazak Partenona,<sup>30</sup> centralne građevine drevnog atinskog akropolisa, koja opседа njegovo telo svojom lepotom. Međutim, ta lepota nije poput drugih estetskih prizora, koji dozivaju uspomene, tugu, ristanke i oživljavaju trenutke koji se bude i umiru. Lepota Partenona obasjanog podnevnim suncem čini da Džejkob zaboravi na sve drugo i razmišlja o lepoti *per se*, dolazeći do zaključka je „jedino lepota besmrtna“:

Iako je lepota dovoljno dobroćudna da nas učini slabim, da uskomeša duboki talog mulja – sećanja, napuštanja, kajanja, emotivne veze – Partenon je izvan svega toga; i ako uzmete u obzir njegovu upečatljivost u toku čitave noći, već vekovima, počinjete da dovodite u vezu taj sjaj (u podne je odsjaj zaslepljujući, a friz gotovo nevidljiv) sa idejom da je možda jedino lepota besmrtna. (Woolf 2009: 128)

Besmrtnost Partenona i njegove lepote inspiriše Džejkoba da i on na tom mestu stvori nešto što će, ma kako malo i beznačajno, imati lepotu i dugovečnost. U junaku se javlja želja da napiše belešku o važnosti istorije, ali biva prekinut galamom izvesnih Francuskinja u blizini. Jasno je da je Grčka mesto na kome Džejkob želi da se druži

---

<sup>30</sup> Put preko Olimpije ka Atini može se shvatiti i metaforički – kao put od mira i ravnoteže ka neredu ljudskog društva. Olimpija je, naime, kao izvorno mesto održavanja Olimpijskih igara, bila prostor u kome se ljudsko telo slavilo kao izraz duha, u kome je vladala ljudska mera i gde su se „gradovi sretali lično“ (Mamford 2006: 148). S druge strane, Atina je bila grad u kome je formalno vladala demokratija, ali na čijem su naličju uvek tinjali tiranski porivi. (Mamford 2006: 143, 146-148) Na taj način, dolazak u Atinu, prefigurira budući svetski rat u kome će Džejkob izgubiti život.

samo sa prirodom, gradom i građevinom. Jedini izuzetak koji pravi jeste Sandra Vilijams, udata Engleskinja u koju se nesrećno zaljubljuje.

Konačno, osećanje ispunjenosti u Akropolju je tako veliko da junak nije u stanju da ga podeli ni sa svojim prijateljem iz Londona, te odustaje od namere da ga pozove da dođe u Grčku. Osećanje koje izaziva Akropolj je toliko snažno da gotovo boli, te Džekob pomišlja da bi tuđe prisustvo pomoglo da podnese taj teret, ali na kraju ipak ostaje pri veri da će ta teskoba sama proći. Međutim, junak odustajanjem od tog poziva sebično čuva doživljaj Grčke za sebe:

Ali u sredu napisao je telegram Bonamiju, u kome mu kaže da odmah dođe. A onda ga je zgužvao u ruci i bacio pokraj puta.

„Prvo, on ne bi došao,“ pomislio je. „A drugo, kladim se da ovakve stvari blede vremenom.“ Pod „ovakvim stvarima“ podrazumevam to neprijatno, bolno osećanje, nešto poput sebičnosti [...] „Ako se još dugo bude nastavilo neću moći da se uhvatim u koštac sa njim – ali kad bi ga još neko bio svestan u isto vreme – Bonami je zatvoren u svoju sobu u Linkolns Inu – o, kažem, dođavola sve, kažem,“ – pogled [...] dok čovek stoji na Partenonu u sumrak, [ka] nebu prošaranom ružičastim perjem, dolini u svim bojama, mermeru koji se žućkasto-smeđ ogleda u očima, tako je težak. (Woolf 2009: 128-129)

Džekobovo telo upija svaku novu sredinu u koju dolazi, ali u svakoj i uči ponešto novo – da se prilagodi civilizovanom svetu; da bude deo poslovnog sveta; da stekne svest o spoju lepote, reda i prirode; i najзад, da uz pomoć večne građevine uvidi da su ljudska dela lepa, postojana i besmrtna, a ljudska tela trošna i prolazna. Različita okruženja i impresije mešaju njegove misli, želje i osećanja, ali je pojedinačan uticaj tih sredina na njega nesumnjiv. Krećući se od malog univerzitetskog grada pa sve do antičkog „gornjeg grada“, Džekob kao da odlazi sve dalje u prošlost i zalazi sve dublje u istoriju grada, a zapravo sve više stupa u vlastiti život i širi sopstvene vidike.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Imajući u vidu Džekobovu ranu naklonjenost Bajronovoj poeziji, treba uočiti jednu dodatnu vezu između ovog lika i Bajronovih dela (pored opšte sklonosti mladog Džekoba prirodi). Bajron je, naime, poznat kao tvorac takozvanog „bajronovskog junaka“, usamljenika ekstremno protivrečnih osobina koji u spevu *Čajld Harold (Childe Harold, 1812)* napušta domovinu i putuje po Evropi. On beleži u svesti utiske raznih sredina, nakon čega uviđa da je sve osim umetničkog stvaranja prolazno (Paunović 2006: 18-19, 23). „Bajronovski junak“ opisuje se kao: „...gord, hirovit, ciničan, s prkosom na licu i jadom u duši, prezriv prema blišnjima, neumoljiv u osveti, a ipak sposoban da voli duboko i snažno“ (Prema Paunović 2006: 18). Iako ovaj tipičan Bajronov lik „nikada nije dobio dostojnog naslednika“ (Paunović 2006: 18), ne možemo a da ne primetimo da Džekob Flanders, iako na manje ekstremnom nivou, poseduje makar mali deo većine osobina „bajronovskog junaka“, a da njegova putovanja po evropskim gradovima bude poneku asocijaciju na Bajronovog latalicu.

### 1.2.2. Kembridž i London kao domaćini Džekobovog tela

Uvideli smo načine na koje razne gradske sredine utiču na telo mladog Džekoba i oblikuju ga, a pre svega, njegov sopstveni promenljivi utisak o njima. U želji da prikazemo Džekobov odnos sa gradovima i iz suprotnog ugla, opredelićemo se za perspektivu ljudi dvaju gradova u kojima Džekob doživljava najizrazitija, prva mladalačka iskušenja i promene – perspektivu Kembridža i Londona.

Već je pomenuto da sastavni deo Džekobovog života u Kembridžu predstavljaju odlasci na ručkove kod univerzitetskih porodica, što je još jedan simboličan trenutak junakovog stupanja u svet obrazovanja, odraslih ljudi, odgovornosti i gradskog života. Istakli smo njegovu početnu netrpeljivost prema sivilu i sputanosti kembričkog života. Reakcija ljudi koji su deo Kembridža na mladog gospodina Flandersa takođe nije na zavidnom nivou. Džekobova početna neuklopljenost, koju on verovatno ne primećuje, a koja se odnosi na nepoznavanje manira i reda, ometa pravolinijski tok gradskog života. Džekobovi domaćini, gospodin i gospođa Plamer, s negodovanjem se odnose prema junakovom kašnjenju na ručak, a njegovo nekontrolisano služenje hranom koje sledi narušava atmosferu u kojoj vladaju ustručavanje i prefinjenost.<sup>32</sup>

[Č]ekali su četvrtog studenta, u nedelju za vreme ručka [...].

“Kakva neprijatnost,” gospođa Plamer je prekinula razgovor iznenada. “Da li neko poznaje gospodina Flandersa?”

[...]

U ovom trenutku ušao je gospodin Flanders. Promašio je vreme.

Sada, iako su pojeli svoje porcije mesa, gospođa Plamer se drugi put poslužila kupusom. Džekob je, naravno, bio rešen da pojede meso dok ona dovrši svoj kupus, uputivši ka njoj pogled jednom ili dvaput da odmeri svoju brzinu – bio je strašno gladan. (Woolf 2009: 26-27)

Ova scena pokazuje prirodnu sklonost urbanih stanovnika da ljude koji dolaze iz negradskih sredina posmatraju sa superiorne pozicije, ne razumejući ili ne želeći da shvate navike tela čiji gospodari nisu časovnici i gradski maniri. Međutim, scena takođe ukazuje i na odsustvo svakog truda i želje novog gradskog stanovnika da se prilagodi svetu u koji je došao i pokaže obzirnost prema gradskim domaćinima.

---

<sup>32</sup> Ako pretpostavimo da ostali studenti prisutni na ručku takođe dolaze iz neurbanih sredina (a za Timija Daranta to pouzdano znamo), onda možemo zaključiti da je njihovo uvažavanje gradskih konvencija, iz nekog razloga, na mnogo višem nivou nego Džekobovo.

Iako se navikava na London sličnom brzinom kao i na Kembridž, Džekob i u Londonu zadržava nešto od svoje davne osobine – romantičarsku crtu u karakteru. Možda je upravo vera u brojne ideale, pa i ljubavne, ono što ga odvaja od drugih poslovnih Londonaca, koji su izgubili (ili nisu ni imali) snove. Jedan od londonskih stanovnika usmerenih na materijalnost i zaradu jeste Florinda. Florinda je sirotica bez roditelja i prezimena, neobrazovana i nekonvencionalnog ponašanja, te se može reći da ona takođe odskoče od civilizacijske sredine. Međutim, kao liberalna devojka sumnjivog morala, ona je i izdanak velikog grada, predstavnicu urbanog zanimanja koje su, u nešto drugačijem obliku, imali još najstariji gradovi (Mamford 2006: 111, 114). Ironičnog imena, naizgled dubokih misli i dugoročnih namera, ova devojka Džekobovim dolaskom dobija priliku da se provede sa neuobičajenim Londoncem i time svoj monotoni život, makar na neko vreme, pretvori u zabavu. Međutim, njihova kratka ljubavna veza završava se trenutkom Florindine prevare, jer njeni nemoralni porivi, sa uporištem u izokrenutim vrednostima urbanog života, nesalomivi su pred nejakim telom jednog do juče seoskog idealiste:

Veliki ljudi govore istinu, a ove male prostitutke, koje zure u vatru, vade sunder za nanošenje pudera, premazuju usne na jedan inč od ogledala, odlikuju se (tako je mislio Džekob) nepovredivom vernošću. A onda ju je video kako skreće u Grčku ulicu ruku pod ruku sa drugim muškarcem. (Woolf 2009: 80)

### **1.2.3. Snažni trenuci dvosmerne veze**

Dograđivanje Džekobovog identiteta gradovima u koje dolazi ne započinje glatko, jer se kosi sa prethodnim osobinama njegovog bića. Neki urbani elementi ga pak dovode do konačnog razočaranja, pa se na njih ne navikava nikada. Međutim, trenuci u kojima je dvosmerni kontakt sa gradom doživljen sa ushićenjem dovoljno su snažni da iskupe sve druge. Oni su najupečatljiviji za vreme Džekobovog boravka u Londonu, pa ćemo njih i ovde navesti kao ilustrativne.

Vrhunac Džekobovog uklapanja u London i zapostavljanja njegove prošlosti je trenutak u kome Džekob po drugi put prima Florindu u svoju sobu. Provođeci noć sa jednom od kćeri modernog grada, Džekob se konačno potpuno prepušta Londonu, ostavljajući majčino pismo nepročitano i očigledno zaboravljajući svoju prvu ljubav Klaru:

Pismo je ležalo na stolu u predsoblju; Florinda ga je pokupila dolazeći te večeri, stavila ga na sto ljubeći Džejkoba, a Džejkob ga je, prepoznajući rukopis, ostavio tu pod lampom, između kutije sa keksom i tabakere. Zatvorili su vrata spavaće sobe za sobom. (Woolf 2009: 77)

Odlazak na zabavu jedne januarske večeri još je jedna slika uživanja u Londonu. Posle zabave, Džejkob se, kao i uvek, vraća u svoju praznu sobu, ali ne potišten i željan čitanja kao obično, već ubeđen da je svet divan, jer je proveo večer sa prijatnim ljudima. To je momenat u kome on druženje počinje da doživljava kao slobodu. Njegovo srce je ispunjeno, pa se i *interfejs* sa Londonom noću čini lep, iako su ulice prazne:

Veličanstveni svet – živi, razumni, živahni svet [...]. Bio je on zdrav i veličanstven zato što se u jednoj prostoriji, iznad male ulice, negde blizu reke, okupilo pedeset uzbuđenih, pričljivih, druželjubivih ljudi. A zatim i koračanje trotoarom (jedva da se mogao uočiti pokoji taksisti ili policajac) već samo po sebi podiže raspoloženje. Dugi kružni tok Pikadilija, sa dijamantskim vezom, najbolji je kada je prazan. Mlad čovek nema čega da se plaši. (Woolf 2009: 95)

Stalnost Džejkobovog *interfejsa* sa gradskom sredinom vodi nas zaključku da, ako se ovaj, po mnogo čemu „neuhvatljivi“ roman, može opisati kao nekonvencionalna priča o sazrevanju, onda se on može prikazati i kao priča o *gradskom* sazrevanju – izgradnji ljudskog identiteta u gradu, kroz grad i pod uticajem grada. I kao što se odrastao čovek više nikada fizički ne može vratiti u detinjstvo, tako se ni Džejkob ne vraća, drugačije nego pismima, majčinom seoskom domu. Grad i gradovi ne samo da junaka uče životu, oni *postaju* njegov život, a uskoro, videćemo, i njegova smrt.

### 1.3. Biografija tela i grada: *Flaš*

U eseju „Nova biografija“ („The New Biography“, 1927),<sup>33</sup> Virdžinija Vulf govori o žanru biografije kao tekstu koji treba da poveže istinu i fikciju. Književnica kaže: „Ako istinu zamislimo kao nešto čvrsto poput *granita*, a ličnost kao nešto neopipljivo poput *duge*, i ako zaključimo da je cilj biografije da ove dve stvari spoji u jednu celinu, priznaćemo da je taj zadatak težak i da ne treba da nas čudi što biografi većinom nisu

---

<sup>33</sup> Esej je napisan kao pozitivna kritika knjige *Neki ljudi* (*Some People*, 1927) Harolda Nikolsona (Harold Nicolson). U ovom delu, Nikolson kombinuje istorijske činjenice i ličnosti sa izmišljenim junacima i fiktivnim detaljima.

uspeli da ga reše.“ (Woolf 1967: 229) Tradicionalna biografija zasnivala se na nabranju istorijskih činjenica, bila je, dakle, uvek bliža istini. „Zadatak“ koji je Virdžinija Vulf postavila pred modernističke biografe, pa time i pred sebe, bio je fikcionalizacija činjenice.

*Flaš* je jedno od književnih dela Virdžinije Vulf koja se nalaze na fluidnoj granici između tradicionalne biografije i fikcije. Ovo delo je blisko činjenicama u tom smislu što se velikim delom zasniva na biografskim podacima pesnikinje Elizabet Beret (Elizabeth Barrett, 1806-1861)<sup>34</sup>, ali odstupa od tradicije biografskog žanra u najmanje dva vida. Prvi vid je taj što se, kao što autorka sama priznaje (Woolf 1933: 171), većina opisanih detalja i događaja, iako polaze od istorijskih podataka, zasniva na njenoj pretpostavci i mašti. Drugi se odnosi na to što je delo napisano iz perspektive pesnikinjinog psa španijela – Flaša. Naracija u trećem licu je dosledno sprovedena kroz tekst, ali njeno uporište nije sveznajući, već modernistički pripovedač, koji najčešće doživljava svet čulima psa Flaša. Biografija o Elizabet Beret na taj način se u nekonvencijalnom obliku pretvara u biografiju jednog psa. Eksperimentalnost ove biografije postaje jasna već na samom početku, kada narator kaže: “Nijedan istoričar nije uspeo sa sigurnošću da odredi tačnu godinu Flašovog rođenja, a ponajmanje meseca i dana; ali *verovatno* je da se rodio negde s početka 1842. godine“. (Woolf 1933: 18, kurziv pridodat)<sup>35</sup> Eksperimentalni karakter ovog ostvarenja potvrđuje se i poigravanjem sa granicom između čoveka i životinje, pa ne samo da se ugao viđenja smešta u telo psa, već se psu pored naukom ustanovljenih osobina pripisuju i ljudske karakteristike, a pored osećaja i osećanja. Zahvaljujući takvoj originalnosti perspektive posmatranja, postaje jasnija i upotreba neodređenog člana u naslovu dela – *Flaš: (jedna) biografija*. Imajući, dakle, u vidu eksperimentalnost ovog dela, te da je ono bliže fikciji negoli biografskom žanru, mi ćemo tokom rada u kontekstu ovog dela Virdžinije Vulf često koristiti reč „roman“.

(Auto)biografija jednog koker španijela, čiji se život u velikoj meri vezuje za gradsku sredinu, na zanimljiv način postaje i biografija bar jednog grada. U ovom

---

<sup>34</sup> O Elizabet Beret videti na primer L. S. Boas 2005 ili A. Leighton 1986.

<sup>35</sup> Ovaj citat i sve naredne citate iz romana *Flaš* prevela je autorka rada.

segmentu poglavlja sagledaćemo odnos između junaka romana *Flaš* i gradova u kojima oni borave, polazeći, kao i do sada, iz dve suprotne perspektive – tela i grada.

### 1.3.1. Flaš u gradu

Flaš, koji se rodio u berkširskom selu, prvi put se susreće sa Londonom „jednog dana, verovatno u rano leto godine 1842.“ (Woolf 1933: 23), kada ga njegova prva vlasnica, gospođica Mitford,<sup>36</sup> poklanja svojoj prijateljici Elizabet Beret. Prvi put u velikom gradu i naviknuto na seosku sredinu, telo malog psa iznenađeno je onim što su njegova čula u prilici da osete. Iako u prikazu njegovih prvih koraka u Ulici Vimpol naizgled ne dobijamo sliku njegovog utiska, opis same ulice kao „najuzvišenije“ i „najimpersonalnije“ od svih londonskih ulica i kao mesta u kome vladaju red i stabilnost, govori o impresiji koju ona ostavlja na telu male životinje. To je, pretpostavimo, utisak o veličini, mnoštvu građevina, pravilnosti, nepoznatom prostoru, sredini za koju telo još nije sigurno da li joj se treba diviti ili je se plašiti. Ipak, prvi pravi susret sa Londonom, a i sa kućom kao takvom, jeste vila Beretovih u Ulici Vimpol, pravi mali grad unutar grada:

Gospođica Mitford bila je čest posetilac; nije tu bilo ničega što bi je iznenadilo, mada bi je nešto sputavalo, pri pogledu na porodičnu vilu Beretovih. Ali uticaj kuće na Flaša mora da je bio krajnje snažan. Do ovog trenutka on nije kročio ni u jednu kuću osim u radničku kolibu u Tri Majl Krosu. Tamo su daske bile gole; prostirke oparane; stolice jeftine. Ovde ništa nije golo, ništa oparano, ništa jeftino – to je Flaš mogao da zaključi na osnovu samo jednog pogleda. Gospodin Beret, vlasnik, bio je bogati trgovac [...]. (Woolf 1933: 25)

Prvo upoznavanje grada je, za Flaša, dakle, upoznavanje sa materijalnim bogatstvom jedne londonske trgovačke porodice, ali i sticanje predstave o unutrašnjosti kuće kao specifične građevine u koju nikada pre nije kročio.

Kao i svaki pas, Flaš doživljava svet prevashodno njuhom, pa tek onda vidom i drugim čulima:

---

<sup>36</sup> Meri Rasel Mitford (Mary Russel Mitford, 1787-1855), engleska književnica ruralnog porekla, poznata je po proznim prikazima engleskog seoskog života (Mary Russell Mitford. (2012). U *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/386020/Mary-Russell-Mitford> (23.07.2012).). Pisala je prozu, poeziju i dramska dela. Uprkos želji da postane velika pesnikinja, morala je da se usredsredi na pisanje komercijalne proze kako bi izdržavala oca rasipničkih sklonosti. Ona i Elizabet Beret bile su „najbolje prijateljice, delivši misli, ambicije i kućne ljubimce“. (Boas 2005: 26-27)



Ali dok je Flaš kaskao za gospođicom Mitford, koja je išla iza batlera, bio je više iznenađen onim što je njušio nego onim što je video. Uz prolaz stepeništa stizali su mirisi pečenog mesa, živine koja se kuva, supe koja se krčka – j [...] – mirisi kedrovine i sandalovine i mahagonija; mirisi muških tela i ženskih tela; slugu i sluškinja; kaputa i pantalona; krinolina i ogrtača; zavesa od tapiserije i zavesa od pliša; ugljene prašine i dima; vina i cigara. Svaka soba pored koje je prolazio – trpezarija, dnevna soba, biblioteka, spavaća soba – svojim mirisima davala je sopstveni doprinos opštoj smesi; a, spuštajući prvo jednu a zatim drugu šapu, svaka je milovana i zadržana čulnošću bogatih gustih tepiha koji su se nežno obavijali oko nje. Najzad su stigli do zatvorenih vrata u zadnjem delu kuće. Nežno se pokucalo; nežno se vrata otvoriše. (Woolf 1933: 26-27)

Konačno, srce samog grada u koji je dospao i središte njegovog budućeg života je *soba* gospođice Beret, koja izaziva buru emocija nalik onima prouzrokovanim otkrićima ruina nekog grada. Stupanjem u mračnu, ali bogato ukrašenu sobu unutar nepoznate kuće, Flaš otkriva čitav jedan grad, upoznaje mirise i slike urbanog života za koje do tada nije znao:

Spavaća soba gospođice Baret – jer to je bila ta – mora da je, po svemu sudeći, bila mračna [...]. Flaš isprva nije mogao ništa da razazna u toj bledezelenkastoj tami, osim pet belih kugli koje su tajanstveno svetlucale u vazduhu. Ali ponovo je miris prostorije bio taj koji ga je savladao. [...] [S]amo senzacije [...] istraživača u zakopanim prolazima porušenog grada mogu da se uporede sa bujicom emocija koje su preplavile Flašove nerve dok je stajao prvi put u jednoj bolesničkoj sobi, u Ulici Vimpol, i mirisao kolonjsku vodu. (Woolf 1933: 27-28)

U početku, kuća Beretovih za Flaša je tuđa i neprijateljska sredina, sa jedinim uporištem u okrilju voljenog tela gospođice Mitford i nadi da će se ubrzo zajedno vratiti kući. Međutim, Flaša ubrzo ga obuzima čudan osećaj, koji se pretvara u osećanje napuštenosti, a koji potvrđuje i zvuk odlazećih koraka:

Osetio je da je sam – napušten. Jurnuo je ka vratima. Bila su zatvorena. Tapkao je po njima, osluškivao. Čuo je zvuk silazećih koraka. Prepoznao ih je kao korake svoje gospodarice. Zaustavili su se. Ali ne – nastavili su, silazili su. Gospođica Mitford se polako, tromo, nevoljno, spuštala niz stepenice. I dok je odlazila, dok je slušao njene korake kako se udaljavaju, obuzela ga je panika. Vrata za vratima su se zatvarala njemu u lice dok je gospođica Mitford silazila niz stepenice; zatvarala su se u lice slobodi; poljima; zečevima; travi; njegovoj voljenoj, obožavanoj gospodarici [...] u lice svemu što je znao o sreći i ljubavi i ljudskoj dobroti! Eto! Ulazna vrata su se zalupila. Sam je. Ona ga je napustila. (Woolf 1933: 29-30)



Međutim, poput Džekoba Flandersa koji se u Kembridžu navikava na odsustvo seoske slobode, i Flaš se ubrzo navikava na novu gospodaricu i njenu londonsku sobu. Jedan pogled koji razmenjuju – on, mali seoski španijel i ona, londonska gospođica, dovoljan je da Flaš prepozna London kao svoj novi dom. Štaviše, njegovo mesto postaje jedna specifična lokacija unutar grada, kuće i sobe – mesto na ćilimu pokraj Elizabetinih nogu.

Tokom Flašovog života sa gospođicom Beret, postoje u njegovoj svesti dva domena Londona, za koje se, shodno tome, vezuju i određena osećanja. Oni su toliko različiti da bi se mogli poistovetiti sa dva zasebna grada ili okruženja. Jedan domen je prostrana viktorijanska soba Elizabet Beret, a drugi su ulice Londona. Oba okruženja ispunjavaju Flaša ambivalentnim utiscima.

Soba gospođice Beret je oaza sigurnosti, mesto na kome se, bar dok se ne pojavi treća osoba, pas oseća bezbedno i voljeno. To je prostorija u kojoj se on postepeno navikava na svaki komad nameštaja i svaki miris, i u kojoj se nesputano kreće. Međutim, soba je mračna i zatvorena, daleka onoj slobodi koju je imao na livadama Berkšira, povučena čak i od omeđenih londonskih ulica. Flaš to oseća već prvog londonskog leta, „provedenog u jednoj spavaćoj sobi“ (Woolf 1933: 35), ali sva težina takvog života obuzima ga tek kada dođe jesen, a bolešljiva Elizabet gotovo potpuno prestane da izlazi:

Njegovo ulično vaspitanje zamenjeno je vaspitanjem spavaće sobe, a ono je, za psa Flašovog temperamenta, bilo najdrastičnije koje se moglo osmisliti. [...] Svi njegovi prirodni nagoni bili su osujećeni i zaustavljeni. Kada su jesenji vetrovi zaduvali prošle godine u Berkširu on je nesputano skakutao po strništu; sada bi na zvuk bršljana koji udara po prozorskom oknu, gospođica Beret zatražila od Vilsonove da bolje pričvrsti prozorska krila. (Woolf 1933: 40-41)

Prizori ulica Londona, viđenih retko, uvek u društvu gospođice Beret ili njene služavke Vilson, ipak su pravi praznici za Flašovo telo. Izlazak u šetnju u pratnji gazdarice čini ga srećnim jer prekida monotoniju života provedenog u sobi i zadovoljava radoznalost njegovog neurbanog tela. London mu se pokazuje u svom najotmenijem obliku, a on posmatra zdanja od stakla, čuje škripu makaza koje seku platno i zveket novčića na kasi:

Dok je ležao u njenom krilu, čitava raskoš Londona u svom najveličanstvenijem izdanju raspukla se pred njegovim zadivljenim očima. Vozili su se duž ulice Oksford. Video je kuće gotovo cele napravljene od stakla. Video je prozore ukrašene svetlucavim trakama; ispunjene sjajnim grupicama ružičastog, ljubičastog, žutog, tamnoružičastog. Kočija se zaustavila. Ušao je među tajanstvene arkade ukrašene oblacima i mrežama obojene gaze. Milioni vetrova iz Kine, iz Arabije, unosili su svoj blagi miris u najudaljenije niti njegovih čula. Preko tezgi blještale su jarde sjajne svile, hitro se premećući; uz manje sjaja i sporije motao se glomazni bombazen. Makaze su škljocale, novčići se caklili. Papir se uvijao; vrpce vezivale. (Woolf 1933: 36)

London utiče i na Flašovo vrednovanje sopstvenog tela, jer slušajući komentare ljudi na ulici, on uviđa ono čega u seoskoj sredini nije bio svestan – da je on rasni pas i da je to važno među londonskim svetom:

U Tri Majl Krosu, Flaš se mešao podjednako sa točioničarskim psima i sa glavešininim hrtovima; nije poznao razliku između limarevog psa i sebe samoga. [...] Ali psi Londona, Flaš je ubrzo otkrio, striktno su podeljeni u različite klase. Neki se šetaju na povocu; neki nesputano trče. Neki se voze u kočijama i piju iz ljubičastih posuda; drugi su neuredni, ne nose okovratnik i hrane se onim što nađu u slivnicima. Psi se, dakle, Flaš je počeo da sumnja, razlikuju; neki se nalaze visoko, drugi nisko; a njegove sumnje su potvrđene delićima usputnih razgovora koje je vodio sa psima Ulice Vimpol.

[...]

Čim je stigao kući, Flaš se pažljivo osmotrio u ogledalu. Hvala Nebesima, on je pas od porekla i odgoja! Njegova je glava glatka; oči istaknute ali ne proždrljive; njegove šape su prekrivene dlakom; jednak je najbolje odgajenom kokeru Ulice Vimpol. (Woolf 1933: 39-40)

Ljudi i psi na londonskim ulicama doprinose izgradnji Flašovog identiteta, jer po povratku kući, on je u stanju da razume da je lik u ogledalu gospođice Beret on sam, rasni pas, koker španijel, a ne neko drugi koga se treba bojati, kao što mu se to u prvom susretu sa tim čudnim predmetom učinilo.

London zatim ushićuje Flaša i jer mu daje privid nekadašnje slobode i osvajanja otvorenog prostora:

A narednog dana, kako se lepo vreme nastavilo, gospođica Beret dala se u još smeliju avanturu – izveli su je u kolicima u Ulicu Vimpol. Ponovo je Flaš išao sa njom. Sada je prvi put čuo kako njegovi nokti lupkaju po tvrdim pločnicima Londona. (Woolf 1933: 36-37)

Da je koračanje londonskim pločnicima ipak samo privid slobode, Flaš shvata već na osnovu mirisa koji prate tu šetnju – surovijim i oštrijim nego onim koji su nekad stizali do njegovih nežnih nozdrva:

Osetio je obeznanjujuće zadahe iz slivnika; [...] mirise složenije, pokvarenije, snažnije suprotstavljene i izmešane nego ijedan koji je osetio na poljima oko Redinga. (Woolf 1933: 37)

Najzad, sva ograničenost kretanja u novom, londonskom životu biva mu eksplicitno i bolno predočena trzajem povoca usled koga se okovratnik useca u njegovu kožu:

[D]ok su kolica nastavljala, on [bi] zastajkivao, zadivljen; njuškao, probao, sve dok ga ne bi povukli za okovratnik i odvucli dalje. (Woolf 1933: 37)

Da je ulica Londona u stanju da bude surova i da kazni pse i vlasnike koji ne poštuju njen osnovni zakon koji se tiče rasnih pasa – načelo povoca, Flaš saznaje tek kasnije, posle više godina provedenih sa Elizabet i mnogo drugih iskušenja. „Prividna postojanost i sigurnost [...] Ulice Vimpol“ (Woolf 1933: 85) pretvara se u košmar za sada već poodraslog Flaša – on biva otet u trenutku ulaska u kočiju svoje gospodarice, a zatim mučen u mračnoj sobi sa drugim životinjama:

Jednog trenutka nalazio se u ulici Vir, među mašnjama i čipkama; već narednog strmoglavljen je u neku torbu; munjevito prenesen preko ulica, i konačno istresen – ovde. Našao se u totalnom mraku. Našao se u hladnoći i vlazi. Kada je prestalo da mu se vrti u glavi, razaznao je nekoliko oblika u niskoj mračnoj sobi – polomljene stolice, prevrnut dušek. [...] Deca su puzeći dolazila iz mračnih uglova i štipala ga za uši. Zacvileo je i teška ruka ga je udarila po glavi. (Woolf 1933: 90-91)

Neznanje da će ga voljeno telo Elizabet, od koga je surovo razdvojen, spasiti otkupom po svaku cenu, kao i užasni uslovi u kojima ga drže, čine da Flaš klone duhom i izgubi skoro svu nadu. Primoran na preživljavanje u prljavštini i na pokvarenu hranu, shvata da nije dovoljno živeti ni preživeti, već da svakom telu treba nešto više – emotivna veza sa drugim telom koja će njegovo biće učiniti sigurnijim, a život vrednijim. Flaš uviđa da London ne čine samo mila Elizabet Beret, njen strogi otac i Flašu dugo nepodnošljivi Elizabetin verenik, niti samo bezlična masa šetača čije haljine i nogavice lete oko njegove glave. Grad ne čine ni puke velelepne građevine otmenih ulica. London

predstavlja i ozloglašena četvrt puna lopova i ubica, otmičara koji ubijaju telo i pre nego što mu oduzmu život, uskraćujući mu sreću. Svaki zvuk budi Flašovu nadu da je po njega došla Elizabet, ali to nije ona, već samo „još jedan lopov, još jedan ubica“ (Woolf 1933: 94). To je samo još jedan aspekt Londona koji nagoni telo da se pita „[š]ta je gore — ovaj život ili ona smrt?“ (Woolf 1933: 96)

Treba pak reći da London daruje i mnogo plemenitije spoznaje ovom junaku. U pitanju je uvid do koga on dolazi tokom dugotrajne epizode sa Robertom Brauningom<sup>37</sup> – udvaračem, a zatim i verenikom njegove vlasnice. Isprva ljubomoran na telo čoveka koji zauzima njegovo mesto u životu gospođice Beret i sa kojim se bezuspešno čak i zubima bori, Flaš konačno uči da voli Roberta, svog najvećeg rivala. Gnev očajnika i tugu poput one koju oseća odbijeni udvarač, Flaš sublimira u tuđu, a i svoju sreću, naučivši ono što mnogi ljudi nisu – da voli onoga koga voli voljeno telo. Flaš nije ljudsko biće, ali dozvolićemo sebi da kažemo da je on u Londonu, zahvaljujući ljubavi dvoje pesnika, postao bolji *čovek*.

Nakon srećnog završetka i povratka voljenoj Elizabet, Flaš sa njom i njenim verenikom napušta London, i to ga čini veselim. Taj grad, kako za Elizabet, tako i za njega, postaje i ostaje simbol ograničenja i sputanosti. Gradovi Italije u koje stižu deluju drugačije – svetlost je u njima jača, mirisi oštrije, a građevine iznutra kao da su veće i da daju telu više slobode. Naspram tihog i bezličnog Londona, Piza je grad buke, vreve i života. To je grad u kome se postariji Flaš oseća ne samo živim, već i ponovo mladim. On ubrzo uviđa da drugačiji grad ima i drugačija tela – u svetu pasa pre svega. Naspram Londona, gde je postojala podela među psima na rasne i obične, ovde su svi psi mešanci. To, međutim, u Flašu stvara neku vrstu kompleksa više vrednosti, pa, paradoksalno, biva ponosan na zemlju i grad iz kog je rado otišao:

Flaš se osetio kao princ u izgnanstvu. Bio je jedini aristokrata među gomilom običnih pasa. Bio je jedini čistokrvni koker španijel u čitavoj Pizi. (Woolf 1933: 121)

---

<sup>37</sup> Robert Brauning (Robert Browning, 1812-1889), britanski pesnik. Videti: Robert Browning. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/81841/Robert-Browning> (05.10.2012).

Nedugo zatim, privikava se on i na italijanske običaje, pa shvata da rasa ipak nije bitna u psećem svetu. Od italijanskih pasa, Flaš uči da bude tolerantan i demokratičan:

Postupao je, najpre pomalo oklevajući, u skladu sa svojim novim poimanjem psećeg društva. Svakim danim postajao je sve demokratičniji. (Woolf 1933: 124-125)

Slično tome, Firenca je drugo ime za slobodu pasa na ulici, što je čini potpuno drugačijom od zakona londonske Ulice Vimpol. U Firenci nije potreban povodac niti pratnja vlasnika da bi Flaš uživao u italijanskom suncu i bio prijatelj svih drugih pasa i celog sveta:

Sada u Firenci, sa njega su spale poslednje karike starih okova. [...] Flaš se iznenada setio Ridžents parka i njegove proklamacije: Psi se moraju voditi na lancu. Gde je sada to „moraju“? Gde su sada lanci? Gde su čuvari parkova i palice? Nestali, zajedno sa kradljivcima pasa i Kinološkim klubovima i Klubovima španijela iskvarene aristokratije! [...] On je sada prijatelj celog sveta. Svi psi su njegova braća. Ne treba mu nikakav lanac u ovom novom svetu; ne treba mu zaštita. (Woolf 1933: 125)

Napadnut buvama, Flaš shvata da je i ova telesna napast mnogo življa u Italiji nego u Engleskoj, te šišanje njegove otmene zlatnosmeđe dlake postaje jedino rešenje. Na taj način, osim što menja stav prema samom sebi, Flaš, silom prilika doduše, menja i površinu svoga tela, time konačno raskidajući svaku vezu sa psećom aristokratijom, pa time i sa Londonom.

### **1.3.2. London i Firenca – početak i kraj jednog psa**

London 19. veka, kao što je sugerisano i u Flašovoj biografiji, podeljen je na svoj otmeni i manje otmeni deo. Ulica Vimpoli njoj srodne ulice, svojom veličinom i sjajem odavale su ne samo utisak da je London lep, već i da je on centar civilizacije – mira, stabilnosti, tradicije i reda. Ulica Vimpolkakvu vidimo u romanu jeste i simbol jednog univerzalnog zakona (koji će Flaš konačno pročitati kao zakon povoca), po kome sva tela i građevine, pa čak i detalji na vratima i prozorima, moraju biti uniformni i usklađeni jedni prema drugima:

Možda još ni sada niko ne zvoní na vrata neke kuće u Ulici Vimpol, a da ne oseti uzbuđenje. To je najdostojanstvenija od svih londonskih ulica, najbezličnija. Zaista, kada se čini da se svet ruši, a civilizacija drma iz temelja, čovek samo treba da ode u ulicu Vimpol; da prošetá tom avenijom; da osmotri te kuće; da uvidi njihovu uniformnost; da se divi zavesama na prozorima i njihovoj doslednosti, da uživa gledajući mesingane zvekire i njihovu pravilnost; da posmatra mesare kako nude meso i kuvare kako ih primaju; da računa prihode stanovnika i na osnovu njega donosi zaključak o njihovoj pokornosti pred zakonima Boga i čoveka [...] (Woolf 1933: 23-24)

Međutim, nadomak njih, odmah iza velelepnihi vila nalaze se siromašni i prljavi krajevi, mesta na kojima u oronulim šupama žive ljudi u grupama nalik krdima krava koje gaje pored kuća. Te četvrti pokazuju da London 19. veka odstupa od osnovnog urbanističkog određenja po kome je grad mesto u kome se ne obavljaju agrarne delatnosti (Bogdanović 1990: 3). Grad time predstavlja i izvor zaraze za svoje stanovnike, koji te opasnosti kao da nisu svesni. Siromašni ljudi koji u tim krajevima žive ne znaju do čega može dovesti nehigijena u gradu, a bogati su retko obavešteni da ovakvi delovi Londona i postoje, i to na par koraka od njihovih kuća:

Ništa, istina je, nije moglo da nadmaši prividnu postojanost i bezbednost same Ulice Vimpol. Dokle god jedan bolesnik može da odšeta ili kolica da se otkotrljaju, pogled se susretao samo sa prijatnim prizorom četvorospratnih kuća, velikih prozora i vrata od mahagonija. [...] Velelepne zgrade nizale su se u Vestminsteru, a ipak, odmah iza njih nalazile su se oronule šupe u kojima su živela krda ljudskih bića iznad krda krava – „dvoje na svakih sedam stopa prostora.“ [...] Rizik od tifusa bio je veoma veliki. Bogati nisu ni sanjali kakvoj su opasnosti izloženi. (Woolf 1933: 85-87)

Sama činjenica da u gradu usled priliva seoskog stanovništva ima i siromašnih koji žive od poljoprivrede jedan je od oblika „ruralizacije grada“ (Bogdanović 1990: 5). Međutim, telesna bolest koja preti da se raširi iz ovakvih delova samo je uvod u moralnu posrnulost ljudi koji ovako žive u Vajtčepelu. Naselja u kojima se živi unutar nezdravihi, gusto zbijenih objekata poznata su pod nazivom „rukéri“ i predstavljaju, kao što se kaže u narednom citatu, „pravu siromašnu metropolu za sebe“. Ovaj naziv, koji doslovno znači „gnézdo vrana“ i odnosi se na više vrana koje žive u jednom gnézdu (Beames 1852: 3-4), jasno ukazuje na subhumani način života, ali i duhovnu

dehumanizaciju ljudskih tela, situaciju u kojoj se sa njih briše „psihička i socijalna inskripcija“ (Grosz 1992: 243):

Iza spavaće sobe gospođice Beret, na primer, nalazila se jedna od najneuglednijih londonskih četvrti. Pomešana sa onim ugledom bila je ova prljavština. [...] U Vajtčepelu, iliti na trouglastom parčetu zemlje u dnu Totenhem kort rouda, siromaštvo i porok i beda gajili su se i bujali i širili svoju vrstu vekovima neometano. Gusta masa ostarelih zgrada u Sent Džajlsu predstavljala je „gotovo kazneno naselje, pravu siromašnu metropolu za sebe“. Sasvim prigodno, gde su siromašni živeli na ovako zbijen način, naselje se nazivalo „rukeri“.<sup>38</sup> Jer na takvim mestima, ljudska bića rojila su se jedna preko drugih kao što se vrane roje i zatamnjuju vrhove drveća. [...] Tokom čitavog dana, sokaci tih četvrti su vrveli od dopola obučenih ljudskih bića; po noći u njih su se vraćali lopovi, prosjaci i prostitutke nakon svoje smene na Vest Endu. Policija nije mogla ništa da učini. (Woolf 1933: 87-88)

U želji da sagledamo načine na koje ova ambivalentna slika Londona pedesetih godina 19. veka zalazi u život jednog koker španijela koji postaje gospodski ljubimac, nećemo se zadržati na slici uređene Ulice Vimpol. Priznajući da je otmeni deo Londona imao svoj uticaj na malog psa, pre svega ugradivši u njega svest o rasnom identitetu, ipak ćemo se usredsrediti na onu stranu Londona koja je zauvek obeležila Flaša i učinila da omrzne prvi grad u kome je živeo.

Za otmičare pasa sa uporištem u jednom londonskom rukeriju, Flaš je samo bogataški ljubimac bez imena, telo koje uz malo spretnosti „vredi“ oteti i strpati u džak, onog trenutka kad njegova vlasnica prekrši zlatno pravilo londonske ulice i ne povede ga na uzici. Flašovoj rasi se ne ukazuje dužno poštovanje, ali i mnogo gore, ovom telu se uskraćuje pravo na dostojanstven život. Koliko su granice između takozvanog humanog i nehumanog sveta blede, pokazuje Flašova zgranutost neuslovima života koje vidi u baraci u kojoj ga muče sa drugim otetim životinjama:

Najteže je podnosio žeđ; ali jedan gutljaj mutne zelenkaste vode koja je stajala u kofi pored njega zgadio mu se; radije bi umro nego da popije još jedan. [...] Ova užasna čudovišta – neka su bila u ritama, druga su se razmetala šminkom i perjem – čučala su na podu; bila su nagnuta nad stolom. Počela su da piju; vređala su i udarala jedna druga.

[...]

---

<sup>38</sup> U originalu „Rookery“.

Ponovo je veče zamračilo sobu; sveća je zalepljena na tacnu; gruba svetlost blještala je napolju; horde opasnih muškaraca sa torbama na leđima, upadljivih žena sa našminkanim licima, počeli su da ulaze na vrata vukući noge i da se bacaju na polomljene krevete i stolove. (Woolf 1933: 91-92, 97)

Ono što Flaš na sreću nikada ne saznaje jeste šta bi mu se zaista desilo da Elizabet nije platila otkup – ne saznaje da bi bio ubijen i raskomadano vraćen svojoj vlasnici. Ne saznaje on ni ko je u trenutku kada je trebalo spasiti jedno malo, za mnoge beznačajno telo predstavljao prijatelja, a ko neprijatelja, ko se poistovetio sa njim i njegovom patnjom, a ko se, u želji da se s njima izbori, poistovetio sa kriminalcima zloglasnog dela Londona. Međutim, iako ne saznaje, on to ipak oseća. Tokom zatočeništva na tom strašnom mestu ruše se mnogi njegovi snovi i gase mnoga očekivanja. Nestaje vera u ljude i bezbednost Ulice Vimpol, a sa slabošću tela nestaje čak i vera u sebe kao živo biće. Međutim, jedna nada se ne gasi nikad – nada da će ga Elizabet izbaviti. On oseća da je Elizabet onaj deo njegovog tela koji još nije umro i koji će ga celog vratiti u život. I ne izneverava ga takvo osećanje. Usprotivivši se celoj Ulici Vimpol, ocu, bratu i vereniku, čitavom otmenom Londonu koji je nedavanjem otkupa bio spreman da žrtvuje jedno telo zarad dobijenog rata protiv kriminala, Elizabet preduzima mere kako bi povratila ono što je deo nje. Taj deo ne predstavlja jednog od ljubimaca bogataša, niti jednog od mnogih koker španijela, već Flaša koji je odrastao na ćilimu kraj njenih nogu.

Firenca, grad slobodne šetnje i nesputanog života, obeležava Flašovu starost. Nasuprot Londonu, gde je on bio dalji od grada, a bliži Elizabet, ovde je bliži gradu negoli telu vlasnice koja je sad okupirana za nju važnijim stvarima – detetom i mužem. Naučivši u Pizi da bude prijatelj svih pasa i celog sveta u ma kom gradu, Flaš provodi dane dremajući na mermernoj podlozi ulične statue. Firenca saoseća sa Flašovom starošću, pa i pijačna prodavačica koja je doskora vikala na njega sada to više ne radi, jer su oboje stari i umorni. Ceo grad odiše prijatnom mešavinom smiraja i vreve, popodnevnog sunca i uobičajenog pijačnog života, starosti i mladosti, nečijeg kraja i nečijeg početka. Firentinska atmosfera kao da želi da olakša poslednje dane tela u kontaktu sa gradom, nudeći hladnoću mermerne statue koja će ublažiti vrelinu sunčevih zraka. Međutim, grad time kao da podseća na bolnu istinu koju istovremeno i iskupljuje



– činjenicu da su svi zraci životne radosti ublaženi raznim teskobama života u gradu i gradovima:

Prodavačica ga je počela iza uha. Ranije bi ga često ćuškala kad bi ukrao grozd, ili načinio neki drugi prekršaj; ali sada je bio star; a stara je bila i ona. On je pazio na njene lubenice, a ona je češkala njegovo uho. Tako je ona plela, a on dremao. Muve su zujale na velikoj ružičastoj lubenici presečenoj kako bi se pokazala njena unutrašnjost.

Zraci sunca su prijatno grejali dopirući kroz lišće ljiljana i kroz zeleno-beli suncobran. Mermerna statua ublažavala je njegovu toplotu do svežine šampanjca. Flaš je ležao i pustio vrelinu da kroz njegovo krzno dopre do gole kože. (Woolf 1933: 166)

#### 1.4. *Orlando*: veza sa gradom kao konstanta „promenljivog tela”<sup>39</sup>

Knjigu o liku koji živi kroz nekoliko vekova, prvo kao muškarac, a zatim kao žena, kritičari uglavnom određuju kao najmanje ozbiljno od svih dela koje je napisala Virdžinija Vulf.<sup>40</sup> U pitanju je fiktionalna biografija pomoću čijeg junaka-junakinje autorka ismeva sve veštačke i društveno nametnute granice između muškaraca i žena, ruga se ograničenosti ljudskog iskustva, pa čak i limitiranosti životnog veka. Dejvid Dejčiz određuje temu dela kao „razvoj junaka-junakinje kroz različite faze sve dok [on/a] konačno ne postane moderni<sup>41</sup> pisac modernog senzibiliteta“ (Daiches 1945: 94-95). Dejčiz time ukazuje na nameru Virdžinije Vulf da ovim delom uspostavi i sebe kao modernistu. Međutim, ovim određenjima romana treba dodati još jedan važan element. Uprkos tome što književnica svog protagonistu premešta iz jednog istorijskog perioda u drugi i iz jednog pola u drugi, što mu menja geografsku sredinu i preoblači ga iz jedne u drugu odeću, *Orlandov* život ipak ima jednu konstantu, a to je dominantna povezanost njegovog bića sa *gradom* ili *gradovima*.

---

<sup>39</sup> Sintagmu smo preuzeli od Elizabet Gros, a u našem kontekstu ona se odnosi na junaka koji menja pol, uloge, sredinu i nadživljava mnoga istorijska razdoblja, te su njegov način života i samo njegovo telo „promenljivi“. U kontekstu istoimene studije Elizabet Gros, ovaj pojam odnosi se na promenljivost u shvatanju pojma tela, kao i na nestabilnost telesnih granica na koju autorka želi da ukaže.

<sup>40</sup> Videti na primer Daiches 1945: 93-95.

<sup>41</sup> Autor koristi reč “modern“, čiji prevod na srpski glasi „moderan“, ali u okviru pojmovne dihotomije moderno-modernističko, koju smo obrazložili na početku rada (videti odeljak „Modernizam Virdžinije Vulf“ u Uvodu rada), Dejčizova reč više naginje ka značenju reči „modernističko“.

Virdžinija Vulf se i u ovom romanu poigrava žanrom biografije<sup>42</sup> i ruga se istoriji, pa se često sa ironijom odnosi i prema istorijskom opisu grada ili činjenicama koje o gradu u istoriji pronalazi. Ipak, prikazi grada u kojima se istorijski podaci često parodiraju unošenjem dodatnih značenja doprinose građenju glavnog lika, pokazujući da čak i imaginarna osoba koja menja pol i živi vekovima ostvaruje čvrstu i značajnu vezu sa gradom. U narednim pasusima ukazaćemo na važnost grada za predstavljanje Orlando i drugih likova i, gde bude moguće, pokušaćemo da otkrijemo značaj urbanih elemenata u životu junaka za šire namere ove knjige. Dvema perspektivama koje smo zauzimali i u prethodna tri segmenta, započecemo i ovaj deo poglavlja.

#### **1.4.1. Orlando i Saša u Londonu: telo na periferiji grada, biografija na periferiji žanra**

Roman započinje Elizabetanskim dobom i Orlandovim plemićkim životom u Londonu u kome je on kraljičin povlašćeni podanik. Čitava njegova rana mladost određena je životom u Londonu i privilegijama koje od kraljice prvo dobija njegov otac, a zatim on sam. Nakon Elizabetine smrti, Orlando postaje podanik kralja Džejmsa i ostaje vrlo blizak dvoru. U tom trenutku, zaljubljuje se u rusku princezu Sašu, koja kao strani gost stupa u geografski okvir i život Londona. Međutim, prisustvo u kraljevskom središtu grada Saši deluje kao boravak u kavezu. Dvor je pun službenika koji zadiru u njenu intimu i lišavaju je slobode koju ona kao i svaki turista želi. Osim toga, zatvorenost u granice dvora nije dovoljna da bi Saša videla London o kome je slušala:

„Vodi me odavde. Ne dopada mi se tvoja engleska rulja“, što je značilo sam dvor. Nije ga više podnosila. Bio je pun baba, koje vrebaju, zure ti u lice i prostačkih mladića koji ti čepaju prste. [...] To je kao da si u kavezu. [...] Osim toga, želi da vidi Tauer, Bifiters, glave na kolju Templu i draguljarske radnje u gradu. (Vulf 1991: 27)

---

<sup>42</sup> Virdžinija Vulf se u *Orlandu* igra ovim žanrom još više nego u *Flašu*, iako je *Flaš* napisan kasnije. Model za lik Orlando bila je autorkina prijateljica Vita Sekvil Vest (Vita Sackville-West, 1892-1962), te veza sa istorijskom ličnošću i ovde funkcioniše, ali načini na koje Virdžinija Vulf gradi ovaj lik i parodira biografsku naraciju, ovde su svakako radikalniji. O Viti Sekvil-Vest videti: V. Sackville-West. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/515329/V-Sackville-West> (07.08.2012).

Jasno je, dakle, da je dvor (čiji je službeni jezik francuski) prilično bezličan predstavnik grada, u kome se ruska princeza ne oseća kao u Londonu. Dvorska oblast grada naslednik je citadele – centralnog utvrđenja prvobitnih gradova u kome su se najčešće nalazile kraljevska palata i hram (Mamford 2006: 49). Baš kao i nekadašnja citadela, i dvor sedamnaestovekovnog Londona deluje u dva suprotna pravca – predstavlja mesto koncentracije vlasti i stanovništva, ali i prostor izolacije kralja od sveta kojim vlada (Videti Mamford 2006: 50). Usled Sašine želje da vidi grad izvan tog skućenog prostora, Orlando je vodi u gradsku gužvu, među obične ljude:

[P]ar [su] često vidali kako se provlači *ispod svilenog konopca* koji je ograđivao kraljevski od javnog dela reke i kako nestaje u gomili običnog sveta. [...] Orlando [ju je] poveo u grad, pokazao joj Bifiters i ustaničke glave i kupio joj što god je izazvalo njenu maštu u kraljevskoj radnji. (Vulf 1991: 27, kurziv pridodat)

Orlando i Saša se provlače ispod „svilenog konopca“ koji, sa svim odlikama Mebijusove trake, povezuje i razdvaja privatnu dvorsku od javne narodne sfere. Međutim, kao da pokazuje koliko su dve površine Mebijusove trake slične i lako zamenljive, a koliko je klizava svila granične trake, javna gradska sfera za zaljubljeni par postaje intimno mesto, a dvor sa kojeg se sklanjaju žarište opresivne javnosti.

Ubrzo, pak, dvoje junaka udaljavaju se ne samo od dvora već i od gradskog centra, nalazeći intimu na mirnoj obali Temze, zaleđene usled mraza:<sup>43</sup>

Ali to nije bilo dovoljno. Oboje su sve jače želeli da budu zajedno nasamo po ceo dan, tamo gde nije bilo nikoga da se čudi ili da bulji u njih. Umesto da krenu putem za London, oni zato krenuše okolnim putem i uskoro behu izvan gomile među smrznutim rukavcima Temze gde [...] su imali reku samo za sebe. (Vulf 1991: 27-28)

Osim što pokazuje moguću sliku zaljubljenog para u Londonu 17. veka, dvoje ljudi koji traže slobodu i intimu sklanjajući se i od urbane sredine i od ljudi (a ostajući u okvirima

---

<sup>43</sup> Iako se period pod nazivom „Veliki mraz“ obično odnosi na mraz koji je zadesio London (i celu Evropu) 1709. godine (Paine 2009), ovde je očigledno reč o nekom od ranijih smrzavanja reke Temze, budući da se radi o periodu vladavine kralja Džejmsa I (1603-1625) (James I. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/299922/James-I> (23.07.2012).). Više o Velikom mrazu videti S. Paine, „1709: The year that Europe froze“, u: *New Scientist*, 7. februar 2009, broj 2694. Dostupno na sledećoj stranici vebajta *New Scientist*: <http://www.newscientist.com/article/mg20126942.100-1709-the-year-that-europe-froze.html> (30.08.2012).

grada), ovaj niz scena nosi i šire značenje. Kada je u pitanju odnos dvoje junaka prema gradu, važno je da uočimo koncept udaljavanja od gradskog jezgra i odlazak na periferiju. Najpre je to napuštanje dvora zarad slobode koju nudi pomešanost sa običnim ljudima, a zatim povlačenje od običnih ljudi, gradske buke i urbanih zdanja, u prirodni deo grada.<sup>44</sup> Metafora periferije je značajna jer aludira na jednu od namera samog romana. Kao i junaci, i njihove biografije nalaze svoj oblik na obodu tradicionalnog biografskog žanra. Ako London 17. veka ne čine samo dvor, raskoš i plemići, već i običan svet i nimalo lepa slika odrubljenih glava pobunjenika, onda ni biografija ne treba da prikazuje samo „važne“ ličnosti i ugodne trenutke već i ljude nevažne za društvo, ali čiji su životi veliki u svojoj beznačajnosti i bizarnosti.<sup>45</sup> Orlando kao lik u čije plemenito poreklo biograf posumnja onda kada pred kraljicom načini jednu grešku,<sup>46</sup> koji od muškarca postaje žena, odlučuje da živi sa romskim plemenom i ostaje živ vekovima, svakako je ekstremni primer ovakvog ideala biografije. Čak i kada telu svoga junaka podari irealne osobine i omogući mu viševekovni život, njegovu biografiju i odlike te biografije Virdžinija Vulf će prikazati u urbanom kontekstu i uz pomoć gradske metafore.

#### 1.4.2. Grad u telu: ljubomorni grad i kažnjeno telo

Dublje upoznavanje Saše, koje nam je predstavljeno iz Orlandove perspektive, zasniva se na njegovim novim predstavama o Moskvi. Pre nego što je upoznao Sašu, Orlando je ranije imao loše mišljenje o Moskovljanima, ali ga Sašin izgled i navike ubeđuju u to da je bio u zabludi:

[Č]uo je da žene u Moskvi nose bradu a da su muškarci obrasli dlakom od pojasa nadole; da se oba pola mažu lojem protiv hladnoće, kidaju meso prstima i žive u kolibama u kojima bi se engleski plemić ustručavao da drži stoku; [...] ona sama [...] oblačila [se] u somot i bisere, a njeni maniri svakako nisu bili maniri žene odrasle u toru. (Vulf 1991: 30)

---

<sup>44</sup> Koncept povlačenja tela od centra ka periferiji grada nije analiziran u poglavlju koje se posebno bavi tom temom zbog toga što ovde povlačenje na periferiju nema istu konotaciju kao scene koje ćemo u tom delu rada obraditi. Naime, ovde nije reč o nedostupnosti pojedinačne duše koja se zatvara pred drugim ljudima, već više o fizičkom osvajanju prostora (manje ili više u figurativnom smislu) ili skrivanju radi intime. Duhovna nagrada uslovljena povlačenjem takođe je prisutna, ali za nas ovde nije ključna.

<sup>45</sup> Na manjak biografija koje se bave običnim životima, Virdžinija Vulf ukazuje u eseju *Sopstvena soba* (*A Room of One's Own*, 1928), baveći se temom žena koje kroz istoriju nisu imale materijalnih uslova da se bave pisanjem.

<sup>46</sup> Kraljica ga vidi kako ljubi nepoznatu devojkicu i to doživljava kao ličnu izdaju (Vulf 1991: 17).

Svestan je Orlando, međutim, da sličnost među ljudima koji pripadaju različitim podnebljima ne govori o njihovoj istovetnosti, te on pravi razliku između londonskih (i šire engleskih) i moskovskih (i ruskih uopšte) navika. Te navike su ujedno i osnovna prepreka njegovog i Sašinog zajedničkog života:

Trebalo je savladati prepreke i teškoće. Ona je bila rešena da živi u Rusiji, gde postoje smrznute reke, divlji konji i ljudi, rekla je, koji kidišu nožem jedan na drugog. Njega zapravo nisu mamili pejzaži četinara i snega, običaji požude i prolivanja krvi. Niti je žurio da prekine svoje prijatne seoske razonode i pošumljavanje; da se odrekne svoje službe; da upropasti karijeru, da lovi irvase umesto zečeva, da pije votku umesto kanarinskog vina i da nosi nož u rukavu – radi čega nije znao. (Vulf 1991: 31)

I pored svih razlika među njihovim gradovima i ruskih običaja koje će teško i nerado usvojiti, Orlando je spreman da radi ljubavi napusti London i postane Moskovljanin. Shodno tome, u nastavku prethodno citiranog negodovanja, za Orlanda se kaže sledeće:

Ipak bi sve to, i više od toga, učinio zbog nje. (Vulf 1991: 31)

Međutim, upravo u trenutku kada donosi odluku da pobegne iz Londona sa Sašom, Saša izigrava njegovo poverenje i nestaje. Nakon dugog i sve besmislenijeg čekanja devojke koja neće doći, njegov rođeni grad koji je trebalo mrakom svojih ulica da podrži njihovo bekstvo, počinje da mu se sveti zbog njegove odluke da ga napusti. Najpre počinje da pada jaka kiša koja ga šamara po celom telu, a zatim „zloslutni glas“ ponoćnog zvona sa Katedrale svetog Pavla, takođe očekivani saučesnik u bekstvu, potvrđuje Orlandovu tragičnu ljubavnu sudbinu:

Tako je čekao u tami. Iznenada ga nešto udari u lice, meko, iako teško, po obrazu. [...] Prvo su padale lagano, polako, jedna po jedna. Ali uskoro su šest kapi postale šezdeset, zatim šest stotina, onda su pojurile zajedno u neprekidnim vodenim mlazevima. Kao da se čvrsto i stopljeno nebo izlilo u jedno bujno vrelo. Za pet minuta Orlando je bio mokar do gole kože.

[...]

Iznenada, sa groznim i zloslutnim glasom, glasom punim užasa i uzbune koji je izazivao svu teskobu u Orlandovoj duši, sa Sen Pola odbi prvi otkucaj ponoći. [...] Kada je udarilo dvanaest znao je da je njegova kob zapečaćena. (Vulf 1991: 36-37)

Kao da je pored svog ljubavnog jada svestan i uvrede koju je naneo vlastitom gradu, Orlando satima stoji na kiši, junački trpeći kaznu:

Pljusak je i dalje lio. Činilo se da u njegovoj gustini gruvaju topovi. Čula se velika buka kao kad se cepaju i pucaju hrastovi. [...] Ali je Orlando tamo stajao nepokretno dok je zvono na Polu odbilo dva [...] (Vulf 1991: 37)

Grad se ponaša kao stvoritelj nespreman na stanje napuštenosti od strane ljudi čiji je identitet izgradio i koji su mu potrebni zarad postojanosti sopstvene ličnosti. Da pokaže koliko je jedinstven, London će otopiti kišom svoje zaleđene ulice i više neće ličiti na Moskvu. Zbog afere sa Sašom, kralj će Orlanda proterati sa londonskog dvora, pa će on neko vreme provesti u izgnanstvu, udaljen od grada, ljudi i privilegija.

Orlandov ostanak u okrilju Londona, makar i uz privremeno izgnanstvo u okolinu grada, jeste pobjeda grada nad željom i osećanjima junaka. Međutim, Orlandov poraz ima i pozitivan uticaj na njegov život, mada se junak toga ne čini svesnim. Da je otišao u Moskvu, Orlando kasnije ne bi postao britanski ambasador u Carigradu – predstavnik svog grada u Turskoj. Takođe, jedna od stvari kojih bi se najteže odrekao odlaskom iz Londona upravo je, setimo se, gubitak njegove dvorske funkcije. Uzrok Orlandovog ostanaka u Londonu, razume se, jeste Sašina prevara, a ne nekakva snaga grada da ga zadrži. Ipak, odluka (makar i osujećena) da telo napusti sopstveni grad čini se jednim od najvećih grehova u njihovoj dvosmernoj vezi i grad će učiniti sve da podseti telo do koje mere matično urbano podneblje zalazi u okvire bića, kroji čovekovu sudbinu i, uprkos svim dečijim grehovima, roditeljski štiti njegovo telo.

#### **1.4.3. London u telu, telo u Carigradu. Telo kao posrednik između gradova.**

*„Video sam ruševine Atine, Efesa i Delfa. Prošao sam kroz veliki deo Turske, i mnoge druge delove Evrope, kao i neke oblasti Azije; ali nikada nisam video delo prirode ili umetnika koje rađa utisak poput onog koji izaziva pogled sa svake strane Sedam kula ka kraju Zlatnog roga.“ (Lord Bajron, 1833)<sup>47</sup>*

Kada mu se ukaže sledeća prilika da se zaljubi, Orlando, podstaknut sećanjem na prethodni neuspeh, odlučuje da izbegne „Ljubav [...] [koja] ima dva lica; jedno belo, a drugo crno [...]“ (Vulf 1991: 71). Kako se ne bi zbližio sa rumunskom

---

<sup>47</sup> Byron/Haleck 1833: 22.

nadvojvotkinjom i kako bi umakao osećanju koje donosi patnju koliko i sreću, Orlando, zanimljivo je, pravi sličan plan kao i prethodnog puta. On oseća da mora da napusti London. Međutim, odluka o odlasku sada više nije izdaja sopstvenog grada radi ljubavi prema drugom telu. Orlando traži od kralja funkciju britanskog ambasadora u Carigradu i napušta London kao njegov predstavnik – mali deo Londona u turskoj prestonici. Ovoga puta, dakle, reč je o produbljivanju veze sa gradom (makar i postupkom napuštanja grada) da bi se izbegla veza bolna za telo. Ironija koja prati ovu priču, priznaćemo, pokazuje da modernistička biografija stavlja akcenat na lično, a ne društveno, jer Orlando koristi politički izgovor kako bi sprečio sopstvenu patnju. Ovakvu ličnu istoriju ne zanima priroda pregovora koja se vodila između Engleza i Turaka, već se ona usredsređuje na individualna osećanja junaka prema Carigradu i Londonu. Međutim, u pozadini ove ironije nalaze se i obrisi jedne velike zbilje – da je veza urbanog tela sa gradom fundamentalna i postojana i da može biti spasonosna za telo kada ga nagrizu prolazne veze da ljudima. Društvena uloga nema čar kakvu ima romantična ljubav, ali može biti okvir koje će telo zaštititi od povrede one oštre strane najlepšeg osećanja. Samo je život iznutra jedini koji je pravi i važan, ali značajan postaje i onaj spoljašnji ako njegove rutine pokrivaju sećanje na stari bol i sprečavaju novi.

Orlando, čiju je celu istoriju ispisao London, stupa u geografski, politički i kulturni prostor Carigrada. Opčinjeno prizorom gradske panorame sa balkona svoje nove kuće, telo koje istinski voli i predstavlja svoj grad i svoju zemlju, ipak je u stanju da voli i ovu, izrazito drugačiju sredinu:

Tako bi, očigledno zanet, stajao zureći u grad pod sobom. [Posmatrao je] kupole Svete Sofije i sve drugo [...]; tu je bila reka; most Galata; hodočasnici sa zelenim turbanima, bez očiju ili [sic] bez nosa, koji prose milostinju; tamo psi lualice skupljaju otpatke; pa umotane žene; bezbrojni magarci; ljudi na konjima koji nose dugačke motke.

[...]

Ništa, mislio je, zureći u prizor koji je sada iskrio na suncu, ne bi moglo biti manje nalik na grofovije Sarija ili Kenta ili na gradove London i Tanbridž Vels. [...] Iznenadilo ga je da on, koji je engleska krv i meso, duboko u srcu može da se ushiti ovom divljom panoramom [...] da oseti strašnu sklonost prema blistavom cveću izvan svakog godišnjeg doba, da voli čupave pse lualice čak i više od svojih vipeta kod kuće, i da njuši ljut, oštar miris ulica žudno nozdrvama. (Vulf 1991: 72-73)



Parodija ljudske svesnosti o nepremostivoj razlici među gradovima i ljudima koji im pripadaju, ovde je od centralne važnosti. Orlandova neverica da je u stanju da uživa u naizgled neprivlačnom i tuđem pokazuje da ljubav prema gradovima nije zasnovana na poreklu niti društvenoj pripadnosti, već i na trenutnom doživljaju. Sva tela uspostavljaju trajnu vezu sa gradom iz koga potiču, ali promena podneblja ponekad prija čoveku i nesumnjivo širi njegova iskustva. Razlike među gradovima su velike, ali ih premošćava telo koje u tim kontrastima može da uživa. Baš kao što je u stanju da gaji ljubav prema mnogim ljudima, čovek može da voli i više od jednog grada.

Primer Orlanda pokazuje i *do koje mere* se može voleti drugačiji grad i uživati u njegovoj razlici. Junak kao predstavnik Londona ne uživa u svojoj političkoj ulozi. Sastanci sa lokalnim kolegama ispunjeni su formalnim razgovorima, koji se svode na unakrsno hvaljenje dva grada. Orlando uzdiže Carigrad iznad Londona, a Turci London iznad Carigrada, iako nikada nisu bili u britanskoj prestonici. Umoran od svoje uloge stranca, Orlando željno iščekuje več, kada se prepušta ulicama Carigrada i vizuelno postaje njegov ravnopravni građanin. On u sebi nosi London i Turci će ga još dugo pominjati kao „engleskog lorda“ (Vulf 1991: 75), ali u ovo doba dana, Orlando se, prurušen u Turčina, stapa sa stanovnicima Carigrada i istinski oseća šta znači biti građanin ove prestonice:

[P]rimao bi posete sekretara i drugih visokih službenika [...] i ambasador je prirodno rekao da više voli Konstantinopolj,<sup>48</sup> a njegovi domaćini prirodno rekli da, iako ga nisu videli, oni više vole London. [...] Iako je Orlando zadivljujuće ispunjavao ove zadatke i nikada nije poricao da je to, možda, najvažniji deo diplomatskih dužnosti, oni su ga nesumnjivo zamarali [...]. [K]asno noću [...] prurušen [...] bi se pomešao sa gomilom na mostu Galata; ili lutao besciljno po bazarima; ili bi izuo cipele i pridružio se vernicima u džamiji. (Vulf 1991: 73-74, 75)

Parodiranjem diplomatskih rečenica koje oduzimaju vreme i zauzimaju prostor a često nemaju značenjsku potporu, ukazuje se na neophodnost *fizičkog* kontakta sa gradom, ne samo radi sticanja jasne slike o njemu, već i mogućnosti hodanja u cipelama njegovih građana, ili, u Orlandovom slučaju, izuvanja njihovih cipela.

---

<sup>48</sup> Prevodilac romana *Orlando* opredelio se za ovu verziju srpskog prevoda reči „Constantinople“. Mi u radu koristimo ime „Carigrad“, jer se u srpskom jeziku (i šire slovenskim jezicima) češće koristi ovaj naziv (Videti Vukić 2010: 25), pogotovo kada je reč o periodu u kome je ovaj grad bio prestonica Osmanskog carstva.



Carigrad, zauzvrat, prepoznaje telo koje u njemu uživa i uzvraća oduševljenošću svojih ljudi prema Orlandu. Nekada davno, Orlandova verenica Saša prepoznala je u svom vereniku energiju miliona sveća koja je u stanju da obasja ulice Londona, a sada se ispostavlja da ista osobina deluje i u Carigradu:

„Milion sveća“, kao što je Saša rekla, gorelo je u njemu a da mu nije bilo teško da zapali bilo koju od njih. [...] Postao je predmet obožavanja mnogih žena i nekih muškaraca. [...] Na siromašne i neobrazovane delovao je istom moći kao i na bogate. (Vulf 1991: 75)

Kao zaslugu za uspešne diplomatske aktivnosti, engleski kralj Čarls odlučuje da nagradi svog ambasadora Orlanda prestižnim odlikovanjem i šalje grupu engleskih plemića u Carigrad da obave ceremoniju. Scena dodele odlikovanja Orlandu na njegovom turskom balkonu, dok ga s neobjašnjivim interesovanjem posmatra mnoštvo ljudi raznih nacionalnosti okupljenih u dvorištu Ambasade (Woolf 1954: 117), ne predstavlja samo očiglednu parodiju državnih ceremonija i ismevanje osećanja da je Zapad superioran u odnosu na Istok. Ovaj prikaz svojom preteranošću gradi i neku vrstu ideala u kome bi brojni ljudi fizički prisutni u jednom gradu postali jedno figurativno telo i izgubili svest o individualnoj naciji i veri.

Treba naglasiti, pritom, da i sam grad Carigrad, u koji je smeštena radnja ovog dela romana, nosi značajnu simboliku u pomenutom smislu. U vreme svoga nastanka u četvrtom veku, ovaj grad, tada Konstantinov „Novi Rim“, istočna prestonica Rimskog carstva (Vukić 2010: 23-25), važio je za mesto susreta Istoka i Zapada, „kapiju“ (Vukić 2010: 29) „na pragu Istoka“ (Vukić 2010: 23).<sup>49</sup> U njemu su se prožimali mnogobrojni fizički i duhovni uticaji raznih geografskih prostora. Pre svega, na ovom podneblju razmenjivali su se proizvodi iz mnogih zemalja (Vukić 2010: 23, 29), a unutar zidina ovog grada komunicirali su različiti narodi. Osnivač grada, car Konstantin Veliki, okupljao je u svojoj prestonici ugledne ljude iz raznih delova okolnog sveta, sa željom da svi oni žive u harmoničnoj zajednici pod kapom urbanog centra koji nosi njegovo ime. (Vukić 2010: 24) Uz to, ovaj grad je predstavljao i svojevrsnu mešavinu raznorodnih religijskih struja, što može biti važno ako se setimo da se Orlando,

---

<sup>49</sup> Frazama „kapija za trgovinu sa basenom Crnog mora“ i „na pragu Istoka“, autor citiranog dela *Carigrad: oko vaseljene*, Dragan Vukić, opisuje u dva navrata Vizantion, antičku grčku koloniju na čijem je mestu izgrađen Konstantinopolj (Vukić 2010: 29, 24).

izaslanik jedne hrišćanske države,<sup>50</sup> u Carigradu moli na muslimanski način. Iako je podignut kao hrišćanski grad (Vukić 2010: 29), stari Konstantinopolj je zadržao brojne paganske elemente (Vukić 2010: 24, 32, 316-317).<sup>51</sup> Pored toga, poznat je slučaj hrišćanske crkve koja je nastala od jevrejske sinagoge (Vukić 2010: 295), a nakon što su Turci osvojili Konstantinopolj 1453. godine, hrišćanske crkve ovog grada šturim prepravkama i promenama imena pretvarane su u džamije.<sup>52</sup> Time je, želeli to zvanični gradski carevi ili ne, ideja harmonije raznorodnosti vekovima nastavljala da vlada ovim gradom.

Ideal ovakve skladne zajednice, kao uostalom i svaki drugi ideal, u romanu *Orlando* se ne ostvaruje, jer i pored pretpostavljene ambasadorove želje da podeli svoje slavlje sa celim gradom, ceremonija dodele odlikovanja završava se na loš način. Odmah nakon ambasadorovog primanja insignija nove titule, dolazi do pobune građana, koja se, kao što narator kaže, ne može objasniti drugačije nego eventualnom mogućnošću da je okupljeni narod očekivao nekakvo čudo, do koga nije došlo. Pobunu guše britanski plemići, pokazujući superiornost u odnosu na turske vlasti nepripremljene na uzbunu. Štaviše, ubrzo dolazi do pobune Turaka protiv sultana i svih stranaca, pa i britanskog ambasadora, čiji se čuvari – engleski plemići – odlučno bore protiv „Nevernika“ (Woolf 1954: 122, prev.aut.), pazeći na svoga Lorda. Turci, međutim, nasilno ulaze u Orlandove odaje i krađu njegova odlikovanja. Ubrzo nakon toga, ambasador napušta službu, umoran od života sputanim britansko-turskom ulogom.

<sup>50</sup> Orlandov biograf navodi da junak/inja ne veruje u jednog boga već da, kao pesnik/inja ima sopstvenu religiju kojoj se priklanja (Woolf 1954: 157), kao i da je moguće da je Priroda bog u koga junak/inja veruje (Woolf 1954: 131). Time se suptilno ironizuje činjenica da je Orlando odrastao/la u hrišćanskoj sredini i da među Istočnjacima postaje predstavnik jedne Zapadne zemlje, između ostalog poznate po hrišćanstvu. Orlando se na taj način vizualizuje kao ambasador idealniji od običnog i očekivanog, kao diplomata spreman da apsorbuje tuđu veru i navike.

<sup>51</sup> Skulpture paganskih bogova iznošene su iz paganskih hramova i desakralizovane – cenjene ne više kao kultovi već kao umetnička dela, ali se dešavalo i to da antičko božanstvo poprimi hrišćansku ulogu (Vukić 2010: 24). Osim toga, paganski uticaj bio je izuzetno vidljiv na graditeljskom planu, pa je hrišćanski Konstantinopolj imao, primera radi, forume i portike (natkrivene hodnike), Kapitol po ugledu na rimski (Vukić 2010: 316-317), a bio je i ukrašen paganskim skulpturama (Vukić 2010: 24).

<sup>52</sup> Videti na primer Vukić 2010: 241-242, 409. Jedan od najreprezentativnijih primera jeste zdanje Sveta Sofije, isprva hrišćanske crkve, koju su Turci pretvorili u džamiju (Vukić 2010: 241-242), a kojoj se junak Orlando divi. Pored toga što je pretvorena u džamiju, Sveta Sofija simbolizuje dve *hrišćanske* crkve – Zapadnu i Istočnu, jer je nastala u periodu pre njihovog raskola u 11. veku (crkva pod ovim imenom podignuta je u 6. veku, videti Vukić 2010: 216), a značajno je da su se unutar nje one zvanično i odvojile (Vukić 2010: 220). Uz to, mermer raznih boja od koga su građeni njeni elementi potiče iz različitih delova tadašnjeg sveta (Vukić 2010: 222). Sve ovo upućuje na to da je Sveta Sofija bila i ostala simbol Carigrada kao mesto preseka elemenata sa različitih podneblja, stecište i raskršće različitih crkava, religija i umetničkih struja.

Pritom, junak doživljava sličnu sudbinu kakva je, i pored njegove utemeljenosti harmoničnom životu, uvek iznova snalazila i Carigrad. „Kapija na pragu Istoka“ oduvek je predstavljala jabuku razdora među nacijama, crkvama, državama i vojskama; bila je dragulj o čiji su se geografski položaj, arhitektonsku lepotu i društveni prestiž otimali mnogi; činila je riznicu koju su nemilosrdno pljačkali i hrišćani (Vukić 2010: 70-71) i muslimani (Vukić 2010: 106).<sup>53</sup> Sama ova činjenica – da je, dakle, ovaj grad uvek bio povod za fizičke i duhovne borbe, vazda je podrivala ideju skladne raznorodnosti u vlastitom temelju Carigrada. Ona je bila pokazatelj da je Carigrad u svojoj suštini koliko utopija toliko i antiutopija, koliko raj na zemlji toliko i priželjkivano čudo koje se ne ostvaruje. Kao da ova kletva stiže sve žive i imaginarne junake koji se u njemu nađu, i junak romana *Orlando* gubi carigradsku ambadorsku bitku, a opstaje jedino ideja Orlandove uloge idealnog diplomate – posrednika koji ismeva sastanke u zatvorenom i rado stupa u *interfejs* sa gradom. Vizija o njemu nastavlja da živi kao slika ljudske institucije koja spaja prostore dvaju gradova i decu raznih urbanih sredina, pod nebom prestonice na čijim se fasadama taloži više kultura i koja je kroz istoriju, bar u srpskom jeziku, imala najmanje tri imena – Konstantinopolj, Carigrad i Istanbul.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> O Carigradu kao geografski značajnoj tački i poprištu burnih kulturno-političkih dešavanja koja su pratila njegovu izgradnju videti na primer Vukić 2010: 15-16, 23, 29, 34, 39, kao i navedeno delo u celosti.

<sup>54</sup> Vukić navodi nekoliko imena kao istorijske nazive ovog grada: „Vizantion, 'Novi Rim', Konstantinov grad – Konstantinopolj, Carigrad [i] Istanbul“ (Vukić 2010: 15).

## 2. Telo i građevina

Prema teoriji urbanizma, stan – zgrada namenjena stanovanju – elementarna je jedinica urbane forme (Bogdanović 1990: 103). Najveći broj zgrada u gradu je namenjen stanovanju (Bogdanović 1990: 103), te tako grad u fizičkom smislu nastaje grupisanjem zgrada za život. Važnost stana počiva, pre svega, u fizičkoj zaštiti koju pruža ljudskom telu, odnosno omogućavanju života zaštićenog od prirode. Međutim, stan ima i nematerijalne implikacije za telo: on je mesto gde se odvija život porodice (Bogdanović 1990: 103); on je simbol idealnih porodičnih odnosa, ljubavi i emotivne zaštite. Svetla nekog grada u noći, za telo koje ga posmatra iz daljine, navode na pretpostavku o takvom idealu. Sićušna treperenja za čovekovu svest su uvek svetla iz stambenih kuća u kojima se ljudi odmaraju od napornog dana, u krugu porodice. U tom smislu, težnja ka ovakvim pozitivnim vrednostima jeste naginjanje ka građevini i gradu.

U srpskom jeziku postoji lepa korespondencija između imenica „grad“ i „građevina“ i glagola „graditi“, kojom se upućuje na to da je pojmovno poreklo grada u „građenju“ zgrade, čija je primarna uloga stanovanje. Međutim, u engleskom jeziku nalazimo još zanimljivije poreklo reči „city“, pogotovo kada je u pitanju tema kojom se ovde bavimo. Reč „city“ potiče iz latinskog jezika, ali njen latinski korespondent „civitas“ nije imao značenje grada. Naime, stari Rimljani su za pojam grada koristili reč „urbs“, dok se reč „civitas“ odnosila na prava građana, a njen koren, oblik „civis“, na samog „građanina“.<sup>55</sup> Reč „civis“ se, vidimo, odnosila na telo koje, u fizičkom i/ili duhovnom smislu, čini i gradi urbanu sredinu. Već, dakle, u samoj etimologiji engleske reči leži dvosmernost veze između urbanog tela i grada.

U ovom poglavlju bavićemo se najpre značenjima jedne građevine u romanu *Ka svetioniku*<sup>56</sup> (*To the Lighthouse*, 1927), delu čija pozadina nije urbana, ali koja zahvaljujući građevini kao lajtmotivu, dobija urbani karakter i ostvaruje pojmovnu vezu

---

<sup>55</sup> Videti: City. (2011). U: *Online Etymology Dictionary*. Preuzeto sa: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=civis&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=civis&searchmode=none) (01.08.2011).

<sup>56</sup> Prema našem mišljenju, imenicu iz naslova romana trebalo bi prevesti tako da sadrži *veliko* početno slovo (*Ka Svetioniku*). Ta se reč, naime, doslovno kroz roman piše velikim početnim slovom, te se ne radi samo o poštovanju pravila pisanja velikog slova u engleskom naslovu. Međutim, s obzirom na to da je u prevodu koji smo koristili naslovna reč napisana *malim* početnim slovom, kao i da se (iz nama nepoznatih razloga) roman tako najčešće prevodi na srpski, dok kritičari romana naslovnu imenicu i van naslova pišu malim početnim slovom, i mi ćemo, radi usaglašenosti, ostati dosledni toj praksi.

sa gradom. Naš cilj je da pokažemo da i u biti ovog, jednog od najeksperimentalnijih romana Virdžinije Vulf, leži *interfejs* tela i grada. Zatim, ukazaćemo na motiv građevine u romanu *Orlando*, koji i u ovom delu poprima svojstva lajtmotiva i ima važnu ulogu u građenju naslovnog lika.

## 2.1. *Ka svetioniku* – ka svetlosti ideala

Prema urbanističkoj teoriji, svaka građevina odlikuje se formom, to jest fizičkom izgrađenošću, s jedne strane, i funkcijom kojoj je ta forma namenjena, sa druge. Međutim, osim funkcionalne denotacije, svaka forma ima i simboličnu konotaciju – mogućnost njenog društvenog korišćenja koja nije nužno poistovećena sa njenom funkcijom. (Bogdanović 1990: 75-76) Svetionik, lajtmotiv romana *Ka svetioniku*, u fizičkom smislu jeste građevina koja je, poput mnogih takve vrste, izgrađena na steni usred mora. Kao takvo zdanje, ona vrši funkciju pomoćnog sredstva pri obalskoj navigaciji brodova – upozorava mornare na opasnosti, informiše ih o poziciji i vodi ka njihovoj destinaciji. Iako se svetionici mogu raspoznati na osnovu više elemenata – jedinstvene strukture (oblika ili boje), karakterističnog svetlosnog zraka ili njegove boje ili pak šifrovanog radio signala,<sup>57</sup> svetionik u ovom romanu vrši svoju ulogu pre svega svetlosnim zrakom u noći. Možemo, međutim, reći da pored svoje osnovne funkcije, ova građevina, bar iz perspektive svetioničara koji je održava i njegove porodice, ima i funkciju stanovanja, kao sekundarnu namenu koja proizlazi iz primarne. Dominantna tema ovog poglavlja, međutim, biće treća osobina koja se može pridati svakoj građevini – njena simboličnost.

Roman *Ka svetioniku*, koji već i svojim naslovom ukazuje na glavni objekat težnje njegovih junaka, jeste triptih koji se u tri nastavka bavi porodicom Remzi i njihovom sudbinom u vremenskom rasponu od desetak godina, s početka 20. veka. U ovom romanu, Virdžinija Vulf nastavlja svoj put eksperimentisanja i ponovo stavlja pojedinačnu svest i misao iznad radnje i zapleta, a subjektivno vreme ispred godina i datuma na kalendaru.

---

<sup>57</sup> Videti: Lighthouse. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/340721/lighthouse> (21.08.2012).

Prvi deo romana, „Prozor“ („The Window“), počinje rečima majke Remzi, koja se obraća svom sinu Džejsmu: „Da, naravno, ako sutra bude lepo vreme“ [...]. Ali moraćeš da ustaneš pre zore“ (Vulf 2004: 7). Taj odgovor se odnosi na dugo razmatrano pitanje i žarku želju dece Remzijevih da, u toku letnjeg raspusta koji provode na ostrvu Skaj odu na izlet na svetionik. Odgovor majke, započet snažnom podrškom i ispunjen voljom da ugoditi dečijoj želji, ukazuje na pozitivan odnos koji deca, a pogotovo mali Džejs, sa majkom ostvaruju. Majčino „ali“ ne znači prepreku, već još više budi nadu u lepo vreme i veru da su jedino predstojeća noć i muka ranog ustajanja ti koji dele želju od ispunjenja. Telo je spremno da se žrtvuje ustajanjem u zoru, jer žrtva je zanemarljiva ako služi ostvarenju dugotrajnog sna – doticanja tla na kome se nalazi čudotvorna, daleka i nepoznata, te tako zanimljiva za radoznu mladu svest, kula:

Ove reči su neopisivo obradovale njenog sina, kao da je utvrđeno da će se na izlet ići, i čudo koje je očekivao, kanda godinama i godinama, i od kojega ga je odvajala samo tama jedne noći i jednodnevno jedrenje, bilo je na vidiku. (Vulf 2004: 7)

Međutim, reči oca jasno se isprečuju između dečije želje i izleta na svetionik, simbolično i time što on staje ispred prozora dnevne sobe sa koga se građevina vidi:

„Ali“, reče njegov otac, zastavši pred prozorom salona, „vreme neće biti lepo.“ (Vulf 2004: 8)

Prognoza jednog naučno usmerenog uma nije samo oličenje razuma koje sputava ljudsku želju, niti samo očeva upornost da zagospodari sudbinom svoje porodice proricanjem budućnosti, to jest kišnog vremena. Očevo „ali“ podstiče dečaka na unutrašnji gnev koji nam kazuje da to nije prvi put da se otac protivi njihovim željama, a verovatno ni poslednji. Očev stav nam govori i o Džejsmsovoj nemogućnosti da verbalno izrazi svoje nezadovoljstvo prema ocu i jednakoj nemoći majke da održi svoje obećano „da, naravno“. Očevo implicirano „ne“ naspram majčinog „da“ slika je porodice u kojoj se stavovi razilaze, a očev stav mora biti prihvaćen kao zakon:

Da mu je bila pri ruci neka sekira, žarač, ili ma koje drugo oruđe koje bi probilo grudi očeve i ubilo ga na mestu, Džejs bi ga se latio. Takve su bile preteranosti

osećanja koje je Remzi izazivao u grudima svoje dece samim svojim prisustvom; stojeći, kao sada, pljosnat kao nož, uzan kao njegova oštrica, cereći se, sarkastično, ne samo od zadovoljstva što razbija iluzije svoga sina i pravi smešnom ženu, deset hiljada puta bolju od sebe u svakom pogledu (prema mišljenju Džejmsovom), nego i zbog svoje potajne uobraženosti u nepogrešivost svoga suda; ono što on govori tačno je. Uvek je tačno. On je nesposoban za neistinu [...]. (Vulf 2004: 8)

Ovim monologom prikazana nam je slika oca i majke iz Džejmsovog ugla – majke kao anđeoskog bića i oca kao sarkastičnog intelektualca i porodičnog sudije, čoveka tanke figure poput oštrice noža i isto toliko britkog jezika i presude.

Želja dece da vide svetionik izbliza nosi višestruka značenja. Pre svega, radoznalost da se vide udaljene i neobične stvari, a pogotovo teško dostupne bez roditeljske pomoći ili pratnje, osobina je svakog deteta. Kao što zapaža Arnold Kettle (Arnold Kettle), izlet na svetionik jeste „okvir“ (Kettle 1978: 91), logična okosnica za priču o porodici sa mnogo dece. Međutim, Ketlova tvrdnja da se roman ne može nazvati simboličnim, te da „[p]utovanje ka svetioniku [...] ne predstavlj[a] nešto drugo“ (Kettle 1978: 91), mišljenje je sa kojim se ne slažemo. Svetionik je svakako, kao što zapaža Suzan Dick (Susan Dick), jedan od „aspekata okruženja koje je Virdžinija Vulf htela da naglasi“, on postoji kao „svetlosna kula i [kao] cilj“ (Dick 2004: 57). Dodaćemo, međutim, da svetionik u ovom romanu ne predstavlja samo čulno vidljivu svetlost niti samo fizički cilj. Veliko slovo „S“ (u originalu „L“), koje se uvek nalazi na početku naslovne imenice, upućuje na značaj, jedinstvenost i simboliku ove građevine. Svetionik, kao udaljena zgrada nasred mora, za decu je mnogo više od zanimljive kule, iako njihova mlada svest nije u stanju da nam to eksplicitno predstavi. Kao što zapaža Marija Letić prilikom isticanja svetionika kao važnog lajtmotiva ovog romana, „[s]vetionik je, posebno za Džejmsa, udaljena tačka koja predstavlja neki *imaginarni* cilj [...]“ (Letić 2006: 512, kurziv pridodat). Pokretač težnje ka svetioniku jeste želja dece Remzijevih da kao složna porodica zajedno provedu dan na moru, kao i da protiv razumskog, negativnog i očevog, bar jedanput dobije bitku romantično, pozitivno i majčino. Zatim, činjenica da sama kula svetionika jeste i kuća u kojoj stanuje njegov čuvar, za čijeg sinčića majka Remzi s ljubavlju plete čarape, daje nadu deci Remzijevih da će na tom, za njih dalekom mestu videti savršenu porodicu. Idealni dom te porodice nosi ime sa značenjem „kuća svetlosti“. U studiji *Ikoničnost u procesu pisanja* (*Iconicity in the Writing Process*, 2004), Lena Sundin naziva svetlost svetionika



imenom *hinterland* – rečju koja se odnosi na prostor izvan realnih okvira, to jest na prostorni ekvivalent „svevremenosti“ – „večnog vremena“ (Sundin 2004: 45, fusnota 57) kome pripada „neka „druga“ strana iskustava“ (Sundin 2004: 45). U tom smislu, svetionik kao *hinterland* je i prostor idealnog, suprotna strana porodičnog iskustva dece Remzijevih.<sup>58</sup> Deca nisu svesna onoga čega majka jeste, a to je da su čuvar i njegov bolesni sin „sirot[i] ljud[i] kojima mora da je strašno dosadno sedeti po ceo dan i ne raditi ništa već samo glačati lampu i podrezivati fitilj ili grabuljati po komadiću vrta.“ (Vulf 2004: 9).

Svetionik, međutim, nije objekat samo dečije želje. Majka Remzi koristi ovu građevinu kao stecište svih *svojih* najlepših osećanja i nada. „Svetlost Svetionika“, koja svake večeri „dolaz[i] tačno preko talasa, najpre [u vidu] dva brza snopa svetlosti a onda jed[nog] dug[og] i postojan[og]“ (Vulf 2004: 68), središte je svakog njenog pogleda ka pučini i objekat koji po danu doprinosi lepoti morskog predela:

„Oh kako je lepo!“ Jer pred njom je bila ogromna ploča plave vode; usred te vode – sivi, oštri, daleki Svetionik; a udesno, dokle god pogled dopire, zelene peščane dune [sic], obrasle bujnom, divljom travom, gube se i čile u malim blagim naborima, i čini se kao da iščezavaju u neku pustu, mesečevu zemlju, nenaseljenu ljudima. (Vulf 2004: 17)

Svetionik i priroda koja ga okružuje simbolizuju lepotu života kakav majka nema. Njena porodica jeste fizički nadomak divnog okruženja, ali nije savršena.

Međutim, baš kao što idealizovani svetionik ulepšava zaliv, tako, na paradoksalan način, morsko okruženje uvećava vrednost i lepotu ove kule. Činjenica, dakle, da se svetionik nalazi u morskome okruženju – prirodnom ambijentu koja u svesti dece Remzijevih (a i dece uopšte) konotira raspust, leto, igru i uživanje, a u svesti majke Remzi odmor sa najmilijima, još više doprinosi da majka, kao i njena deca, poistoveti građevinu sa ličnim idealom. Često neobjašnjiva ali uvek neporeciva radost u blizini vode doprinosi da se mnoge prirodne ili sagrađene stvari u okolini učine lepšim i

---

<sup>58</sup> Lena Sundin, međutim, ne ukazuje na svetionik u ovom značenju kao pojmovno stecište ideala niti simbol budućeg. Ipak, prema njenim rečima, svetionik je građevina podignuta u „mitološkom vremenu“ koja dovodi u jednu vanvremensku ravan prošlost i sadašnjost (Sundin 2004: 45-46), ali i *prošlost i budućnost* (Sundin 2004: 63, kurziv pridodat).



vrednijim, a upravo je to slučaj sa svetionikom ka kome Remzijevi teže. Kao što je jednom napisao Ivo Andrić „[s]am izlaz na morsku obalu daje iluziju da putujemo ka savršenstvu“ (Andrić 2011: 12).

Godinama unazad, majka Remzi ulaže trud ne bi li ubedila samu sebe u to da njen muž nije loš čovek, preispitala svaki svoj stav pred suprotnošću njegovog i konačno potisnula sopstvenu volju radi prihvatanja njegove kao vlastite. Svetu oko sebe ona ponekad izgleda superiornija u odnosu na svoga muža zbog njegovog otvorenog i posve sebičnog traženja podrške za svoj naučni rad i zbog, kako to njegov nekadašnji prijatelj Vilijam Benks konstatuje, činjenice da Remzi „drži toliko do pohvala ljudi“ (Vulf 2004: 27). Konačno, međutim, majka Remzi uspeva da ubedi sebe u to da je njen doprinos društvu zanemarljiv kada se uporedi sa učinkom njenog supruga:

Ne voli ona, čak ni za trenutak, da se oseća bolja od svog muža; i još više, ne može da podnosi misao da nije sasvim ubeđena, kad mu govori, u istinu onoga što kaže. Univerziteti i ljudi kojima je potreban, predavanja i knjige i to što je to bilo najznačajnije – u sve to ona ne sumnja ni za trenutak; ali njihov odnos, njegovo dolaženje k njoj ovako, otvoreno, da svako može da vidi, to je uznemiruje; jer onda svet govori da on zavisi od nje kad ljudi treba da znaju da je on beskrajno značajniji, dok je ono što ona daje svetu, u poređenju sa onim što on daje, beznačajno. (Vulf 2004: 45)

Čarapice koje majka štrika za dete u kuli svetionika, a koje meri prema Džejmsovim nogama, odslikavaju čežnju sličnu dečijoj – za drugom, idealnom porodicom na dalekom mestu, koju plete sama sebi u vidu nečeg toplog i zaštitnog za telo. Međutim, čarapa koju prisanja uz Džejmsovu nogu nekako je uporno „i suviše [...] kratka“ (Vulf 2004: 33). Pletenje se konstantno čini nedovoljnim, baš kao što će se i njen trud da se izlet realizuje ispostaviti uzaludnim. Uprkos tome, majčina upornost ne jenjava lako, jer i sama zgrada svetionika – stara i postojana – simbol je emotivne i porodične stabilnosti koja joj nedostaje. Svetlost sa kule je konstantno podsećanje na to da negde postoji život sa više sjaja. Konačno, prisutan je još jedan razlog što i ona želi da ode na izlet i nastavlja da se nada da će se ostvariti želja Džejmstu – „njeno[m] najmlađe[m], njeno[m] ljubimče[tu]“ (Vulf 2004: 31). Majka se nada sunčanom

vremenu i izletu jer zna da i njen muž, ma kako ponosan na svoj fabrikovani stav, voli pogled na zaliv i želi da se izlet ostvari:

Ovo je prizor, reče ona, zaustavljajući se, zatamnelog pogleda, [drag]<sup>59</sup> njenom mužu. (Vulf 2004: 17)

Majka zna da i njen suprug voli tu lepotu koja kao da dolazi sa drugog sveta, taj raj za oči, samo da to nije u stanju da prizna. Ona nam otkriva još na početku da je Remzi zapravo veliki licemer, koji osećanja ima, ali ih krije. Uprkos činjenici da svaka tenzija u kući mora započeti njegovom ljutitom konstatacijom da je neko od ukućana zgrešio, ona se ipak završava očevom šalom ili postupkom kojim on pokazuje da mu je žao. Naredni citat prikazuje jednu takvu situaciju:

Podrhtavao je; tresao se. Sva njegova sujeta, sve njegovo zadovoljstvo u sopstvenom sjaju jašuci padoše kao grom, pomamno kao jastreb na čelu svojih ljudi kroz dolinu smrti, bili su smrvljeni, uništeni.

[...]

[T]ražio [je] skrovište u kojem bi uspostavio ravnotežu, [...] bio [je] povređen i na mukama. [...] [P]odigavši pogled, dok je njen muž opet prolazio pored nje, nju uteši što je utvrdila da je pustoš sakrivena; duh kuće je trijumfovao; navika je vezla svoj uspokojavajući ritam, tako da se on, kada je ponovo naišao i zastao namerno pored prozora, savio podrugljivo i ćudljivo da zagolica Džejmsovu голу nogu nekom grančicom [...]. (Vulf 2004: 36)

Majka prećutno veruje da bi i oca izlet promenio, dozvao njegovu unutrašnju stranu, a time i revitalizovao čitavu porodicu. Njena volja da, „ako bi ipak išli na Svetionik“ (Vulf 2004: 9), ponese čuvarevoj porodici i „hrp[u] starih ilustrovanih listova, i nešto duvana, doista sa svim onim što je mogla [sic] da nađe razbacano, stvarno nepotrebno,

---

<sup>59</sup> U prevodu koji je korišćen napravljena je greška – „dragog njenom mužu“ (Vulf 2004: 17).

što samo pravi nered po sobi“ (Vulf 2004: 9), jeste i želja da pročisti porodicu od negativne energije.

Najzad, saznajemo i da je otac Remzi svestan svog naprasitog temperamenta i prevelike posvećenosti nauci. Štaviše, on je u stanju da gotovo očima drugog bića sagleda sebe i shvati da bi trebalo da promeni stav i ophođenje prema deci. Međutim, otac je svestan i da je za to pomalo prekasno. Deca su se navikla na njega takvog, a i on na samoga sebe. Sve to rezultira osećanjem da mu je život isuviše otišao u, ako ne pogrešnom, onda bar u ne sasvim smislenom pravcu razuma, logike i učenja. Obuzima ga stanje depresije u kojoj može jedino bezuspešno da traži opravdanje i saosećanje:

Ko će mu zameriti ako, stojeći tako za trenutak, razmišlja o slavi, o pomoći, o spomeniku koji su podigli zahvalni sledbenici nad njegovim kostima? Najzad, ko će kriviti njega, vođu kobne ekspedicije, ako, pošto je odvažno išao napred dokle god je bilo moguće, i upotrebio svu svoju snagu do poslednjeg daha, i zaspao ne hajući mnogo da li će se probuditi ili neće, oseća sad po bridenju nožnih prstiju da živi, i da uopšte nema ništa protiv toga što živi, već traži saosećanje, i viski, i nekoga kome bi odmah da ispriča istoriju svoje patnje? (Vulf 2004: 41)

Oca ipak najviše boli mržnja njegovog sina, koju kao da i on sam, svestan Džejmsovih postupaka i razloga koji ga na njih navode, razume i opravdava (doduše u istoj meri u kojoj opravdava is sopstvenu upornost da prekine idilu odnosa majke i sina):

Ali sin ga mrzi. Mrzi ga zato što je došao do njih, zato što se zaustavio i gleda ih; mrzi ga zato što ih prekida; mrzi ga zbog egzaltiranosti i uzvišenosti njegovih gestova; zbog veličanstvene glave; zbog prisiljavanja i egotizma (jer eto, zapoveda im da ga slušaju); ali najviše od svega mrzi zujanja i brujanja očeve emocije koja, vibrirajući oko njih, uznemiruje savršenu jednostavnost i zdrav razum njegovih odnosa sa majkom. Nadao se [sic] da će nepomičnim gledanjem u knjigu naterati oca da ode; nadao se da će pokazujući prstom neku reč privući majčinu pažnju, koja se, to vidi s ljutinom, pokolebala čim se otac zaustavio. Ali ne. Ništa neće naterati g. Remzija da se pokrene. Eto on stoji tu i zahteva saosećanje. (Vulf 2004: 42)

Otac je svestan i svoje otuđenosti od supruge, za koju je takođe sam kriv. On, međutim, tu udaljenost pokušava da interpretira kao njenu bolest:

[N]jena udaljenost ga je bolela, i osećao je [...] da ne može da je zaštiti, a kad je stigao do živice, bio je tužan. On ne može ništa učiniti da joj pomogne. Mora samo da stoji sa strane i da motri. U stvari, paklena istina je da joj je on stvarao [sic] teškoće. Razdražljiv je – preosetljiv. Naljutio se zbog Svetionika. (Vulf 2004: 70)

Uprkos otuđenosti koja je očigledna, supružnici Remzi se vole i trenuci njihove duhovne povezanosti su prisutni, ali umesto da odišu dubokim razumevanjem, njihovi razgovori ostaju na površini, ispunjeni praznim pričama i dopunjeni tek pretpostavkama svakoga od njih o tome šta je ono drugo zapravo htelo da kaže:

Uznemiruje je ovo pravljenje fraza, i ona mu reče, na jedan stvaran način, da je veće sasvim divno. I zbog čega on gundđa, upita, pola se smejući pola se žaleći, jer je pogadala o čemu on misli – da bi pisao [sic] bolje knjige da se nije oženio.

On se ne žali, reče. Ona zna da se on ne žali. Ona zna da on nema na šta da se žali. I dohvati njenu ruku, prinese je usnama i poljubi je sa žestinom koja joj natera suze na oči, a zatim je brzo ispusti.

[...]

Oči im se sretoše za trenutak; ali oni nisu želeli da razgovaraju. Nemaju ništa da kažu, a nešto kanda ipak ide od njega k njoj. (Vulf 2004: 76, 126)

Ipak, segment „Prozor“ ostaje u okvirima dva prozorska okna i pukog pogleda na svet koji se želi, pogleda koji i sam katkad biva zaklonjen mršavom i uspravnom siluetom oca. Iste večeri, majka čita Džejmsu, a dolazeća noć i svetionik koji se pali podsećaju majku da će njen sin uskoro ponovo upitati za izlet. Ona će morati da mu kaže: „Ne – ne sutra, tvoj otac kaže ne.“ (Vulf 2004: 68) Noćna tama i svetlost svetionika iznova bude nadu, ali je i gase. Majka sa žaljenjem konstatuje da neće uspeli da isplete čarape do kraja.

U segmentu „Vreme prolazi“ („Time Passes“), svetionik nema centralno mesto, ni kao objekat želje ni kao dominantna slika. U ovom delu romana, zapravo, ni junaci prethodnog segmenta nemaju glavnu ulogu, jer su odsutni. Prikazana je samo prazna

kuća, u koju Remzijevi ne dolaze godinama i letima. Možda zato i nije slučajno što svetionik nije u središtu pažnje, jer nema tela kojima bi on služio kao orijentir. Atmosferi oronule i prazne kuće, svetionik doprinosi još jedino kao oličenje materijalne i svetlosne stabilnosti, putokaza više ne ljudima, već vetrovima na njihovom putu kroz prostorije kuće – vazduhu koji ne može da vidi njegove farove ni doživi njegovu lepotu:

Samo se [...] neki povetarci odvojeni od tela vetra (kuća je ipak trošna) šunjaju oko uglova i ulaze unutra.

[...]

Tako su se mali povetarci, upravljani slučajnom svetlošću neke neotkrivene zvezde, ili lutajućeg broda; ili čak Svetionika, popeli stepenicama i njuškali oko vrata spavaćih soba. (Vulf 2004: 136)

Konačno, treći deo romana – „Svetionik“ („The Lighthouse“) nosi ime građevine koja se vraća na scenu romana, zajedno sa nekim od članova porodice Remzi. Nakon deset godina od leta kada su deca žudela za izletom na svetionik, nakon proteklog rata, smrti majke i nekoliko dece, ovoga puta je otac taj koji vrši pritisak na Džejmisa i njegovu sestru Kem da realizuju stari plan. Sada, kada dečije želje odavno nema, a okup cele porodice više nije moguće; kada su deca već adolescenti svesni da nema ni idealne porodice ni savršenog života, a još manje da će tako nešto naći među kamenjem udaljenog ostrva sa kulom, ni Džejmis ni Kem ne žele da idu. Još su uvek vrlo mladi, ali su ipak dostigli one godine od kojih je strahovala njihova majka – doba u kome će nestati čarolija detinjstva koja je obične i male stvari znala da učini velikim. Međutim, očeva želja je veoma snažna, a on i dalje autoritet porodice bez premca. Shodno tome, deca ponovo bivaju naterana da se povinuju njegovoj volji, primorana da rade ono što su nekada žarko želela. Putovanje ka svetioniku – čamcem u koji se deci ne ulazi i ruku punih upakovanih sendviča koji im se ne jedu, ipak se ostvaruje:

Prisilio ih je da pođu. Nadali su se, u ljutini, da se vetar nikad neće podići, da će g. Remzi biti ometan na svaki mogući način, kad ih je prisilio da pođu protiv njihove volje. (Vulf 2004: 175)

Tokom njihove vožnje čamcem ka svetioniku ulazimo naizmenično u svest jednog, a zatim drugog deteta i povremeno u svest oca uronjenog u čitanje knjige. On čita, naizgled kako bi i to putovanje, na kome je toliko insistirao, skratio i sprečio gubitak vremena za intelektualni rad. Deca isprva osećaju ogroman gnev prema ocu, izazvan činjenicom da su primorani na put toga dana, ali i podstaknut celim životom provedenim pod dirigentskom palicom porodičnog tiranina. Džejms i Kem se prećutno zaklinju da će se tišinom i bojkotom boriti protiv očeve volje; boriće se duhom, ako već ne mogu fizički da spreče izlet:

Ali oni se zaklinju, nemo, da će se držati jedno drugoga, i da će sprovesti veliki dogovor – odupreće se tiraniji na život i smrt. Tako će sest i jedan na jedan a drugo na drugi kraj čamca, ćutke. Neće govoriti ništa, samo će pogledati njega s vremena na vreme, kako sedi podavijenih nogu, mršteći se i vrpoljeći, i uhćući, i hukćući, i mrljajući nešto u sebi, čekajući nestrpljivo na povetarac. A oni se nadaju da će biti tiho. Žele da bude osujećen. Žele da ceo izlet propadne, i da moraju da se vrate sa svojim paketima, na obalu. (Vulf 2004: 175)

Međutim, približavajući se ostrvcu na kome se nalazi kula svetionika, deca počinju da menjaju svoj stav, postajući polako svesni da je i njihov otac ljudsko biće, koje pored svoje tiranske, ima i humanu stranu. Kem je osetljivija na očevu nenadanu pažnju, te počinje da vidi oca kao hrabrog čoveka koji bi spasavao živote u nevolji:

[K]em pomisli, osećajući da se ponosi njim[e]<sup>60</sup> a ne zna sasvim zašto, da bi on, da je bio tamo, spustio u more čamac za spasavanje, i stigao bi do razbijenog broda. On je tako hrabar, tako je smeo, pomisli Kem. Ali ona se seti. Dogovor; da se bore na život i smrt protiv tiranije. (Vulf 2004: 177).

Džejms, pak, do samog kraja putovanja oseća da tiranin koji je uništio staru želju i čitavo detinjstvo neće moći da se iskupi zakasnelim izletom. Jedan je svetionik postojao *nekada* – udaljeni, srebrnkasti i željeni, a sasvim drugi postoji *sada* – ogoleli, vidljiv izbliza i neprivlačan:

---

<sup>60</sup> U prevodu koji je korišćen napravljena je greška – „njima“ (Vulf 2004: 177).

U ovom svetu točak prelazi preko čovečjeg stopala. Nešto, on se seća, zastade [sic] i zamračí se preko njega; neće da se pomakne; nešto se razmahuje u vazduhu, nešto suvo i oštro silazi čak ovde, kao oštrica, handžar, udara kroz lišće i cveće, čak i ovog srećnog sveta i prouzrokuje da se on grči i pada.

„Biće kiše“, on se seti očevih reči. „Nećete moći da idete na Svetionik.“

Svetionik je *tada* bio srebrnasta maglovita tvrđava sa žutim okom koje se otvara iznenadno i blago, uveče. *Sada* –

Džejms pogleda Svetionik. On vidi belo isprane stene; kulu, nepomičnu i pravu; vidi da je isprugana crno i belo; vidi prozore na njoj; čak vidi i rublje prostrto po stenama da se suši. Dakle to je Svetionik, je li?

Ne, i onaj drugi je isto tako Svetionik. (Vulf 2004: 198, kurziv pridodat)

Otac takođe, još ne sasvim u stanju da razgovara sa decom glasom pravog roditelja, postepeno prilazi srcima svoje dece, sa jasnom namerom da ih podseti na ono što je on sam nekada zaboravljao – da oni zajedno čine porodicu, koju iznova treba pronaći, kao pogledom kuću na obali:

„Pogledaj kućicu“, reče on pokazujući[,] želeći da Kem pogleda. Ona se podiže nerado i pogleda. Ali koja je to? Ne može da razazna, tamo na brdu, njihovu kuću.

[...]

Svi su gledali. Gledali su ostrvo. (Vulf 2004: 178, 179)

U trenutku pristajanja uz obalu ostrva, Džejms koji je upravljao kormilom, sve vreme strahujući da će ga otac svakog momenta opomenuti zbog neke greške, začuje oca (koji kao da je do tog momenta iz knjige učio kako da izgovori neizgovorljive reči) kako mu kaže: „Bravo!“ (Vulf 2004: 219). Tada Kem pomišlja kako je upravo to ono što je Džejms želeo, a ni sam sebi nije hteo da prizna i ni za šta na svetu ne bi razvukao osmeh da pokaže koliko mu je drago. Razbijanje barijere između oca i sina koji je voleo jedino majku konačno je kakvo-takvo obećanje da za porodicu Remzi nade još ima.

Put ka svetioniku je konačna težnja oca da ispuni želju svojoj deci, ali i pokaže i kaže im da ih voli, time oplemenjujući svoj odnos prema njima. Dostizanje svetionika jeste ostvarenje njegovog cilja. Tog trenutka se konačno sa ubeđenjem potvrđuju davne

reči majčine prijateljice, slikarke Lili Briskou, da je Remzi „sebičan, sujetan, samoljubiv; [...] ali [da] [...] voli pse i svoju decu“ (Vulf 2004: 29-30). Doticanje tla na kome stoji neobična građevina, koja zapravo nije ništa drugo do zgrada u kojoj žive obični ljudi i oko koje se na stenama suši rublje, ipak daje celovitost porodici Remzi, konačno stvarajući normalne odnose u njoj. Zatvaranje jednog kruga u trenutku *interfejsa* sa građevinom oseća i Lili Briskou dok dovršava davno započeti portret majke Remzi. Njeno depersonalizovano<sup>61</sup> umetničko telo koje slika u bašti Remzijevih poistovećuje se sa Remzijevima koji plove ka svetioniku, a trenutak ostvarenja njene vizije, na osnovu koje će dodati konačnu liniju svom slikarskom radu, jeste momenat u kome Remzijevi stižu na ostrvo sa kulom. Ona svojom linijom spaja pozadinu sa prednjim planom i time rešava problem koji ju je dugo mučio, a oni iskrcavanjem na ostrvo čine isto to – prave čvršću vezu između sebe i (pre)ostalih članova porodice. Deca uče da vole oca i oprostite mu njegove mane. Sa bolnim saznanjem da deca ne nadživljavaju uvek svoje roditelje, otac uči ne samo da se treba posvetiti onima koji su još pored njega, već da *i drugi* ponekad žive (ili se nanovo rađaju) od tuđe pohvale. Ostvarenje starog plana dograđuje identitet svakoga od njih, učeći ih da budu tolerantniji i bolji.

Lena Sundin naglašava značaj trougla, oblika u kome na osnovu dugo nedovršene vizije o majci Remzi postepeno nastaje slika Lili Briskou – „ikona gospođe Remzi koju Lili stvara u znak sećanja na njenu smrt“ (Sundin 2004: 34, 35).<sup>62</sup> Autorka ističe važnost kontrastnih boja koje kao da sa svake strane trougla grade sliku, sve dok se ne dodirnu na njegovom vrhu i time završe delo (Sundin 2004: 50). Oblik trougla koji se uporedo sa izletom Remzijevih na svetionik gradi poput kuće, možemo dovesti u vezu sa metaforičnom izgradnjom idealne kuće i porodice, jer se svaka kuća može

---

<sup>61</sup> O Lili Briskou kao “impersonalnom umetniku“, koji radi ostvarenja potpune vizije mora odbaciti svaku personalnost i egoističnost, videti Daiches 1945: 85-86.

<sup>62</sup> Ukazujući na trougao kao dominantnu figuru romana i elegiju kao odabrani žanr, Lena Sundin kaže: “Na jednom nivou, trougao u *Ka svetioniku* jeste geometrijska figura koju Lili koristi za kompoziciju portreta gospođe Remzi u vidu trodelnog predmeta. Na drugom nivou, trougao je objedinjujuća narativna figura koja uslovljava i strukturu i temu implicirajući tri stadijuma elegije.” (Sundin 2004: 34) Elegija, naime, kao što navodi Sundinova, ima tri funkcije: da prikaže život preminulog, da zabeleži uticaj koji je izazvala njegova smrt i, konačno, da vrati u sadašnjost (prema Sundin 2004: 48). Lilin unutrašnji glas posvećen majci Remzi asocira na ova tri stadijuma elegije (Sundin 2004: 48).



grafički predstaviti trouglom.<sup>63</sup> „Gradnja“ novih odnosa između dece i oca dovršava se stupanjem porodice na idealizovano ostrvo svetionika, a biva potvrđena završetkom trouglastog oblika na Lilinoj slici, koja, imajući za predmet gospođu Remzi, svojom vizijom majke dopunjuje nepotpunu porodicu na susednom ostrvu. Kao što zapaža Lena Sundin, „[u] Lilinoj simboličnoj viziji, gospodin Remzi dovodi gospođu Remzi na ostrvo sa svetionikom. [...] Lili na ovom mestu zamišlja trenutak u kome se gospodin i gospođa Remzi uspešno ujedinjuju“ (Sundin 2004: 67). Oblik trougla, naglašava ova kritičarka, nestaje nakon kompletiranja vizije i završetka slikarskog dela – umetničkog rada koji predstavlja svojevrsan „proces žaljenja“ (Sundin 2004: 50). Prenoseći ovaj zaključak na paralelno odvijanje procesa „gradnje“ idealne kuće i njen završetak iskrcavanjem na ostrvo, možemo konstatovati da svetionik, za razliku od trougla na slikarskom platnu, ne nestaje, ali da svojom blizinom i realnošću, kao što smo to ilustrovali Džejmsovim rečima, gubi vrednost iz dečijeg sna i magijsku moć ideala. Drugim rečima, ostvarivanjem fizičkog kontakta tela sa njim, svetionik prestaje da bude *hinterland*.

Uprkos takvom razočaranju, sama realizacija putovanja na svetionik decu uči i da za obilazak jedne građevine, ispunjenje nekada sanjanog sna i „hvatanje plime“ (Vulf 2004: 157) ipak nikada nije kasno. Majke više nema, ali njene reči kao da lebde kroz vazduh tog sunčanog morskog dana: „Ne, ne sutra, [...] ali *uskoro*, [...] *prvog lepog dana*“ (Vulf 2004: 122). Kad god se ukaže prilika da se zaplovi starim snom, građevina će biti tu, gde je i pre bila. Večna i postojana, hladna i nezainteresovana za ljudske živote, ipak je uvek iznova spremna da, ako ne usreći, onda bar pruži utehu. Ironično ili ne, kula će postati živa, pretvoriti se u ljudska tela kako bi dočekala i primila dospela tela izletnika:

Sad vide dva čoveka na Svetioniku, koji ih posmatraju i spremaju se da ih dočekaju. (Vulf 2004: 220)

---

<sup>63</sup> Od značaja je i to da Lena Sundin, govoreći o trouglu kao „geometrijskoj simplifikaciji [...] onoga što Lili vidi: gospođe Remzi koja čita Džejmsu u okviru prozorskog okna, [...] kao [...] ikonične Madone sa Detetom“, opisuje ovaj proces kao „pictorial scaffolding of an idea“, to jest prenošenje jedne ideje u slikovnu sferu (Sundin 2004: 51). Upotreba reči „scaffolding“ („skela“), koja jasno asocira na gradnju kuće, takođe nam kazuje da je pojam izgradnje jedna od osnovnih niti ovog romana.

## 2.2. Orlando: izlet u prirodu i povratak kući

Umoran od diplomatske uloge Britanca u Carigradu, Orlando, probudivši se jednog jutra kao žena, odlučuje da napusti grad i pridruži se jednom romskom plemenu. Postaje član zajednice ljudi koji žive pod šatorima i ne poznaju mnoge od društvenih konvencija, navika i obaveza koje je poštovala Orlando – u Londonu ili Carigradu:

[Stigla je] do visova iznad Bruse, što je tada bilo glavno mesto za logorovanje ciganskog plemena sa kojim se Orlando družila. Često je gledala te planine sa svog balkona u ambasadi; često je čeznula da bude tamo [...]. Zadovoljstvo što ne mora da pečati ili potpisuje nekakve dokumente, da govori kićene fraze, da čini posete, bilo je dovoljno. (Vulf 1991: 84-85)

U početku, junakinja sa oduševljenjem stupa u novu sredinu, uživajući u prirodi i odsustvu urbanih rekvizita koji su je sputavali. Međutim, vremenom Orlando uočava da je razlika između nje i njene nove braće ipak dovoljno velika da je spreči da zasnuje svoj život među njima. Ta razlika ne temelji se samo na činjenici da ona ne razume prave uslove u kojima oni žive i da obožava prirodu ne shvatajući njenu surovu stranu, niti je zasnovana samo na nedostatku papira i mastila na kojima bi pisala njoj omiljenu poeziju. Junakinjino neuklapanje u novu sredinu seže mnogo dublje. Kada plemenu govori o svojoj prošlosti, poreklu i Engleskoj uopšte, Orlando priča sa ponosom, ne o prirodi ili društvu, niti o civilizacijskim dostignućima ili urbanim prednostima, već o *kući* svojih predaka:

Jedne noći, dok su je ispitivali o Engleskoj, nije mogla a da sa ponosom ne opiše kuću u kojoj je rođena, kako ima 365 spavaćih soba i kako pripadaju njenoj porodici već četiri ili pet stotina godina. Njeni su preci grofovi ili čak vojvode, dodala je. (Vulf 1991: 88)

Plemenskim ljudima, pak, ne samo da ne znači ništa posedovanje kuće i njena veličina, već vrednosti kojima se Orlando hvali važe kao obeležja inferiornosti u njihovom svetu. Iz njihove perspektive gledano, Orlando se poziva na veoma mlade pretke i neveliku kuću, imajući u vidu da oni svoje korene smatraju mnogo starijim, a ceo svet

sopstvenim domom. Njihovo unižavanje Orlanda naizgled je prikriveno, ali junakinju ipak čini postideenom:

Niko od njih zbog toga neće imati lošije mišljenje o njoj. Tada je obuze stid kakav nikada ranije nije osetila. Bilo je jasno da Rustem i ostali cigani misle sve najgore o poreklu od četiristo ili petsto godina. Njihove su porodice išle unazad bar dve-tri hiljade godina. [...] [I]ako je bio isuviše ugladen da otvoreno govori, jasna mu je postala ciganova [sic] misao da nema prostačkije ambicije od posedovanja stotina spavaćih soba [...] kad je cela zemlja naša. (Vulf 1991: 88-89)

Orlando priznaje sebi da je starešina plemena suštinski u pravu i da njeni preci jesu gradili nepotrebne kuće i sobe. Oni su zgrtali bogatstvo i dobijali titule, a nisu zadužili ljudski rod svojim delima. Ipak, Orlando se ne predaje pred rečju plemena, niti uvažava drugačije mišljenje. Njen biograf nam doduše saopštava da Orlando brani vrednost svojih predaka i njihovog imanja samo kako bi dokazala svoju poentu, a ne i jer potpuno veruje u nju. Međutim, iza njene odbrane sopstvenog doma krije se i nešto više, jer, da nije tako, ne bi usledila odluka koju ova junakinja donosi sa puno sigurnosti u sebe. Ona prelazi preko saznanja da je priroda surova, a manjak mastila za pisanje nadoknađuje prirodnim sredstvima. Međutim, činjenica da „[č]etiristo sedamdeset šest soba [nj]im[a] ne znači ništa“ (Vulf 1991: 89) (broj soba se naprasno povećava u Orlandovoj povređenoj svesti), dovodi njeno strpljenje do krajnje tačke:

Orlando nije mogla da smisli šta treba da uradi. Da napusti cigane i da opet postane ambasador, izgledalo joj je nepodnošljivo. Ali je nemoguće bilo i ostati zauvek tamo gde nema [...] *respekta prema mnoštvu soba*. (Vulf 1991: 89-90, kurziv pridodat)

Konačno, trenutak vizije u kojoj se priroda u okolini pretvara u krovove, zvona i dvorišta njenog doma, a zatim u hiljade dimnjaka i konačno “sam[u] velik[u] kuć[u]” (Vulf 1991: 90), nužno rezultira odlukom da junakinja napusti pleme i vrati se u Englesku. Mnogo više nego puki imetak, kuća predaka za Orlanda simbol je duhovnih

vrednosti – tradicije, postojanosti, lične i društvene stabilnosti, kao i fizičke zaštite za telo. Takvu zaštitu članovi plemena nemaju i ne žele da sagrade, uprkos tome što se žale na surovost prirode.

Razlika između Orlanda i romske zajednice možda i nije u tome što Orlando ima, a oni nemaju kuću. Što je za njih priroda, to je za Orlando velika građevina, što je za njih ceo svet, za Orlando je njen engleski dom, a njihovi rasuti koreni analogni su duhovima njenih očeva unutar zidova stare vile. Ako, dakle, prihvatimo da oni imaju isto što i ona – i *grad* (ona često svoju kuću vidi kao grad u malom) i *kuću* i *sobe* – u vidu samo jedne prirode, onda je ključ njihove razlike u osećanju koje gaje prema svome domu. Pleme ne voli prirodu onako kako Orlando voli svoju kuću. Priroda ne pruža zaštitu, već narušava telo spolja, stvarajući i njegova dvojna osećanja prema njoj. Priroda sama ne može vršiti jednu od osnovnih funkcija ljudskih naselja – ulogu pružanja fizičke i emotivne sigurnosti. Čak i onda kada zrači lepotom i prija telu, priroda je izvor opasnosti.

Međutim, kao što ljudi iz plemena ne mogu bez prirode, tako i Orlando teži ka svojoj kući. Napuštajući sredinu u kojoj nije mogla da pronađe sebe, Orlando se vraća svojoj prošlosti. Ona se, pak, ne vraća ambadorskoj funkciji u Carigradu, niti želi direktno da se vrati engleskom društvu ili gradu kao takvom. Orlando se vraća *građevini* koja je obeležila njenu prošlost i živote njenih predaka. Porodična kuća je deo njenog tela i simbol njene vezanosti za rodnu sredinu. Kuća je uporište kome telo ma gde da ode, čak i svojevolejno i s nadom da će mu drugde biti bolje, ima da se vrati. Želja za promenom sredine i odlaskom iz Engleske ranije je u Orlandovoj svesti učinila Carigrad, a zatim romsku zajednicu, životnim prestonicama nebeske širine. Kasnije međutim, sama pomisao na veličinu sopstvene engleske kuće, bila je dovoljno snažna da smanji sve turske naseobine u kojima je Orlando živeo/la – urbane i neurbane, civilizovane i prirodne – do nivoa obične kasabe.

### 3. Ljudska ličnost: gradnja i razgradnja u ritmu *Talasa*

Roman *Talasi* često se s pravom određuje kao delo u kome eksperimentalnost Virdžinije Vulf i težnja ka ukidanju radnje dostižu vrhunac.<sup>64</sup> Romansijerka je povodom ovog ostvarenja napisala da mu je namenila „ritam, a ne zaplet“ (Parsons 2000: v). Ona time kao da je rekla da romanu ne treba pristupiti sa očekivanjem da prikaže niz događaja i zaintrigira radnjom, već da je idealni čitalac ovog dela onaj koji je spreman da u rečima čuje, opipa i vizualizuje doživljaje junaka, da dakle *oseti* i *proživi*, a ne da posmatra sa strane. Upravo u skladu sa tim što je u ovom romanu više nego u drugim delima fokus na unutrašnjem, a ne spoljašnjem životu, odnos između tela i grada u njemu ne treba isključivo i po svaku cenu tražiti na površini niti u elementima koje na ovaj ili onaj način možemo definisati kao spoljašnje, odnosno formalne i očigledne. Površinski aspekt, to jest okvir ovog romana, nije zanemarljiv, ali ima minimalnu važnost. Pod okvirom podrazumevamo priču o životima šestoro prijatelja koji detinjstvo provode zajedno u jednoj internatskoj školi, koji zatim u dvema grupama odlaze na dalje školovanje, konačno se razilazeći na pragu odraslog doba i srećući se tek godinama kasnije. Mnogo ključnija, pak, od ove okvirne priče (koju često sklapamo s teškoćom) jeste tekstura od koje je izgrađen čitav roman, a to su unutrašnji monolozi junaka, koji se prepliću i predstavljaju lični doživljaj sopstva i sveta svakoga od njih. Istina, većina likova provodi odrasle dane u gradskoj sredini i urbanih slika ne manjka ni u ovom romanu. Međutim, ta činjenica nije ono na čemu ćemo se u analizi ovog dela zaustaviti u svojoj potrazi za *interfejsom* tela i grada. Mi želimo, naime, da pronađemo elemente *interfejsa* i u onim sferama romana koje smo prepoznali kao armaturu njegovog zdanja – u toku svesti i ličnom doživljaju sveta, u slikama, u ritmu i zvuku talasa, u dubinama i simbolima. Time ćemo pokazati da je koncept ove dvosmerne relacije u srži i ovog romana, utoliko više što ispunjava dubinu koliko i površinu.

Mnogo više nego roman o šestoro povezanih ljudi različitih shvatanja i interesovanja, *Talasi* su priča o (najmanje) šest strana ličnosti koje čovek može da poseduje. Smatrajući da „ljudsko biće može da [...] ima pet ili šest hiljada [različitih ja]

---

<sup>64</sup> Videti na primer Predgovor Deборе Parsons romanu *Talasi* (Parsons 2000: vi).

(prema Lemason 2008: 116) i neprestano se boreći sa mnogostrukošću sopstvene ličnosti, Virdžinija Vulf stvara likove koji se dopunjuju i susreću u jednoj mogućoj ličnosti (Parsons 2000: x). Način na koji Frančesko Mulas (Francesco Mulas) tumači *Talase* podudara se sa našim shvatanjem ovog romana:

Kako bi opisala ljudsku ličnost u svoj njenoj nejasnoći i složenosti, Virdžinija Vulf koristi nekoliko likova. Svaki od njih postaje bliži nekakvoj lutki, nego ljudskom biću, jer svaki, iako je ubedljiv kao pojedinac, simbolizuje jedan aspekt te ličnosti. Viđeni na ovaj način, šest likova u *Talasma* su, bez ikakve sumnje, i mnogostruki i jedinstveni istovremeno. (Mulas 2002: 78)

Junaci *Talasa* su, dakle, i individue i deo grupne ličnosti u isti mah. Njihovo zajedničko detinjstvo možemo razumeti kao rano doba jednog ljudskog bića, čije mnogostruke strane ličnosti još uvek nisu sasvim izdiferencirane. I pored toga, međutim, njihovi dečiji monolozi govore o međusobnim razlikama i nagoveštavaju različite pravce u kojima će se njihove ličnosti kasnije razviti. Razdvajanje u odraslom dobu, pri čemu svako odlazi u sredinu kojoj oseća da pripada, možemo protumačiti kao konačno formiranje višestране čovekove ličnosti.

U ovom romanu, Virdžinija Vulf je pokazala da se u okviru brojnih strana ličnosti koje moderan čovek ima u sebi mogu naći i dve suprotne tendencije, lica ili osobine. Jedna od njih jeste *težnja ka prirodi*, povlačenju od društva, razgradnji, prirodnom stvaranju i cikličnom obnavljanju; a druga, suprotna prvoj, jeste *težnja ka gradu*, društvu, građenju duhovnih ili društvenih vrednosti. Analizom junaka koji su osnovni nosioci ovih suprotstavljenih identiteta, pokušaćemo, između ostalog, da pronađemo odgovor na pitanje koje se logično javlja na ovom mestu: da li u mnogostrukoj ličnosti *Talasa* pobeđuje *prirodna* ili *urbana* snaga?

Junaci Bernard, Nevil, Luis, Suzan, Džini i Roda nisu dvodimenzionalne figure koje se jednostavno uklapaju u kompleksnu ličnost romana. Naprotiv, svako od njih je veoma složen, često neuhvatljiv i neodrediv u svom poimanju sveta. Ipak, za ovo

poglavlje odabrali smo troje likova koji dominantno teže gradu ili prirodi: Džini i Bernarda kao zastupnike urbanog života i Suzan kao kći i majku prirode.

Suzan i Džini su dva lika među kojima postoji tenzija prilikom svakog susreta njihovih tela ili tekstualne blizine njihovih monologa. Međusobna netrpeljivost, neslaganje, spajanje praćeno razilaženjem koje oponaša ponavljajuće kretanje talasa, uzrokovani su kontrastnim prirodnim i urbanim crtama u karakteru. Sukob Suzan i Džini počinje još u detinjstvu – u trenutku kada Džini poljubi Luisa, a Suzan brizne u plač. To je simboličan momenat u kome se određuju dalji životni tokovi ovih junakinja – Džini će hrabrim koracima stupati u odnose sa ljudima i graditi poznanstva, a Suzan, osujećena u želji da osvoji ljubav prve simpatije, prestaće da vrednuje druženje, romantičnu ljubav i društvo.

Nakon završene škole, čiju institucionalnu vrednost nije mogla da podnese, Suzan se rado vraća svojoj rodnoj kući na selu, svome ocu, ustajanju u zoru i druženju sa prirodom. Nešto kasnije, udaje se za farmera i postaje majka, ubeđujući sebe da je život u prirodnoj sredini, gde se sve rađa, umire i obnavlja samo od sebe, jedini život koji želi.

Džini, međutim, prvog dana letnjeg raspusta putuje ka Londonu, gradu u kome je boravila i pre školovanja. Međutim, kao odrasla osoba, Džini sada od grada očekuje mnogo više i s radošću razmišlja o budućnosti u urbanom okruženju. Njene vizije iz detinjstva obojene društvenim prijemima i zabavama na kojima ona blista u lepršavim haljinama, njenu želju da postane deo „velikog društva sačinjenog od ljudskih tela“ može realizovati jedino grad – mesto na kome „život [uvek iznova] počinje“ (Woolf 2000: 34).

Naredna dva monologa – Suzanin i Džinin, pokazuju suštinu njihovih suprotstavljenih težnji, koje se mogu definisati na više načina. Prva strana kontrasta je Suzanino povlačenje od urbanog, negiranje društva i razgradnja<sup>65</sup> odnosa sa društvom –

---

<sup>65</sup> Pojam razgradnje ovde koristimo u suprotnom smislu od značenja o kome govori Luis Mamford. Mamford, pomenuli smo, govori o razgradnji kao uništavanju prirode u procesu razvitka urbanih vrednosti (Mamford 2006: 478-480). Mi, međutim, ovde posmatramo suprotan proces: razgradnju društvenih odnosa zarad povratka prirodnom, predurbanom životu.

u smislu povratka prirodi, potčinjavanja zakonima prirode, učešća u stvaranju prirodnih elemenata i obožavanja prirodnog ciklusa rađanja i umiranja. Putovanje od škole (kao društvene, veštačke ustanove) ka neurbanim oblastima, prolazeći kroz London, predstavlja kretanje od društva ka prirodi i od grada ka selu – skidanje nametnutog sloja urbanog ispod koga leži *suburbano*:

’Danas je prvi dan letnjeg raspusta’, reče Suzan. „Ali ovaj dan je još uvek neotpakovan. Neću ga ispitati sve dok večeras ne kročim na peron. Neću dopustiti sebi ni da ga omirišem sve dok ne osetim miris hladnog zelenog vazduha sa polja. Ali već ovo nisu školska polja; niti žive ograde školskih vrtova, ljudi na ovim poljima obavljaju prave poslove; oni pune kolica pravim senom; a ono su prave krave, a ne školske krave. Ali karbolni miris hodnika i kredasti miris učionica još je uvek u mojim nozdrvama. Prelakirane, sjajne podne daske još su uvek pred mojim očima. Moram da dočekam da vidim polja i žive ograde, šume i polja, strme železničke prolaze obrasle štipavicom, kamione na prilaznim prugama, tunele i *prigradske*<sup>66</sup> vrtove u kojima žene kače rublje, a onda opet polja i decu koja se njišu na kapijama, da je izbrišu, duboko zakopaju, tu školu koju mrzim.

Ja neću da šaljem svoju decu na školovanje niti ću ikada provesti noć u Londonu. Ovde na ovoj prostranoj stanici sve odjekuje i odzvanja u prazno. Ova svetlost podseća na žuto svetlo pod nekom nadstrešnicom. Džini ovde živi. Džini šeta sa psom po ovim trotoarima. Ljudi ovde promiču ulicama bez reči. Ne gledaju ni u šta drugo osim u izloge. Njihove glave su podignute i pognute na otprilike istoj visini. Ulice su povezane telegrafskim žicama. Kuće su sve u staklu, ukrasima i sjaju; sada se nižu ulazna vrata i čipkane zavese, stubovi i bele stepenice. Ali sada odlazim dalje, ponovo napuštam London; nanovo se ukazuju polja; [...] London je sada zastrt, izbrisan, zgužvan, sada je oboren.[‘] (Woolf 2000: 33, kurziv pridodat)<sup>67</sup>

Na suprotnoj strani nalazi se Džinina izgradnja društvenih odnosa u urbanoj, društveno modifikovanoj sredini. U njoj, Džini neće postati majka ni supruga, ali će sklapati poznanstva, menjati partnere i okruženja po svojoj volji i sa entuzijazmom sa kojim će doterivati i svoje telo. Monolog koji sledi odmah nakon Suzaninog najavljuje Džinin urbani život, a simbolično počinje opisom voza koji brzim kretanjem ka gradu uzdrmava prirodu, prelazi preko nje i menja je. Voz i ljudi u njemu, predgrađa i njihove vile, uvod su u gradski život koji je čeka:

---

<sup>66</sup> U originalu „suburban“ (Woolf 2000: 33).

<sup>67</sup> Ovaj citat i sve naredne citate iz romana *Talasi* prevela je autorka rada.



'Sedim udobno smeštena u svom uglu i putujem ka severu', reče Džini, 'ovim bučnim ekspresom koji je ipak tako gladak da poravnava žive ograde, izdužuje brda. Jurimo pored skretničarskih kućica; zemlja se blago ljulja s jedne na drugu stranu kada preko nje prelazimo. [...] Gospodin podiže prozorsko staklo. Vidim odraze na sjajnom staklu po ivici tunela. On se osmehuje mom odrazu na staklu tunela. Moje telo istog trenutka samo od sebe odobrava njegov pogled. Moje telo živi život za sebe. Sada crno prozorsko staklo ponovo postaje zeleno. [...] Ali tela su nam razmenila odobravajuće poglede. Postoji, dakle, *veliko društvo tela* u koje je moje uvedeno; moje telo stupilo je u sobu sa pozlaćenim stolicama. Gle – svi prozori na vilama i njihove bele zavese plešu; a muškarci koji sede među žbunovima na poljima kukuruza i nose uvezane plave maramice takođe su svesni, kao i ja što sam svesna, toplote i pucanja. [...] Mislím da na kraju tunela ulazim u jednu osvetljenu prostoriju sa stolicama, sedam u jednu od njih, dok mi se drugi svesrdno dive, a moja haljina leprša oko mene. [...] Otvaram svoje telo, zatvaram svoje telo, po sopstvenoj volji. *Život počinje*. Stupam u svoju riznicu života.['] (Woolf 2000: 34, kurziv pridodat)

Većiti narator Bernard, impresionista koji izmišlja priče na osnovu ličnog utiska i pretpostavke o neznancima koje sreće, takođe simbolizuje urbanu crtu ljudskog karaktera. Međutim, njegova vezanost za gradske vrednosti drugačija je u odnosu na Džininu. Bernard od malih nogu oseća neugasivu žeđ za pričom, sekvencom, nastavkom iza vidljivog i trenutnog koji se sam nameće njegovoj mašti. Priča, pak, u njegovom slučaju, iako nikada savršena i nikada dovršena, može nastati samo u kontaktu sa drugim licima i biti ispričana jedino pred publikom. Bernard zbog toga ima potrebu za društvom koliko i za prepuštanjem svom kreativnom porivu. Sa aluzijom na Vordsvortovu pesmu, ali i uz dodatak ličnog osećanja, Bernard se prema gradu Londonu u koji stiže vozom odnosi kao prema „njoj“ – majci koja daje život, pruža sigurnost i rađa divljenje:

'Kako lep, kako neobičan', reče Bernard, 'svetluca, sa mnogo šiljatih krovova i kupola, London leži preda mnom u izmaglici. Čuvana gasomerima, fabričkim dimnjacima, *ona* spava dok joj se mi približavamo. Već sada, njena majčinska usnulost postaje nemirna. [...] Spremamo se da se zaletimo u bok grada poput školjke koja se zariva u telo neke snažne, majčinske, veličanstvene životinje. Ona pevuši i šapuće; ona nas čeka.['] (Woolf 2000: 62, kurziv pridodat)

Grad i društvo koje se ogromnom brzinom ka gradu kreće (simbolično predstavljeno saputnicima u vozu) imaju ambivalentan uticaj na Bernardovu ličnost – prvo ga čine delom jedne celine dajući mu željenu anonimnost, a zatim, po izlasku iz voza na ulice grada, ponovo mu vraćaju identitet koji ga opterećuje. Grad, dakle, čoveku daje lažan utisak o bliskosti sa ljudima, koji vođeni sopstvenim, često sebičnim porivima, ubrzo nestaju pod nebom jednog istog, ali prevelikog grada:

[J]a sam postao deo ove brzine, ovog projektila ispaljenog ka gradu. [...] Iznad svih nas lebdi veličanstvena jednodušnost [...] jer svi imamo samo jednu želju – da stignemo na stanicu. Ja ne želim da se voz zaustavi uz tresak. Ja ne želim da se pokidaju niti kojima smo čitave noći povezani dok sedimo jedni naspram drugih. [...] Ali gle! Gotovo je! [...] Stigli smo na peron i zaustavili se. Žurba i metež i želja da se pre svih prođe kroz vrata i uđe u lift nameću svoju volju. Ali ja ne želim [...] da prihvatim teret pojedinačnog života. (Woolf 2000: 62)

Međutim, samo u takvoj gužvi može nastati ono što u Bernardu podstiče svaka radnja, osoba ili povik dok se njegova ličnost lomi na dva dela – na Bernarda koji pripada ulici i na Bernarda koji je posmatra. Samo u gradu može biti sagrađena – makar i kratka i nedovršena usled nedostatka publike, pogleda i lica; makar i obrisana drugim scenama – *priča* urbanog impresioniste:

Ja nisam, u ovom trenutku, ja sâm.

'A ipak, gle, vraća se [...] sopstveni identitet. Ja nisam deo ulice – ne, ja posmatram ulicu. Čovek se, dakle, udvaja. Na primer, u onoj sporednoj ulici jedna devojka stoji i čeka; koga? Romantična priča. Na zidu one radnje pričvršćen stoji mali kran, i zašto, pitam ja, on tu stoji? i izmišljam nadutu debelu damu u ljubičastom, koju muž znojeći se iznosi iz fijkera landau<sup>68</sup>, negde šezdesetih godina. Groteskna priča. Drugim rečima, ja sam rođeni sastavljač priča, onaj koji pravi mehure od ovog ili onog. I, spontano eliminišući ova zapažanja, ja saznajem više o sebi, razlikujem sebe i, slušajući glas *dok prolazim krupnim koracima*, „Pogledaj! Zabeleži ono!“ *zamišljam sebe kao pozvanog da otkrije*, jedne zimske noći, *značenje svih svojih zapažanja – ukaže na nit koja se nastavlja od jednog zapažanja do drugog, sklopi zaključak koji zatvara krug.*[\*] (Woolf 2000: 64, kurziv pridodat)

---

<sup>68</sup> Barouche landau – fijkera sa krovom na rasklapanje (Woolf 2000: 171, beleška 28).

Onoga trenutka kada u starosti oseti da je u njemu nestao poriv za pričanjem *priče*, da više nema radoznalosti koja podstiče maštu, oseća da nestaje i *on sam*, a da je zaboravio i u kom *gradu* se nalazi. Njegov život ima smisla samo uz priču, a priča jedino nastaje na daskama urbane pozornice. Napuštanje priče za Bernarda je napuštanje vlastite ličnosti i sopstvenog grada. Više mu nije bitno ni kakva priča leži iza poznanika kome sumira svoju priču:

A kada sam te upoznao na mestu gde se kače kaputi, rekoh sebi, „Nije bitno koga ću sreći. Čitava ta ludorija „postojanja“ je svršena. Ko je ovo ja ne znam; niti me zanima; večeraćemo zajedno.“ [...] Sada je obrok završen; oko nas su ljuške i mrvice hleba. Pokušao sam da odlomim ovu gronju voća i dam je tebi; ali da li u njoj ima srži ili istine ja ne znam. Niti znam gde se tačno nalazimo. *Na koji grad gleda ono parče neba?* Je li to Pariz, je li London taj grad u kome sedimo ili je to neki južni grad sa ružičastim kućama koje leže pod čempresima, ispod visokih planina, čiji vrhovi streme ka nebu? Ja u ovom trenutku nisam siguran. [...] (Woolf 2000: 162, kurziv pridodat)

Grad, protok ljudi, urbanih slika i zvukova, zajedno sa pričom koju podstiču, za Bernarda su bili sinonim života. Njegova pojedinačna ličnost ili Bernard kao jedna strana ljudskog bića bazirana je, dakle, na životu u gradu i građenju priče.

U pokušaju da damo obećani odgovor na pitanje koja ljudska snaga, prirodna ili urbana, odnosi pobedu u mnogostrukoj ličnosti *Talasa*, smelo ćemo reći da *prevlast dobija urbana strana*, iz više razloga. Najočigledniji argument za ovakvo tvrđenje mogao bi da se odnosi na činjenicu da se u našoj analizi „bore“ dva „urbana“ protiv samo jednog „prirodnog“ stava, čemu bi se moglo dodati i to da preostala tri junaka takođe stupaju u *interfejs* sa Londonom. Naime, Luis, Nevil i Roda žive u Londonu i bivaju njime obeleženi, iako zbog svoje sklonosti ka povlačenju u samoću nisu analizirani u ovom poglavlju, niti su u celokupnom radu smatrani glasnogovornicima urbanosti. Takođe, činjenica da je Bernardov poriv za životom uslovljen urbanom scenom i prisustvom gradskih aktera na njoj, još je jedan od mogućih dokaza za to da u romanu pobeđuje urbana sila ljudske ličnosti. Neosporno je da lik Bernarda upućuje na to da inspiracija jednog pisca ima urbana izvorišta. Međutim, naglasivši da ćemo

odgovore u *Talasima* uvek tražiti ispod površine, ključne argumente i razloge za naš odgovor izgrađićemo na drugim temeljima i iskomponovati u drugačijem ritmu.

Prvi razlog jeste stalna inferiornost prirodne crte u karakteru pred superiornošću urbanog čovekovog duha, relacija nadiranja i povlačenja koja se može uporediti sa nadređenošću plime i podređenošću oseke. Ovaj odnos u romanu vidljiv je, pre svega, na primerima dveju junakinja kojima smo se i do sada bavili – Suzan kao predstavnice života u prirodi i Džini kao zastupnice grada. Tu pritom ne mislimo na nekakav objektivni utisak o nejednakosti u njihovom odnosu, već o osećanjima samih junakinja da se nalaze na ovim položajima. Uprkos mržnji prema gradu i ljubavi prema zemlji, travi i majčinstvu, Suzan se, prilikom susreta sa prijateljima u londonskom restoranu, stidi svojih neurednih noktiju i krije ih pod stolnjak kada priđe uvek doterana Džini. Ma koliko neurbano telo vrednovalo seoski život, ono oseća da prepuštanje prirodi oduzima od tela, a ne samo da mu daje:

‘Eno je Džini’, reče Suzan. ‘Stoji na ulazu. Deluje da se sve zaustavilo. [...] Kao da se ona nalazi u središtu svega. [...] Menjamo se. [...] I ja, iako ispunjavam svoj um vlažnom travom, mokrim poljima, zvukom kiše koja pada po krovu i udarima vetra koji zimi tuku kuću i tako štitim svoju dušu od nje, osećam njeno podsmevanje kako se čeličnom hladnoćom obavlja oko mene, osećam njen smeh kako uvija vatrene jezike oko mene i bespoštedno pali moju pohabanu haljinu, moje četvrtaste nokte, koje ja odmah sakrivam pod stolnjak.’ (Woolf 2000: 67)

Džini, „domaća pripadnica [gradskog sveta]“ (Woolf 2000: 56), nikada pak neće osetiti da je životom u gradu bilo šta izgubila, već da je na urbanoj pozornici zasluženo dobila glavnu ulogu, titulu vladarke, centra oko koga se sve okreće i koji u vidu talasa šalje zrake svetlosti ka periferiji. Prilikom susreta sa prijateljima iz detinjstva, Džini će osetiti superiornost koju svi oni, a pogotovo Suzan, mogu prezirati, ali nužno moraju poštovati traženjem saosećanja zbog svog nedovoljnog uklapanja u urbanu scenu:

‘Ali vi me nikada nećete mrzeti’, reče Džini. ‘Nikada me nećete videti, čak ni iz drugog kraja sobe pune pozlaćenih stolica i ambasadora, a da mi ne pridete da

tražite moje saosećanje. Kada sam maločas ušla sve se zaustavilo po obrascu. Kada sam sela, ruke ste prineli mašnama ili ste ih sakrili pod sto. Ali ja ne krijem ništa. [...] Moje telo ide ispred mene, poput fenjera koji se nosi niz mračnu ulicu, izvodeći jednu stvar za drugom iz mraka u osvetljeni krug. Ja vas zaslepljujem; navodim da mislite da je ovo sve.' (Woolf 2000: 71)

Drugi razlog provejava iz celokupnih monologa dveju junakinja, na osnovu kojih zaključujemo ono što na osnovu prethodnih citata i pretpostavljamo – da je Džini u gradu potpuno ispunjena i srećna, dok Suzanina osećanja prema seoskom životu sve vreme variraju između dva suprotna područja – ostvarenosti i patnje. Džini se, naime, već smo naglasili, u gradu oseća kao kod kuće, a urbana scena i noć kao vrhunac socijalne note grada, jedini su dom u kome želi da živi, među „sebi jednakima“. Čak i hladnoća ogrlice i žuljanje cipela za Džini predstavljaju vrednosti urbanog u kojima uživa:

[N]oć počinje. Osećam da sijam u mraku. Svila mi prekriva koleno. Moje svilene noge glade jedna drugu. Kamenčići na mojoj ogrlici hladni leže na mome vratu. Moja stopala osećaju žuljanje cipela. Doterana sam, pripremljena sam. [...] Vrata se otvaraju i zatvaraju. Ljudi pristižu; ne progovaraju; žure da uđu. [...] To je uvod, to je početak. Ja bacam pogled, zvirkam, puderišem lice. [...] Spremna sam sada da se pridružim muškarcima i ženama na stepenicama, *sebi jednakima*. [...] Naša tela komuniciraju. Ovo je moj poziv. Ovo je moj svet. (Woolf 2000: 55-56)

Suzan, s druge strane, uprkos svojoj vezanosti za prirodu od ranog detinjstva i želji da život provede daleko od grada, vremenom postaje svesna da ju je život majke i supruge na selu, paradoksalno, odvojio od prirode i vezao za kuću:

‘Ja čitavog dana nosim kecelju i tupkam po kući u patofnama. [...] Da li je leto, da li je zima, ja više ne raspoznajem na osnovu trave na vresištima niti cveća na divljim livadama; već jedino na osnovu mraza na prozorskom oknu. [...] Ja, koja sam nekada šetala bukovim šumama [...] idem iz sobe u sobu sa pajalicom. [...] Spavaj, kažem, spavaj. Ili prilazim prozoru, posmatram visoko vranino gnezdo; i kruškino drvo. [...] [‘]

‘Ali nikada ne ustajem u zoru i ne vidim ljubičaste kapi na listovima kupusa; crvene kaplje na ružama. [...] [‘] (Woolf 2000: 96)

Odvojivši je od prirode koja se nalazi u okolini njene kuće i naspram prirodne uloge majke koja ju je vremenom zasitila, život ovoj junakinji nije podario onu alternativu koja bi unela srećnu promenu u njen jednoličan život – društvo, ljudski glas i lekovitu buku grada, koju ona može da čuje samo u mislima, zavideći Džini što ti zvukovi realno dopiru do njenih ušiju:

Čujem zvuk saobraćaja nošen vetrom niz seoski put, i isprekidane glasove, i smeh, i Džini kako uzvikuje otvorivši vrata, „Uđite, uđite!”

‘Ali nijedan zvuk ne prekida tišinu naše kuće, mesta na kome polja uzdišu nadomak kućnih vrata. Vetar briše kroz grane brestova; moljac se daje u bekstvo; krava muče, pucanj se čuje u krovnoj gredi; a ja provlačim konac kroz iglu i šapućem, „Spavaj”’. (Woolf 2000: 96)

Konačno, o pobedi urbane crte u karakteru čitamo i u simboličnoj rečenici kojom se roman završava – slici talasa koje, kao i do tada, čujemo kako udaraju o obalu, ali sada, prvi put, ne čujemo, ne vidimo, niti naslućujemo njihov povratak na suprotnu stranu. Poslednja i odlučujuća reč ličnosti romana *Talasi* predstavljena je jednom od retkih asimetričnih slika u romanu, kretanjem talasa u samo jednom smeru – ka obali, ljudima, životu, kao onom delu reči „*society*“, koji se, premda bez značenjske veze, nalazi unutar njenog oblika – „*city*“.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Engleska reč „*society*“ potiče od latinske reči „*societas*“, koja znači „prijatelj“ ili „životni saputnik“ i nije u etimološkoj vezi sa rečju „*city*“, koja, rekli smo, potiče od latinskih reči „*civitas*“ („prava građana“) i „*civis*“ („građanin“) (City. (2011). U: *Online Etymology Dictionary*. Preuzeto sa: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=civis&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=civis&searchmode=none) (01.08.2011).). Međutim, zanimljivo je ukazati na vezu između ovih reči u njihovom savremenom engleskom obliku, pogotovo kada se pojmovi društva i grada sliju u jedan entitet, kao u ovom romanu.

#### 4. Povlačenje i samoća kao elementi *interfejsa*<sup>70</sup>

Jedno od osnovnih načela kojima se rukovodila Virdžinija Vulf u pisanju proze bio je prikaz ljudskog života izbliza, to jest iznutra a ne spolja. Predstavljanjem toka ljudske svesti i dominantnom upotrebom unutrašnjeg monologa, autorka je težila da što dublje zađe u prostore bića koji nisu vidljivi kada čoveka posmatramo spolja, pa čak ne uvek ni kada s njim razgovaramo – njegovu dušu. Večni poriv koji joj je osvetljavao put prilikom stvaranja književnih junaka bio je dopreti što dublje u najveće tajne ljudskog bića, u najskrivenije ljudsko. Model za takav poduhvat imala je u ruskoj književnosti 19. veka. Kao što kaže u eseju „Ruski ugao viđenja“ („The Russian Point of View“, 1925), ruska proza ima vrednost koju nisu dostigle druge književnosti, a koja potiče od bliskosti te proze sa samim čovekom – ne njegovim spoljnim osobinama, ne čak ni umom, već njegovim srcem (Woolf 2010).<sup>71</sup> „Zaista“, smatra Virdžinija Vulf, „duša<sup>72</sup> je glavni lik u ruskoj umetničkoj prozi“ (Woolf 2010). Iako je njena hvala po tom pitanju upućena trojici velikana – Čehovu, Dostojevskom i Tolstoju, ipak je, kako romansijerka zapaža, najviše zaslužan Dostojevski. „Delikatna i suptilna kod Čehova, [...] [duša] je dublja i veća kod Dostojevskog; sklona žestokim bolestima i strašnim groznicama, ali je zaokupljenost njome ipak dominantna“ (Woolf 2010). Kod Virdžinije Vulf, najskrivenije ljudsko često se poistovećuje sa prošlošću junaka, a En Benfild ukazuje na „proces prokopavanja“ („tunnelling process“), kao metod pomoću koga romansijerka „u etapama otkriv[a] prošlost [junaka]“, to jest „prokopav[a] velelepne pećine iza svojih likova“ (Banfield 2007: 59).<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Za razliku od prethodnog poglavlja, koje je težnju čoveka ka povlačenju od grada/društva razmatralo kao povratak prirodi i njenim zakonima, odnosno pre svega kao fizičko napuštanje grada i udaljavanje od društva, ovde će biti reči o težnji tela ka povlačenju od grada i društva u sebe i samoću. Ponekad, iako retko, povlačenje će podrazumevati i boravak u prirodi, ali će se dominantno odvijati unutar samog grada ili gradova i nadomak ljudi.

<sup>71</sup> U pitanju je elektronsko izdanje ovog eseja koje nema paginaciju.

<sup>72</sup> Iako je na osnovu reči Virdžinije Vulf jasno da ona, interpretirajući ruske pisce, pravi izvesnu razliku između uma, sa jedne strane, i duše, odnosno srca, sa druge, mi ni ovde nećemo poći putem dualizma bilo koje vrste. Posmatrajući od samog početka telo kao jedinstvo fizičkog i psihičkog, nećemo imati potrebu da pojmove poput duše, uma i svesti razdvajamo, niti da ih smeštamo u različite „pregrade“ unutar ljudskog bića.

<sup>73</sup> En Benfild citira reči Virdžinije Vulf iz njenog dnevnika, a reč je o zapisima od 23. avgusta i 15. oktobra 1923. Srpski prevod reči Virdžinije Vulf koje citira Benfildova prevela je autorka rada, a za zvaničan prevod na srpski videti *Dnevnik spisateljice* u prevodu Slavice Stojanović (Vulf 2002: 63, 64).

Međutim, pored ogromne vere u zadatak pisca da siđe u dubine ljudske duše i iz njih „donese“ čitaocu bar jedan njen deo, književna dela Virdžinije Vulf ispunjena su i ogromnim pesimizmom kada je u pitanju spoznaja čoveka. Modernistička ostvarenja ove književnice pisana su iz subjektivne perspektive jedne ili više svesti i na taj način, u manjoj ili većoj meri, ulaze u unutrašnji život svojih junaka. Ipak, svaki pokušaj da se na površinu iznese *sve* o nečijem životu, ostavljaju pisca, druge junake, pa i čitaoca sa karakterističnim osećanjem – utiskom da to nikada nije moguće učiniti do kraja. Čovek je najveća zagonetka, čak i onda kada je izmišljen i kada njegov tvorac ima slobodu da kreira čitav njegov život i iskroji sve njegove tajne, razloge, emocije, želje, namere – sve ono što jedino subjekat sam o sebi može da zna. Možda zbog toga, ova autorka ne silazi u tamne odaje čovekovih osećanja odlučno i po svaku cenu kao Dostojevski, grabeći ka dnu ma šta na njemu ležalo i ma kako bio bolan udarac o dno. Da li zbog utiska da dno nikada neće dotaći i da će je voda uvek vući nazad ka površini, da li iz straha od onoga što bi na dnu ljudske duše mogla pronaći ili pak od reakcije sopstvenog spisateljskog uma koju bi istina o nekome mogla proizvesti, tek Virdžinija Vulf spušta se u dubine pažljivo i bojažljivo. Ona ostavlja druge likove i čitaoce bez konačnog odgovora o junaku, doslovno ili metaforično sklanja junaka sa javne scene ili se pak usredsređuje na povučenost kao važan deo junakove stvarne biografije. Shodno tome, u modernističkim delima Virdžinije Vulf postoji dominantna tendencija tela junaka ka povlačenju u sebe i/ili udaljavanju od očiju društva. Kao tuđe telo, književni junak je često dostupan drugim likovima samo na osnovu njihovih subjektivnih stavova o njemu, pretpostavki, nagađanja i konačnog bolnog i gotovo očajničkog priznanja da se istina o njemu ne zna. Telo koje se tumači opire se i izmiče spoznaji drugih likova. Neretko se dešava i da junaci dele pesimizam svoje autorke u vezi sa smislom ljudske komunikacije, pripadnošću društvu, pa čak i sa smislom života, osećajući da ni komunikacija ni društvo ni život u celini ne vode spoznaji ljudskog bića, njegove suštine, njegove duše. Takav stav rezultira njihovim povlačenjem od ovih vrednosti, a one su dominantno predstavljene kao vrednosti *grada*.

Naš se čitalac može zapitati nije li povlačenje tela junaka od okolnog sveta pokazatelj da junak zapravo *beži* od grada – da se sklanja od javnosti i kontakta sa drugim telima i time osujećuje *interfejs* kao dvosmernu vezu. Odgovor na ovo pitanje je negativan, jer težnja tela ka izolaciji, kao što ćemo videti, ne može dovesti do prekida



*interfejsa* sa gradom. Samim svojim prisustvom i delovanjem u urbanoj sredini književni likovi ostvaruju sa gradom dvosmernu relaciju. Očigledni uzroci njihovog povlačenja su razni, ali za svaki od ovih slučajeva važi jedna konstanta. Povlačenje, naime, nastupa u jednom od mnogobrojnih trenutaka u kojima je *interfejs* tela i grada uveliko u toku. Svako društveno biće se često povlači u sebe iz prirodne potrebe da ne izgubi sopstveni identitet, koji bi se mogao rastvoriti iznošenjem pred druge onog najdubljeg, najizrazitijeg i najličnijeg. Međutim, čuvanje vlastitog identiteta daleko od toga da znači prekid komunikacije sa okolnim svetom, ma koliko taj prekid ponekad bio željen. Naime, upravo da bi opstalo određenje *interfejsa* kao postojanje dva *različita* entiteta u dvosmernoj vezi, telo mora zadržati osobine tela, a grad ostati grad. Ovakva sklonost i ovakva komunikacija sa gradom može se pripisati mnogim junacima Virdžinije Vulf. Zbog toga, želja junaka za samoćom – stalna, povremena ili česta, funkcioniše ne kao negacija *interfejsa*, već naprotiv, kao pokazatelj da je *interfejs* u toku, odnosno kao potvrda njegove stalnosti, trajnosti i sveprisutnosti. Štaviše, povlačenje tela od grada funkcioniše kao *sastavni deo i činjenica* korpourbanog *interfejsa*.

U ovom poglavlju, bavićemo se romanima u kojima je povlačenje tela od grada dominantno i gde često, na posredan ili neposredan način, ta junakova tendencija čini jedan od osnovnih efekata romana. Potreba junaka Virdžinije Vulf da se zatvore u okvire svoga tela podstaknuta je mnogim razlozima. Oni je imaju usled jednog ili više od sledećih stanja: izražene introvertnosti i posvećenosti sebi, psihičkog poremećaja, trenutne potrebe za osamom, porodičnog i društvenog imidža, pripadanja drugom biću i empatije, želje za opuštanjem, depresije, destruktivnih sklonosti, razočaranja u život. Većina njih, međutim, svesno ili nesvesno, rado ili nerado, ostaje unutar urbanog kosmosa iz koga želi da se povuče. Oni najčešće deluju poput bića koje se krije unutar vlastite ljuštore, dok ljuštura stoji u sredini otvorenog polja od kog žele da se sakriju. Junaci zatvaraju oči pred spoljnim svetom, ali dvosmerna veza sa njim neprekidno traje. *Interfejs* sa okolinom je činjenica njihovog života, a često i njihove smrti.

#### 4.1. Džekobova soba

U romanu *Džekobova soba*, povlačenje tela u sebe čini jednu od osnovnih niti od koje je delo izgrađeno. U ovom delu postoji splet različitih perspektiva iz kojih se posmatra Džekob, fragmentarnih misli i pretpostavki o njegovom životu i, na kraju, senki tog istog života posle njegove smrti. Pokušaji da se spozna ili opiše Džekob – spolja ili iznutra, kao dečak ili odrastao čovek, kao sin, prijatelj ili ljubavnik, pre ili posle smrti – jesu brojni, ali su bezuspešni. Ako prihvatimo podelu E. M. Forstera (E. M. Forster), prema kojoj likovi romana mogu biti *pljosnati* – oni koji se mogu izraziti u jednoj rečenici ili *okrugli* – oni čija kompleksnost onemogućuje kratka određenja (Forster 2002: 58-67), onda slobodno možemo da tvrdimo da junaci Virdžinije Vulf dominantno pripadaju drugoj grupi. Međutim, sa još većim ubeđenjem usuđujemo se da kažemo da je Džekob Flanders jedan od ekstremnih slučajeva okruglog lika, jer za predstavu i spoznaju o njemu nije dovoljna ni čitava knjiga.

U prvom poglavlju smo naglasili da naslovna sintagma „Džekobova soba“ predstavlja lajtmotiv romana, kao i da osim značenja svake prostorije koji u raznim gradovima zauzima Džekobovo telo, ona konotira i junakov unutrašnji život. Svaku junakovu sobu možemo poistovetiti sa njegovom dušom, odnosno skrivenim delovima njegovog života koji nisu uvek dostupni drugima. Džekobova soba je, međutim, kao deo kuće koja je deo grada, istovremeno i mesto na kome dolazi do *interfejsa* sa gradom. Posmatrajući Džekoba u različitim gradovima, videli smo da je jedna od njegovih omiljenih radnji posmatranje grada iz sobe. U skladu sa tim, uloga sobe kao posrednika između Džekoba i grada posebno je smeštena u jedan njen deo – prozor sa koga Džekob gleda na ulice i panoramu grada, ostvarujući *vizuelnu* komunikaciju sa svetom spolja, *interfejs* u najosnovnijem vidu.<sup>74</sup> Soba kao istovremeno simbolična zamena za telo junaka i segment grada biće posebno razmotrena u jednom od narednih poglavlja, ali će i u ovom neizbežno biti od značaja. U narednim pasusima, predstavice Džekoba kao telo koje se povlači od ljudi koji su deo grada, ali od grada čiji je i on neodvojiv i nezaobilazan deo. Često će povlačenje biti doslovno zatvaranje u

---

<sup>74</sup> Videti objašnjenje o računarskom poreklu reči „interfejs“ u Uvodu rada.

lični prostor, ali nekada i stvaranje imaginarne sobe sastavljene od osećanja; sobe koja nema vrata ni prozore ili čiji su otvori suviše mali i teško dostupni.

Međutim, scenama romana pokazaćemo i da, uprkos Džekobovom povlačenju od sveta, svest glavnog junaka nije sasvim nedostupna drugim likovima i čitaocu – *interfejs* ide svojim tokom. Stav Adrijana Velikua po kome je *Džekobova soba* sastavljena od refleksije Džekobovog bića u drugim likovima, dakle, jedino od tuđih impresija o njemu, pri čemu „bukvalno ništa nije otkriveno o Džekobovom umu“ (Velicu 1985: 31) zbog toga se čini pomalo i preteranim. Drugim rečima, ovaj autor je mišljenja da ni u jednom trenutku ne vidimo junakov vlastiti ugao viđenja. Slažući se sa Velikuovim zapažanjem da ovaj roman ne dostiže zrelost prikaza toka svesti kakav Virdžinija Vulf razvija u kasnijim ostvarenjima (Velicu 1985: 29), da Džekobova svest nije centralna svest romana (Velicu 1985: 37) i dodajući da najdublji prostori Džekobove svesti ostaju van našeg domašaja, mi ipak ne možemo reći da je čitaocima i drugim likovima Džekobova tačka gledišta *potpuno* nedostupna. Poneki dokaz za to pružićemo u narednim pasusima.

Džekobova soba u kembričkom studentskom domu jeste junakov privatan prostor u koji ne prima posetioce. Opisana je kao prazna i opremljena tek ponekim komadom nameštaja; kao soba u kojoj su izloženi fotografija Džekobove majke, njegov esej, omiljene knjige i vrlo malo predmeta koje je dobio u Kembridžu. Činjenica da je svaki Džekobov *interfejs* sa spoljnim svetom njegov izlazak iz te sobe (ili pogled kroz prozor), a ne tuđi ulazak u nju, zapravo je junakova početna težnja da ostane ono što jeste – nesputan konvencijama, slobodan i prirodan. Soba je izvor energije (pored prirode napolju) iz koga crpi snagu da se suoči sa socijalizacijom kroz koju mora da prođe. Džekob izbegava okupljanja kod profesora kao što je Sopvit – predavač koji poprima odlike propovednika, neprestano pričajući, dok studenti pasivno slušaju i pamte. Ovaj junak je više zainteresovan za intimna prijateljstva i samostalno sticanje znanja kroz književnost koju voli. Na taj način, i pored ogromnog preobražaja koji trpi njegovo telo pod uticajem Kembridža, Džekob najveći deo vremena provodi povučen od društvenog sveta tog grada i zatvoren u svoju sobu.

Džekobovo uklapanje u Kembridž, o kome smo već govorili u prvom poglavlju rada, takođe se dešava u trenutku povučeniosti. Spoznaja prvog grada u kome živi kao negativnog činioca u životu doskorašnjeg deteta, ali i pozitivnog elementa jer vodi

odrastranju, nastaje tokom samotnih šetnji pored reke. Samoća, koju T. E. Epter naziva „luksuznom privatnošću“, ključna je za sticanje svesti o „individualnosti“ (Apter 1984: 86) i „sigurnosti da svest ostaje nepovrediva“, a da je „individualna celovitost moguća“ (Apter 1984: 87). Samoća u prirodi, kao što smo pomenuli ranije, „[Džejkobu] daju priliku da dođe do samoostvarenja“ (Apter 1984: 87). U našoj interpretaciji, Džejkobova „individualnost“ i „samoostvarenje“ poistovećuju se sa pojmom odrastanja u gradu u kome nastaje nova ličnost – čovek koji ostaje vezan za prirodu istovremeno se uklapajući u društvo.<sup>75</sup>

Jedan od prvih junakovih utisaka o gradu Londonu jeste svest o otuđenosti koja u ovom gradu vlada, uprkos pokušajima civilizacijskih dostignuća da ljude što bolje povežu. Vozeći se na krovu jednog autobusa, Džejkob uviđa da autobusi, kao moderno prevozno sredstvo, omogućuju građanima Londona da bolje i više komuniciraju, ali su njihove svesti toliko zaokupljene ličnim problemima da je svaki kontakt među njima površan i beznačajan:

Blizina među autobusima davala je putnicima na otvorenom mogućnost da gledaju jedni drugima u lice. Pa ipak, malo je onih koji su tu priliku koristili. Svako je imao sopstvene brige nad glavom. Svako je u sebi nosio prošlost zaklopljenu poput listova knjige koju zna napamet; a njegovi su prijatelji mogli jedino da pročitaju naslov, Džejms Spolding, ili Čarls Badžon, a putnici koji su se vozili u suprotnom smeru nisu mogli da pročitaju baš ništa – osim „čovek sa crvenim brkovima,“ „mladić u sivom sa lulom u ruci.“ (Woolf 2009: 53-54)

Kao što zapaža Rejčel Holander (Rachel Hollander), „[f]izička blizina ne stvara nužno bliskost ili povezanost“, a „*Džejkobova soba* na taj način prikazuje nedostupnost istine o individualnom iskustvu u gradu [...]“ (Hollander 2007: 7). Ova scena reflektuje i zatvorenost *Džejkobovog* tela (koje je sada deo Londona) prema drugim Londoncima. Podstaknut tuđom izolovanošću unutar sopstvenih misli, a postajući jedno od tih urbanih tela, Džejkob razume da je alijenacija jedna od normalnih i očekivanih pojava u velikom gradu. Na taj način, pored prirodne potrebe tela da uvek bar mali deo svoga bića sačuva samo za sebe, telo je i društveno podržano u takvom ponašanju.

---

<sup>75</sup> Epter ne govori o Džejkobovom odrastanju, već o sposobnosti Džejkoba da spozna sebe ili druge iskjučivo u trenucima potpune samoće, to jest izvan tuđih pogleda (Apter 1984: 86-87).

Na jedan od direktnijih odbijanja da govori o sebi i svojoj prošlosti nailazimo tokom Džekobove veze sa londonskom devojkom Florindom. Na njeno pitanje kako je izgledao kao dečak, on ne odgovara, pa ga ona poredi sa statuom, tvorevinom koja se samo spolja može posmatrati, ali se u njenu unutrašnjost ne može prodreti:

„Pitam se kako si izgledao kad si bio mali, Džekobe.“ Grickala je kiflu i gledala u njega. „Džekobe. Ti si poput neke od onih statua. [...]“ (Woolf 2009: 67)

Opis večernje šetnje ovog londonskog para sadrži jednu rečenicu koja se, iako izazvana događajem na ulici, može odnositi i na Džekobovo čuvanje sopstvene intime. Florinda i on sreću ženu koja ispušta rukavicu, Džekob joj je dodaje, a ona je namerno ispušta ponovo. Nakon zapitanosti dvoje junaka zašto je to učinila, sledi zaključak da „[s]vetlost uličnih svetiljki ne dopire dovoljno daleko da nam to saopšti“.<sup>76</sup> Grad može osvetliti ljudska tela samo spolja, ali njihove tajne ostaju zatvorene u zatamnjenim sobama njihovih kuća i mračnim prostorijama njihove duše.

Nakon razočaranja koje kasnije izaziva prizor Florinde sa drugim mladićem na ulici, mi pretpostavljamo da je za Džekoba to veliki udarac, ali kada ga dopratimo do sobe i ostanemo sami sa njim, ne stičemo nikakvu predstavu o njegovim osećanjima i mislima. Možemo ga pratiti u stopu samo dok se kreće osvetljenim i mapiranim ulicama Londona, ali kada počne da korača po svojim mislima, mi ostajemo pred zalupljenim vratima njegove tajne sobe. Ljudske emocije nisu označene ulicama i brojevima pomoću kojih bismo se u naselju povređenih misli mogli snaći, te nam pristup ponekad nije ni omogućen. U takvim maglovitim predelima duše, drugi likovi, pisac i čitalac nemaju šta da traže, a gradske svetiljke nisu nadležne za rasvetu unutar njih:

Svetlost je zapljusnula Džekoba od glave do pete. Mogao se videti rad na njegovim pantalonama; mesta nekadašnjih ispupčenja na njegovom štapu; njegove pertle; prazne šake; i lice.

[...]

Da li znamo pak šta se nalazilo u njegovim mislima drugo je pitanje. [...] Čak i dok pričate i preko ramena gledate ka aveniji Šaftsbri, sudbina pravi bušotinu u

---

<sup>76</sup> U originalu: „The street lamps do not carry far enough to tell us.“ (Woolf 2009: 68)

njemu. Okrenuo se da ide. A da ga pratimo nazad do njegovog smeštaja, ne – to nećemo.

Ipak, naravno, upravo je to ono što činimo. On je ušao i zatvorio vrata, iako je tek izbilo deset sati na jednom od gradskih časovnika.

[...]

Čudna stvar u vezi sa životom je to što, iako je priroda života morala biti poznata svima stotinama godina, niko nije ostavio nijedan adekvatan zapis o njoj. *Ulice Londona imaju svoju mapu, ali mapa ljudskih strasti nije iscrтана.* (Woolf 2009: 80-81, kurziv pridodat)

Najčešći vid komunikacije drugih sa Džejkobom su njegova pisma. Opisana kao „moć uma da napusti telo“ (Woolf 2009:78) i kao trajni dokument ljudske duše, pisma ipak ne mogu reći ništa suštinsko o čoveku niti dovesti do spoznaje drugog bića. Pisma su samo odraz neke aktuelne radnje ili misli koja se zaboravlja i telu postaje tuđa. Ona pokazuju da čovek i kada želi ne ume da izrazi svoja prava osećanja, možda i zbog toga što ih ni sam ne razume do kraja. Pisma su, dakle, samo prazan pokušaj da se dopre do ljudskog srca:

Razmotrimo pisma – kako stižu u vreme doručka, i noću, sa svojim žutim markama i zelenim markama, ovekovečena tom poštanskom markom – jer videti sopstvenu kovertu na stolu druge osobe jeste uvideti kako se brzo čovekovi postupci odvajaju od njega i postaju tuđi. Zatim, konačno, vidljiva je moć uma da napusti telo, i mi se možda bojimo tog fantoma nas samih, ili ga mrzimo, ili želimo da ga uništimo, njega koji leži na stolu.

[...]

Život bi se raspao bez [pisama] [...] A ipak, [...] [d]a li mi je suđeno da do kraja života pišem pisma [...] [sa] zadatkom da dopr[em] do pojedinačnih srca, dotakn[em] ih i stup[im] u njih. Kad bi to bilo moguće! (Woolf 2009: 78-79)

Videli smo na primeru Pariza i Atine da Džejkob često nije u stanju ili ne želi da piše o svemu što oseća, a onda kada jeste, piše jezikom koji drugi teško tumače. Tako Bonami, koji ne napušta London, ima problema da razume Džejkobovo pismo u kome se on divi Grčkoj kao zaštiti od civilizacije:

„Bog će znati šta on pod tim podrazumeva,“ uzdahnu Bonami. Jer budući da on sam nikada nije govorio nepromišljene stvari, ove Džejkbove zagonetne reči činile su ga zabrinutim, a ipak nekako zadivljenim, dok je njegov izbor uvek bio okrenut ka određenom, konkretnom i racionalnom. (Woolf 2009: 125-126)

Posvećivanje pažnje sopstvenom umu i ignorisanje spoljašnjeg sveta vidi se i tokom dugih čitanja literarnih dela, jedne od Džekobovih omiljenih samotnih razonoda. Čitajući dela književnih klasika, on je usredsređen na svoje štivo i sposoban da zanemari galamu koja kroz prozor njegove sobe ulazi sa londonskih ulica, uključujući i probleme običnih ljudi o kojima sluša:

Kiša je pljuštala. Britanski muzej stajao je na ogromnom čvrstom uzvišenju, veoma svetao, sjajan na kiši, na manje od milje udaljen od [Džekoba]. [...]

Kamen stoji čvrst nad Britanskim muzejem, kao što kost leži hladna nad vizijama i toplotom mozga. Jedino što se ovde mozak odnosi na Platonov mozak i na Šekspirov mozak; [...]. U međuvremenu, Platon nastavlja svoj dijalog; uprkos kiši; uprkos zvižducima koji dozivaju taksi, uprkos ženi u uličici iza Velike ulice Ormond koja je došla kući pijana i više čitave noći, "Pusti me da uđem! Pusti me da uđem!"

Na ulici ispod Džekobove sobe glasovi su postali jači.

Ali on je nastavljao da čita. Jer i pored svega, Platon neometano nastavlja. A Hamlet izgovara svoj monolog. (Woolf 2009: 93)

Treba, naravno, pomenuti i način na koji, mnogo kasnije, na obodima Atine, Džekob uživa u samoći i sebično čuva za sebe uzvišeni doživljaj Partenona, povlačeći se od svih ljudi i sve (preostale) civilizacije, paradoksalno, u društvu antičkog „gornjeg grada“:

Kad dođe vreme za spavanje, ne može da piše Bonamiju, uvide Džekob. A ipak video je Salaminu, i Maraton u daljini. Siroti stari Bonami! Ne; ima nečeg čudnog u tome. Ne može da piše Bonamiju.

„Ići ću u Atinu bez obzira na sve“, rešio je, delujući veoma odlučan [...].

[...]

Stajao je na istom mestu gde je nekada stajala statua Atine i raspoznavao poznatija zdanja prizora pred sobom.

Ukratko, bio je precizan i unet u taj čin; ali veoma mrzovoljan. Osim toga, ometali su ga vodiči. (Woolf 2009: 127-128)

Po Džekobovom povratku u London, Bonami oseća rasejanost kod svog prijatelja i pita ga da li se zaljubio u Grčkoj, nakon čega Džekobovi obrazi postaju rumeni. To je momenat u kome telo, prisiljeno tuđom radoznalošću, odaje tajnu ovog junaka. Međutim, ovaj spoljašnji znak unutrašnjeg stanja jeste najviše što Bonami dobija od Džekoba, jer reči iz njega ne izlaze. Bonami, kao ni do tada, ne uspeva da

prodre u svest svoga prijatelja, kako u njegov pravi karakter, tako ni u istinu o ljubavi koja ga opseada:

„Ti si se zaljubio!“ uzviknu on.

Džekob pocrvene.

*Ni najoštriji nož ne zariva se tako duboko.*

A što se odgovora tiče, ili otkrivanja makar najmanjih detalja o tome, Džekob je gledao pravo ispred sebe, *fiksiran, monolitan* – o, lepo bogami! – poput britanskog admirala, uzviknu Bonami u gnevu, ustajući i odlazeći; iščekujući bar neku reč; ali *nijedna se ne začu*; [...]. Ko li je ta lepotica? (Woolf 2009: 143, kurziv pridodat)

Poslednja scena romana, prikaz Džekobove majke Beti, koju sinovljeva smrt dovodi u London, i prijatelja Bonamija u Džekobovoj praznoj sobi, konačan je dokaz nedostupnosti ljudske duše drugima, pa čak i onim najbližima. Majka i prijatelj ulaze u njegovu londonsku sobu, stupaju unutar granica njegove intime, nalaze privatna pisma, eseje i knjige, plaćene račune, ali ne više od toga. Svoje misli, osećanja i tajne Džekob je odneo sa sobom u grob, pod uslovom da grob ima. Beti komentariše konfuziju koja vlada svuda u sobi, ukazujući na sličnost Džekoba sa prostorijom u kojoj je živeo. Gajio je nered i u sobi i u mislima – *svojim*, u kojima se drugi nisu mogli snaći, ali i *tudim*, koje nikad neće sastaviti jasnu sliku o njemu. Majčino zbunjeno pitanje “Šta da uradim sa njima, gospodine Bonami?”,<sup>77</sup> dok drži u rukama par Džekobovih starih cipela, govori o tome da joj čak ni jedan odevni predmet, koji je zajedno sa Džekobom prešao svaki njegov korak po svetu i tako postao (sada jedini preživeli) deo njegovog tela, ne može reći ništa o njenom sinu. Cipele joj ne mogu objasniti šta je Džekoba navelo da se nikada ne vrati njoj, šta da putuje, šta da ode u rat. Odgovor na njeno pitanje, kao u svojoj suštini i odgovori koje su mnogi tražili od Džekoba dok je bio živ, sastoji se od elementa kojim je, kao što zapaža Lindal Gordon (Lyndall Gordon), Virdžinija Vulf „pronalazila nevidljivi život“ – [sastoji se od] tišine“ (Gordon 1984: 59).

Svi pokušaji, dakle, da se sazna nešto o telu koje im je bilo tako blisko, a opet tako udaljeno, dovodi junake do zaključka kojim je u jednom delu romana opisana nemogućnost da se objasni zašto je majka Beti gajila više naklonosti prema druga dva sina, kao i zbog čega je kapetan Barfut najviše voleo Džekoba od sva tri dečaka –

---

<sup>77</sup> U originalu: „What am I to do with these, Mr. Bonamy?“ (Woolf 2009: 154).



konstatacijom da je svaki čovek samo senka koja nestaje, neuhvatljiva i neprozirna. Međutim, eteričnost naše spoznaje o drugima, konstatuje se u romanu, jeste uslov našeg postojanja i kontakta sa drugima, ona je preduslov ljubavi prema ljudima:

Čini se, dakle, da muškarci i žene podjednako greše. Čini se da je duboko, nepristrasno i apsolutno pravedno mišljenje o ljudima potpuno nepoznato. [...] U svakom slučaju, *život je samo procesija senki*, i Bog zna zašto ih tako rado grlimo, i s tugom gledamo kako odlaze, a samo su senke. I zašto [...] ipak, u uglu pored prozora, doživljavamo iznenadnu viziju da je mladić u fotelji od svih stvari na svetu najrealniji, najuhvatljiviji, nama najpoznatiji – zbilja zbog čega? Jer već narednog trenutka ne znamo ništa o njemu.

Takav je način na koji vidimo stvari. *Takvi su uslovi naše ljubavi*. (Woolf 2009: 60, kurziv pridodat)

Jedina istina do koje možemo doći jeste ta da je čovekova suština jednako nedostupna gradu i kada je čovek fizički prisutan u njemu i kada je bivši stanovnik koji živi u nekom drugom gradu, pa čak i kada se pretvori u bivše telo poginulo radi grada, gradova i građana, zatrpano pod nekim gradom ili pokopano nehumanim ljudskim porivima.

Ipak, Velikuova implikacija da u um glavnog junaka, osim drugih likova, ne ulaze ni autor ni čitalac, ne opstaje u celosti. Iako ne možemo reći da Džejkobovo telo i sobu doživljavamo kao sopstvene, mi povremeno ipak stupamo u njih – u Džejkobovu svest, kao i njegovu sobu. Slušajući junakove misli o samome sebi (čije postojanje priznaje i Veliku), mi ipak zauzimamo poziciju unutra, a ne spolja. Isto tako, drugi likovi romana najčešće ostaju izvan junakove sobe, ali ponekad i ulaze u nju. Nije, dakle, reč o potpunoj zamaskiranosti junakovog unutrašnjeg života, jer u tom slučaju, ni sam roman kao modernističko delo ne bi imao smisla. Stvar je u tome što u sobu, kao i u misli nemamo pravo *čestog* pristupa, a kada nam je ulazak odobren, umesto reči često čujemo samo tišinu, koja, iako ponekad ume mnogo da kaže, ne može zameniti Džejkobov odsutni glas. Ako se pak oslonimo na čulo vida kao osnovno sredstvo *interfejsa*, shvatamo da u sobi nema osvetljenja pomoću koga bismo jasno videli i protumačili ljudski um. Naprotiv, kada se radoznali nađemo unutra, mi, zajedno sa drugim likovima, nespretni, a pažljivi da ne oštetimo najdragocenije ljudsko, razabiramo predmete u mraku. Prihvatamo sa žaljenjem jednu od najvećih istina na čije

otkriće čovek ima pravo – da je ograničenost znanja o drugome jedno od načela ljudskog *interfejsa*.

#### 4.2. Septimus Smit i Klarisa Dalovej – dva tela u(ne)srećena gradom

U romanu *Gospođa Dalovej*, težnja ka povlačenju od javnosti vidljiva je kod Septimusa i Klarise – dvoje junaka koji su paralelni po mnogo čemu, ali pre svega po sklonosti ka zatvaranju u sopstvene misli i suicidalnim težnjama.

Septimus Voren Smit je stanovnik grada i, kao što smo pokazali, stupa u *interfejs* sa Londonom – ljudima, saobraćajem i prirodom. Međutim, on nipošto nije tipičan žitelj ovog grada. Njegovo ratno iskustvo i posledice koje je na njegovo *življeno telo* ostavio rat čine ga drugačijim od Londonaca koji su nam predstavljeni u romanu.

London 1923. godine, kao što nam to i Klarisa predočava na početku, oporavlja se od pet godina ranije završenog rata. Život se obnavlja, svakodnevne aktivnosti nastavljaju, poslovi teku, ljudi se bezbrižno druže i bezbedno šetaju ulicama. Osim ponekog glasnog zvuka u saobraćaju i plača poneke majke, Londonce ništa više ne podseća na ružnu prošlost. Međutim, ima među njima i ljudi koje sve u Londonu toga juna – i prolaznici i priroda i zvukovi – asociraju na dane provedene u rovovima. Takav junak jeste Septimus, koga ne samo sećanje na rat već potpuna obuzetost tela stresnom prošlošću izoluju od okoline i navode da odbije društvo Londonaca. On se povlači prvo od svoje supruge Lukrecije, koja želi da ga izleči pažnjom i šetnjama, a zatim od dvojice lekara – Holmsa i Bredšoa, koji isti efekat žele da postignu medicinskim putem. Povlačeći se, međutim, Septimus ostaje deo grada i deo londonskog društva. Njegove halucinacije dešavaju se na sred ulice, u parku, kod kuće, u razgovoru, u toku *interfejsa* sa gradom. Njegova smrt jedna je od londonskih činjenica, koja će ispuniti svakodnevne razgovore, a verovatno i dnevnu štampu.

Gradovi, društva i njihovi predvodnici mogu uništiti telo na više načina ili bolje rečeno, u više etapa. Najpre, gurajući ga u rat, zatim mu u ratu priređujući pakao pre smrti, a onda i obezbeđujući mu gotovo sigurnu smrt. Međutim, čini se da najgore ipak prolaze ona tela koja rat prežive i vrate se gradu, ona koja su nanovo primorana na život nakon što su iskusila udare bombi i granata i još poneki, nedovoljno fatalan ubod u srce, uzrokovan pogibijom saborca. Takvima grad kao da se sveti što nisu ili poginuli zarad

njega ili se vratili da u njemu normalno funkcionišu. Kao što zapaža Džordž Peničes (George Panichas), roman *Gospođa Dalovej* prikazuje kako se „ratnici koji su preživeli masovna stradanja zatim iscrpljeni bor[e] da razumeju svoja civilna okruženja; [...] da „iza[đu] na kraj“ ili ne iza[đu] na kraj sa realnostima i zahtevima građanskog društva (Panichas 2004: 237). Grad, dakle, postavlja surove zahteve i nema razumevanja za Septimusa „kome [po povratku iz rata] „nedostaju [...] neophodne sposobnosti i samopouzdanje [...] da povrati sopstvenu ravnotežu“ (Panichas 2004: 238). Urbani svet vraćen u ravnotežu ne shvata da nakon Septimusovog saznanja da rat ne donosi obećano ostvarenje plemenitih ciljeva, već jedino surovi kraj jednima i dehumanizaciju drugima, ne može više biti vere u lepotu običnih stvari, ljubav, porodicu, niti mogućnost izlečenja. Budući vojnici se mogu ubediti u svrsishodnost borbe, poginulima se mogu dizati spomenici, ali veteranima poput Septimusa grad više ne može ponuditi iluziju normalnog života niti lažnu priču.

Septimus živi u braku u kome je sve manje prisutan kao suprug, a sve više kao bolesno dete. Njegova supruga Lukrecija nije u stanju da razume njegovo emotivno stanje, već usvaja opšteprihvaćeni pogled na svet, „normalne“ stavove londonskog društva koji kod muškarca veličaju hrabrost i svakodnevnu razboritost. Lukrecija je jedno od oličenja naivnog posleratnog entuzijazma i vere u lepu budućnost, ali i pokazatelj koliko se brzo takav optimizam može ugasiti bolešću voljenih i odsustvom sopstvene empatije. Njena najveća želja je da se njen muž oporavi od nekakvog nejasnog stanja za koje je doktor Holms rekao da „nije ništa“ (Vulf 2004: 94) i da sa njim ostvari srećan brak. London kao grad nije nikada bio objekat njenih snova u rodnom Milanu, ali on je mesto na kome bi se sa voljenom osobom mogla osetiti kao kraljica i raditi mnoštvo malih svakodnevnih stvari. Ipak, nemogućnost da shvati zašto saveti lekara ne deluju i šta se zapravo dešava u glavi njenog supruga, ublažava njen optimizam i postepeno gasi njenu nadu, saopštavajući nam da ona, kao i ostatak grada, ne razume Septimusa:

Jer nije mogla duže da izdrži pored njega. [...] Ne može da sedi kraj njega dok on tako bulji i ne vidi je i čini da sve oko njega izgleda strašno; [...]. Kukavički je to za jednog čoveka da govori kako će se ubiti, pri tom je Septimus još i ratovao; bio je hrabar; nije to više onaj Septimus. (Vulf 2004: 25-26)

Doktori koji leče Septimusa – dr Holms i ser Vilijam Bredšo simbolizuju grad kao središte nauke i razuma, ali i pomenutog nerazumevanja prema veteranima čija se bolest stručno naziva „posttraumatski stresni sindrom“. Naime, prema rečima Aleksa Cverdlinga (Alex Zwerdling), ovakvi mentalni poremećaji u Londonu nakon Prvog svetskog rata smatrani su izrazom kukavičluka, a u Britanskom parlamentu donesena je odluka da se sindrom leči na dva načina, odnosno u dve faze – najpre ubeđivanjem, a zatim prisilom (Zwerdling 1986: 30). U skladu sa tim, Holms je oličenje prve vrste tretmana, a Bredšo zagovornik druge. Dok Holms preporučuje odmor i skretanje pažnje na svakodnevne aktivnosti, Bredšo zahteva hospitalizaciju, odvajanje Septimusa od Lukrecije, gradske sredine i za opstanak ipak neophodnog društva; jednom rečju, odvajanje od života. Ako Septimus doživljava London kao posleratnog neprijatelja, onda su simboli tog neprijateljstva ova dvojica doktora – nečovečna naličja „ljudsk[e] prirod[e]“ koja proganja čoveka kada „posrn[e]“ (Vulf 2004: 102).

Septimus se povlači od Lukrecije, lekara i čitavog Londona u svoju paklenu priču, jer je psihičko povlačenje za Septimusa jedini prostor slobode:

I video je lica kako mu se smeju sa zidova nazivajući ga užasnim, pogrdnim imenima i ruke oko paravana sa uprtim prstima. A, u stvari, bili su potpuno sami. Tada je on počeo da govori glasno, da odgovara nekome, da raspravlja, da se smeje, plače, da se jako uzbuđuje i tera je da zapisuje njegove reči.

[...]

Pustio joj je ruku. Kraj je njihovom braku, pomisli on s bolom, s olakšanjem. Konopac je presečen; on se uspeo; slobodan je, kao što je i odlučeno da on, Septimus, gospodar ljudi, bude slobodan; [...] (Vulf 2004: 70)

Doktori, Lukrecija i svi drugi Londonci verovatno znaju šta rat kao proizvod grada čini čoveku, ali ne znaju ono čega je Septimus bolno svestan – da za taj učinak nema leka u gradu ovoga sveta, u kome je život pretvoren u smrt. Zbog toga, da ga ne bi zatvorili u instituciju iz koje nema izlaza, Septimus beži i zatvara se u svoju iznajmljenu sobu – zakupljeni deo grada koji, nakon što ga je uništio, odbija da ga razume, ne nudeći mu čak ni sopstveni dom. Zatvara se u deo istog onog grada iz koga beži i u kome više ne želi da živi. Otići u neki drugi grad bilo bi jednako besmisleno, jer bi u svakom video jednu istu sliku – prizor istine o ratu, životu i smrti. Kada mu telo saopšti da se doktor Holms penje ka njegovom skloništu i da mu je grad ponovo za petama,

Septimus zna da po svaku cenu mora da spreči da ga izaslanici razuma još jednom unište. On to mora da učini, jer će samo tako sačuvati jedini preostali deo sebe – spoznaju o nepostojanju smrti, za koju je bogatiji od drugih. Bežeći od grada i birajući za izlaz prozor jednog gradskog pansiona, on teži spasu u nekom drugom gradu jednog višeg sveta, sveta koji se možda i zove smrt, ali ima značenje života. Ipak, pre dostizanja tog novog grada moraće da prođe kroz London još jednom, poslednji put. Moraće još jedanput da dozvoli gradu da zarije svoje kandže u njegovo telo i da zatim pretrpi svečani ispraćaj u savremenom vozilu moderne civilizacije, počastvovan ljudima koji će se (s)klanjati pred kočijom u kojoj se jedan zaslužni građanin besplatno vozi. Moraće on, na kraju, iako to možda ne želi, i nakon odlaska da ostavi u gradu jedan deo sebe.

Nijedan medicinski specijalista i nijedan razvoj civilizacije ne može, dakle, rešiti probleme ljudske duše osakaćene oštricama rata i zahvaćene oboljenjem koje Peničes naziva „bolest razočaranja“ (Panichas 2004: 242). Stručnjaci još jedino mogu biti obavješteni da je pacijent sam rešio problem i tugovati – ne za izgubljenim pacijentom, već zbog neverice u neuspeh terapije, koja se nije odvila po predviđenom planu. Velikani rata i poginuli heroji odlaze iz grada na velika vrata počasti i hvale pre nego što se u grad vrata u obliku spomenika i statua; političari, lekari i drugi uvaženi građani nikada i ne napuštaju svoje gradske fotelje; a veteranima poput Septimusa otključan je jedino sporedni izlaz – sloboda u vidu zatvaranja u sopstvenu istinu i ličnu odluku. Kada se u sebe zatvore izašavši na taj izlaz, oni postaju zanimljiv predmet inače monotonih razgovora, a njihovo ludilo postaje uporište zdravog razuma poneke srodne duše. Kukavički odlazak (kao i odsustvo posebnih ratnih zasluga) neće dozvoliti da njihovi spomenici krase glavne gradske trgove, ali će, i kada iz grada konačno odu, ovakvi junaci ostati u gradu. Ostaće makar kao slova na običnom spomeniku, kao imena manje slavni heroja urezana u kamen i pojedinačnu svest. Baš kao što zapaža Peničes, „Septimus predstavlja moćnu pojavu koja odbija da nestane, čak i posle samoubistva i nakon smrti“ (Panichas 2004: 238).

Klarisa Dalovej, kao što nam i sama saopštava, voli London i njegove ljude. Okupljanje Londonaca na jednom mestu – u njenoj kući – jedna je, a možda i jedina stvar koja je ispunjava. Naizgled prilično jednolična i beskorisna društvena situacija, njeni prijemi su ipak događaj koji Klarisu uvek iznova ispuni energijom i oraspoloži.

Posvećeni ljudi obično pronađu način da se čitavim bićem unesu u posao kojim se bave i oplemene ga, čak i ako ga ne vole ili ga smatraju beznačajnim. Pripremanje zabava Klarisina je najveća odgovornost u Londonu, njena dužnost u svojstvu gospođe Ričarda Daloveja. Kao što smo zaključili, ta socijalna uloga izaziva u njoj podeljena osećanja, ali ona zabave priprema predano i sa mnogo truda. Klarisa to čini ne samo time što vodi računa da svi materijalni elementi budu adekvatni – nameštaj, ukrasi, haljina, posluž enje – već i svojim emotivnim doživljajem svakog prijema ponaosob, pa i ovog čiji smo svedoci. Njena iskrena zabrinutost da li će zabava uspeti ili ne, da li će biti dovoljno dobra domaćica i da li će se svi lepo provesti, nisu samo strepnja jedne supruge pred visokim društvom grada na čelu sa njenim mužem. Klarisina želja da sve prođe kako valja, iako se to sve svodi na pozdrave, laskanja, pohvale, ogovaranja i slično, zapravo je strah umetnika pred još jednim delom koje treba stvoriti – skupom ljudi kao *njenim* remek-delom. Ta umetnička tvorevina, zaključujemo na osnovu Klarisine strepnje, ne sme izmaći kontroli autora koji je s ljubavlju uložio trud.

Neočekivano je zbog toga što baš tu skupinu, taj kolaž londonskih tela koji ima smisla samo u njenom društvu, Klarisa napušta u jeku samog prijema. Razlog za to je saznanje da je izvesni Londonac oduzeo sebi život iskočivši kroz prozor. Smrt jednog sugrađanina koga nije poznavala izvlači na površinu Klarisine svesti želju koja već neko vreme pritajeno leži i u njenoj duši – da i ona na sličan način napusti grad koji toliko voli. Jer, dragi su njoj London, prijemi, Londonci, šetnje, priroda i jun, na kćer je ponosna, a sa mužem se lepo slaže, ali isti taj grad i privlačnost slobode koju on nudi jednom je usmrtio njenu priliku da voli. Od dva aristotelovska zahteva od grada – da čoveku omogući sigurnost i sreću (Doksijadis 1982: 48), London je Klarisi podario prvo, ali ne i drugo. Podsetivši se takvog ambivalentnog uticaja grada na njen život, Klarisa se povlači u jedan sobičak svoje vile i tako, umesto da drži svoje goste pod kontrolom, ona biva ta koja izmiče njima. Junakinja se povlači s namerom da presabere razloge zbog kojih ju je vest o nečijoj smrti tako potresla, a zatim sa dvoumljenjem da li i ona da napusti London na isti način. Međutim, da li zbog čvršće dvosmerne veze sa gradom ili nedostatka ratnog iskustva sa kojim bi lakše omrzla sve vrednosti urbanog života, da li iz dužnosti prema svojoj londonskoj ulozi, iz neobjašnjive želje da se druži sa ljudima ili pak iz obične ljudske potrebe da živi, tek ona se vraća svojim gostima. Izlazi iz sobe u koju se povukla, ali ne kroz prozor koji vodi iz Londona, već na vrata

koja se Londonu vraćaju. Vrata koja stoje između nje i Londona ne mogu se zatvoriti, bar ne te večeri, možda i iz sasvim logičnog razloga – jer su, kao i sva druga vrata u kući, a za razliku od prozora, skinuta sa šarki. Ne dakle vrata već *otvor između soba* kroz koji se Klarisa vraća gostima poprima osobine Mebijusove trake, čije su jedna strana samoća i smrt, a druga Londonci i život. Kada stupi na prag tih nepostojećih vrata, sledeći Klarisin korak je nužno onaj koji, neprimetno i bezbolno, vodi preko njega.

Gosti gospođe Dalovej nemaju predstavu gde je ona bila tokom tih nekoliko minuta niti šta se odvijalo u njenoj svesti. Ipak, srećni su što je ponovo vide i to je najveća nagrada za njen povratak. Za njenu ličnu sreću je kasno, ali sreća njenog skupa, makar fingirana i kratkotrajna, makar površna i prazna, čak i pomešana sa tugom domaćice koje oni nisu svesni, jednim je delom i *njena*.

### 4.3. *Flaš*

#### 4.3.1. Život Elizabet Beret u londonskoj sobi

U romanu-biografiji *Flaš*, povlačenje tela od javnosti jedna je od osnovnih odlika dva središnja junaka – španijela Flaša i njegove vlasnice Elizabet Beret. Imajući u vidu da likovi ovog dela jesu fikcionalizovani, ali ne i fiktivni, dopustićemo sebi da se oslonimo i na ono što o njima kažu biografije koje slede zakone datuma, spoljašnjeg izgleda, zvaničnih dokumenata i izveštaja stručnjaka. Takvi podaci ovde će biti važni utoliko što će nam omogućiti da bolje razumemo način na koji su likovi i događaji prikazani u modernističkoj biografiji, koja je, kao što smo naglasili, takođe krenula od činjeničnih podataka.

Jedna od središnjih junakinja, gospođica Beret, bolešljiva je kći bivšeg robovlasnika na Jamajci, koja 1848. godine, u svojoj 42. godini,<sup>78</sup> živi u velikoj i imućno opremljenoj porodičnoj kući londonske Ulice Vimpol. Sasvim očekivano, ona najveći deo vremena provodi u svojoj sobi na spratu. Istorija kaže da je Elizabet od rane mladosti bila slabog zdravlja – u petnaestoj godini imala je ozbiljnih problema sa plućima, zbog čega je njeno zdravlje celog života ostalo krhko (Boas 2005: 14).

---

<sup>78</sup> Elizabet Beret Brauning rodila se 1806, a umrla 1861. godine (Leighton 1986: xiii).

Međutim, mnogo više nego što je bila realno bolesna, gospođica Beret bila je pre svega *smatrana* bolesnom i osetljivom – ranom bolešću započeta je njena „uloga bolešljive devojke“ (Boas 2005: 14). Uz to, patrijarhalna shvatanja i tiransko ponašanje njenog oca, koji je po dolasku u Englesku robove zamenio sopstvenom decom, a kćerima zabranjivao viđanje sa muškarcima i udaju, takođe je odredilo izolaciju kao dominantan element Elizabetinog života. Pored svega toga, ona je bila i pesnikinja, a kao što je smatrala Virdžinija Vulf, spisateljski rad zahteva postojanje „sopstvene sobe“<sup>79</sup> – vlastitog mira i prostora koji donosi inspiraciju i omogućuje posvećenost tom zahtevnom pozivu. Zbog toga, možemo reći da je povučenost gospođice Beret u vlastitu sobu deo njenog londonskog identiteta, imidža u koji ubrzo biva upisan i Flaš kao rasni ljubimac. Soba Elizabet Beret je, kao i u slučaju Džekoba Flandersa, sinonim za osobu koja u njoj boravi, a opisana je kao mračna i skrivena od sveta londonske ulice. U tu svrhu, ovde ćemo celovitije prikazati već delimično citirani opis junakinjine sobe:

Spavaća soba gospođice Baret – jer to je bila ta – mora da je, po svemu sudeći, bila mračna. Svetlost je obično bila zaklonjena zavesom od zelenog damasta, a sobu su tokom leta i dodatno zamračivali bršljan, višnjaci, puzavice i potočarke koji su rasli u prozorskim žardinjerama. (Woolf 1933: 27)

Zauzimajući perspektivu psa Flaša, iz koje posmatramo Elizabetin londonski život, vidimo njen uspešan *interfejs* sa spoljnim svetom, ostvaren bez potrebe za izlaskom iz sobe. Naime, jedna od tipičnih scena ovog romana jeste Elizabetino dugo pisanje i čitanje pisama dok Flaš leži na ćilimu kraj njenih nogu. Flaš ne zna imena onih kojima ona piše, ne razume značenje crtica i kukica koje ona povlači po beloju hartiji, niti razume zašto ona plače kada za to nema trenutnog povoda, ali on oseća da su trenuci tišine za Elizabet izuzetno važni. To su momenti njene komunikacije sa dragim ljudima, ostvoreni u samotnim trenucima pokraj otmenog gradskog psa u londonskoj damskoj sobi. Da pisani kontakt sa jednim od spoljnih figura dobija ogroman značaj za nju, Flaš oseća na osnovu čestih prijema koverta specifičnog izgleda i Elizabetine uznemirenosti u tim prilikama. U pitanju su pisma kolege pesnika, Roberta Brauninga, a prijateljstvo sa njim će se završiti romansom. Druženje sa pesnikom koji će joj zatim

---

<sup>79</sup> Ideja je razvijena u istoimenom eseju Virdžinije Vulf (*A Room of One's Own*, 1928). Videti na primer elektronsko izdanje navedeno na spisku literature (Woolf 2009).



sve češće dolaziti u posete, odvešće je ne samo u brak – dakle van kuće i mimo očeve volje, već i *van grada* – u bekstvo od oca i iz Londona. Osim pisama upućenih prijateljima, Elizabet u svojoj sobi piše i poeziju koja će je proslaviti (Boas 2005: 27), stvarajući začetke trajne veze sa savremenicima i budućim čitaocima. Najzad, njena komunikacija sa ljudima ne ostvaruje se samo pisanjem i čitanjem. Elizabet, kao što je pomenuto, prima i posete dragih ljudi, a među njima su, osim Roberta Brauninga, gospođica Mitford, gospodin Kenion<sup>80</sup> i drugi.

Život Elizabet Beret u Londonu, i pored sve komunikacije sa svetom spolja – putem pisama i povremenih izlazaka (glave pokrivena velom), ipak je redukovan na samo jedan deo tog grada. Ta limitiranost se odnosi kako na ulice i naselja samog grada, tako i na ljude sa kojima stupa u kontakt. Elizabet poznaje jedino ugledne ulice poput svoje, pešačke staze, prodavnice tkanina i nizove uređenih kuća, a od ljudi samo visoke krugove. U tom smislu, ona je tipični predstavnik otmene strane Londona koji ne samo da ne zalazi u siromašne četvrti, već nije ni svestan kakve neuredne četvrti gaji London tog doba i kakve sve nedaće vrebaju iz njihovih središta. Elizabet kao londonska dama kloni se prljavih delova grada, verujući da poznaje London. Međutim, možemo reći da ona grad i metaforično, a ne samo doslovno, posmatra kroz veo. Tek otmica dragog ljubimca od strane onih koji žive i rade u siromašnim četvrtima, primorava je da stupi u taj deo grada. Odlazak u naselje Šordič u pratnji služavke, kako bi se raspitala o ukradenom psu, otkriva joj do koje mere nije poznavala grad u kome živi i stvara. U okrilju zidova svoje sobe mogla je dobiti sve – mir i vreme za rad, vesti o prijateljima, pa čak i osetiti poneki sunčev zrak. Ipak, sati, dani i godine provedene u naslonjači nisu joj mogli predočiti ni delić onog sveta koji se nalazi nedaleko od njene viktorijanske vile:

[Njen brat] Henri Beret je došao kod nje i rekao joj da bi po njegovom mišljenju vrlo lako mogli da je opljačkaju ili ubiju ako učini ono što preti da će učiniti. Ona je rekla Vilsonovoj da naruči kola. [...] Ubrzo su se našle izvan zone velikih prozora, vrata od mahagonija i gelendera. Našle su se u svetu koji gospođica Beret nikada nije videla, niti pretpostavljala da postoji. Stupile su u svet u kome krda krava žive ispod spratova spavaćih soba, gde čitave porodice spavaju u sobama sa

---

<sup>80</sup> Džon Kenion (John Kenyon) bio je dalji rođak Beretovih, pesnik amater i mecena, dragi prijatelj Elizabet Beret koji je doprineo njenom stupanju u književni svet (Boas 2005: 23-25). Kada je Elizabet u 29. godini došla u London potpuno nepoznata kao pesnikinja, Kenion ju je upoznao sa mnogim poznatim pesnicima, kao što su Vordsvort i gospođica Mitford (Boas 2005: 25).

polomljenim prozorima; u svetu gde se voda pušta samo dvaput nedeljno, u svetu gde porok i siromaštvo rađaju porok i siromaštvo.

[...]

Ovo se, dakle, nalazi sa druge strane Ulice Vimpol – ova lica, ove kuće. Više je videla dok je pred pabom sedela u kolima, negoli tokom pet godina ležanja u zadnjoj sobi u Ulici Vimpol. (Woolf 1933: 102, 104)

Osim od grada koji se nalazi van njene porodične kuće, Elizabet je izolovana i od sopstvene porodice. Znamo da je rano ostala bez majke i da je u londonskoj kući živela sa ocem, braćom i sestrama.<sup>81</sup> Međutim, čitajući roman *Flaš* postajemo svesni do koje mere je njen život sa porodicom zapravo samotnan, odvojen od onih kojima bi Elizabet trebalo da je najbliža. Od ostalih članova porodice Beret i minijaturnog grada njihove vile dele je ne samo zidovi vlastite sobe kao individualnog doma, već i emotivna udaljenost. Strogost i bezosećajnost Elizabetinog oca nisu samo činjenice koje su ispunile biografske stranice ove pesnikinje, već su našle mesto i u romanu napisanom na osnovu njenog života. Hladnoću gospodina Bereta oseća i Flaš, što ga čini posebno negativno nastrojenim prema njemu.<sup>82</sup> Otac, koji veći deo dana provodi poslujući u londonskom Sitiju (Boas 2005: 23), retko ulazi u sobu svoje bolesne kćeri. Kada ipak uđe, to najčešće čini da bi proverio da li je pojela hranu koju je služavka Vilson donela na tacni po njegovom naređenju. Tada Elizabet poprima karakteristike taoca, a otac postaje neka vrsta zatvorskog inspektora. Međutim, pokazatelj do koje mere Elizabet ne poštuje očeve zabrane i zakone (iako im se silom prilika povinuje), jeste njeno odbijanje da pojede sledovanu hranu i ustupanje iste Flašu. Osim što rado uživa u poklonjenom obroku, Flaš uživa i u tajni koju deli sa svojom vlasnicom i koja ih tako čini zaverenicima protiv oca. Neizmeran izvor Flašove fascinacije jeste upravo očeva nesposobnost da, i pored sve svoje strogosti i moći da kontroliše, otkrije prevare svoje kćeri:

[V]rata su se otvorila i ušao je najmračniji, najstrašniji od svih starijih muškaraca – gospodin Beret lično. Njegov pogled odmah se uputio ka poslužavniku. Da li je pojeden obrok? Da li su njegove naredbe izvršene? Da, tanjiri su prazni. Dajući

---

<sup>81</sup> Majka joj je umrla 1828. godine, kada je Elizabet imala 22 godine; imala je desetoro braće i sestara (Boas 2005: 3).

<sup>82</sup> Otac Elizabet Beret, Edvard Beret Molton (Edward Barret Moulton) podržavao je pesnički rad svoje kćeri i uživao u njenom spisateljskom radu, ali ta činjenica nije ublažila njegovo tiransko ponašanje prema Elizabet i drugoj deci (Boas 2005: 3-5).

znake odobravanja pred poslušnošću svoje kćeri, gospodin Beret se tromo spusti u fotelju kraj nje. (Woolf 1933: 51)

Ponekad su Elizabetine prevare sitne poput ove, ali su u nekim slučajevima i mnogo krupnije, kao što su posete Roberta Brauninga, kojih otac, ne posedujući njuh jednog psa, nije svestan:

Kad bi gospodin Beret došao po običaju, Flaš se čudio njegovim neizoštrenim čulima. Seo bi u istu onu fotelju u kojoj je sedeo taj čovek. Glava bi mu se naslanjala na iste jastučice kao i glava tog čoveka, a ipak ne bi primećivao ništa. „Zar ne znaš,“ Flaš se čudio, „ko je sedeo u toj fotelji?“ Zar ne možeš da ga namirišeš?“ Jer Flašu bi cela soba još uvek mirisala na gospodina Brauninga. (Woolf 1933: 65-66)

Povučenost od porodice, koju tokom romana gotovo i ne vidimo, primetna je i na suprotnoj strani – u zaverama oca i brata Henrija kojih Elizabet neko vreme nije svesna. Ne mareći za njenog ljubimca, a time ni za nju, otac i brat – dva simbola zakona otmene strane Londona, odbijaju da plate otkup, verujući da će se tako obračunati sa kriminalom londonskih slamova. Međutim, ono što najviše boli Elizabet kada sazna za ovu zaveru nije izdaja već ionako posrnulih Beretovih, već činjenica da je na njihovoj londonskoj, a ne njenoj – ličnoj, humanoj i Flašovoj strani – i voljeni Robert.

Konačno, telo junakinje povlači se i od ljubimca Flaša – pravog londonskog gospodičića, zarad koga se odrekla volje gradskog patrijarhata i sopstvene bezbednosti zalaskom u londonski rukeri. Između vlasnice i psa od samog početka postoji nevidljiva nit razumevanja i srodnosti koja se pretvara u navikavanje jednog tela na drugo i empatiju jednog tela prema drugom. Flaš, pomenuto je, ume da oseti njen nemir, a Elizabet proživljava čitavu torturu njegovog zatočeništva, stavljajući se na njegovo mesto. Međutim, a pogotovo nam to pseća perspektiva najbolje govori, postoji izvesna praznina u značenju između vlasnice i psa koju ni jedno ni drugo ne mogu popuniti ni premostiti. Flaš nikada neće umeti da čita njena pisma i zove je imenom, a ona nikada neće žudeti za trčanjem po polju, niti će moći da doživi svet glave okrenute nagore ili nosa uperenog u pod. Ma kolika bila ljubav među njima i ma koliko ona bila u stanju da voli Flaša kao ljudsko biće, pa i više nego pojedine ljude, Elizabet neće moći da ga voli kao muškarca, niti kao sopstveno dete. Kada muškarac i dete postanu deo njenog života,

pas biva zapostavljen i stavljen na drugo mesto. Ove nepremostive razlike oboje su svesni od početka njihovog zajedničkog života:

Zureći jedno u drugo svako od njih je osetio: Ovo sam ja – a zatim: Ali tako drugačiji! Njeno je bilo bledo istrošeno lice bolesnika, kome su uskraćeni vazduh, svetlost i sloboda. Njegovo je bilo toplo rumeno lice mlade životinje; a instinkt pun zdravlja i energije. Razdvojeni, a ipak napravljeni po istom kalupu, može li se reći da je jedno dopunjavalo stranu koju ono drugo nije pokazivalo? Ona bi mogla da bude – sve to; a on – Ali ne. Između njih ležala je najveća provalija koja može da razdvoji dva bića. Ona je umela da govori. On je bio nem. Ona je bila žena; on je bio pas.

[...]

[N]ekada bi se veza među njima gotovo kidala; postojale su velike praznine u njihovom međusobnom razumevanju. Ponekad bi ležali i zurili jedno u drugo u potpunom nerazumevanju. Zašto, pitala se gospođica Beret, Flaš iznenada zadržati i zacvili i trgne se i počne da osluškuje? Ona ništa ne čuje; ništa ne vidi; nema nikoga u sobi sa njima. (Woolf 1933: 31, 44)

#### 4.3.2. Gradski pas u bekstvu od grada

Doveden i poklonjen u London jednoj otmenoj gospođici, Flaš postaje gradski pas sa pedigreeom. Štaviše, u njemu se budi svest o vlastitom rasnom poreklu, kojim ne mogu da se pohvale mnogi londonski psi. Saznanje da njegovo telo ima posebnu vrednost Flaš stiče na londonskoj ulici, koja ga time prima u svoje skute i proglašava telom toga grada. Međutim, još jedna spoznaja određuje njegov identitet u Londonu – saznanje da će život provoditi u zatvorenom prostoru sobe, a ne na ulici grada. Flašovo povlačenje u sobu Elizabet Beret nije vođeno sopstvenim izborom, kao što uostalom nije ni dolazak u London. Ipak, zatvaranje od grada, tama i mirovanje – sve suprotno od onoga na čemu je odrastao u seoskoj sredini – ubrzo postaje njegova jedina stvarnost. On ne samo da se toj stvarnosti povinuje već je i bira naspram šetnje Londonom, jer je život u mračnoj sobi realnost voljene vlasnice čijeg je života i on deo:

Poreći, kontrolisati, potisnuti najdivljije instinkte njegove prirode – to je bila osnovna lekcija škole u spavaćoj sobi, a bila je ona tako teška da su mnogi učenjaci naučili grčki sa manje napora – mnoge su bitke dobijene a da nisu svoje generale koštale ni upola manje muke. Ali, gospođica Beret je bila učiteljica te škole. [...] Neko bi otvorio vrata i pozvao ga zviždukom. Zašto da ne izađe? Žudi za vazduhom i vežbom; noge su mu utrnule od ležanja na sofi. Nikada se nije sasvim navikao na miris kolonjske vode. Ali ne – iako bi vrata bila otvorena, on ne bi ostavio gospođicu Beret. [...] I Flaš, kome je ceo svet stajao na raspolaganju, odabrao bi da

proigra sve mirise Ulice Vimpol, kako bi ostao da leži pokraj nje. (Woolf 1933: 42-43)

Osim prinudne limitacije tela u okviru gospodske sobe, Flašovo telo se na momente predaje i prirodnoj potrebi tela da se odbrani od prevelikog uticaja grada, koji je na smenu pozitivan i negativan. Pozitivan je u toku jednog od retkih izlazaka sa Elizabet, kada Flaš, nakon mnoštva različitih mirisa, zvukova i prizora, biva opijen Londonom. Do zadovoljenja njegove potrebe za kretanjem i promenom dolazi u toj meri da on tone u san:

Vozili su se duž ulice Oksford. [...] Usled svih tih ukrašenih šešira koji su klimali, talasastih ukrasnih traka, nemirnih konja, žutih livreja, lica prolaznika, skakanja, njihanja ka gore i ka dole, Flaš, zasićen mnoštvom senzacija, spavao je, dremao, sanjao, i nije znao šta se oko njega dešava dok ga nisu izneli iz kočije i dok se vrata Ulice Vimpol ponovo nisu zatvorila njemu u lice. (Woolf 1933: 36)

Negativan uticaj grada se odnosi na njegovo zatočeništvo u mračnoj baraci siromašnog londonskog naselja, gde trpi fizičke i psihičke udarce. Protiv tih, krajnje nehumanih uslova kojima je izloženo, protiv ljudi koji ga vređaju i tuku, protiv buke i zadaha koji potiču od drugih životinja – živih i mrtvih, Flašovo telo se brani povlačenjem u sebe i u osećanje koje možda uz muku, ali ipak jasno nadvladava sva druga – nadu:

Insekti su mileli po njegovom krznu, ali je bio isuviše slab, isuviše ravnodušan da protrese dlaku. [...] Ako je još i gajio nadu, bilo je to nadanje nečim bezimеном i bezobličnom; bezizražajnom licu nekoga koga je još uvek zvao „gospođica Beret“. Ona još postoji; sav preostali svet je nestao; ali ona još postoji; iako takvi jazovi leže između njih da je nemoguće, skoro nemoguće, da ga ona još pronađe. Mrak je ponovo počeo da pada, a bio je takav da je izgledao *gotovo u stanju da izmrvi njegovu poslednju nadu – gospođicu Beret*. (Woolf 1933: 105-106, kurziv pridodat)

*Interfejs* sa ljudima Londona, koji su često i gosti njegove vlasnice, ponekad je zasnovan na odluci koju Flaš donosi sam, nezavisno od Elizabet i zakona grada. On se time povlači i od Elizabet i od grada – dva entiteta koji su deo njegovog londonskog bića. Tu mislimo pre svega na njegov odnos prema Elizabetinom udvaraču, Robertu Brauningu. Ljubomorani na čoveka koji mu oduzima pažnju voljene gazdarice, Flaš odlučuje da se fizički obračuna sa njim i napada ga dva puta. Taj čin, pak, košta ga svađe sa milom Elizabet i ogromnog stida što nije uspeo u svojoj nameri, jer Elizabet brani njegovog rivala, izvrćući ruglu Flašov ozbiljni poduhvat.

Još jedno Flašovo prinudno odvajanje od grada – ovoga puta pravi i trajni odlazak, a ne skrivanje unutar gradske kuće, jeste putovanje u Italiju sa novovenčanim parom Brauning. Robert i Elizabet napuštaju London, noseći sa sobom plemenite vrednosti koje su obeležile njihov londonski život – pesme, inspiraciju, ljubav i jednog zlatnosmeđeg psa. Za njih dvoje, odlazak u Italiju jeste početak zajedničkog i slobodnog života kakav London na čelu sa Elizabetinim ocem nikad ne bi podržao. Za Flaša, slično tome, odlazak predstavlja bekstvo od nehumanog sveta londonskih ljudi. Svi lepi trenuci u Londonu bili su manje ili više vezani za telo koje će biti sa njim i van tog grada – njegovu vlasnicu. Put je dugotrajan i težak za psa koji se trucka u kutiji, ali Flaš rado napušta London, nesvestan da sa sobom, to jest „na svojoj koži“, nosi žig psećeg snobizma prve urbane sredine u kojoj je živeo.

Konačno, Flaš pronalazi punu slobodu u dubokoj starosti na ulicama Firenze. Ipak, u Firenci koja ga voli i širom prihvata njegovo pospano telo, Flaš se povlači od grada. Jednog toplog popodneva, on se na ulici naglo budi iz dubokog sna i mahnito počinje da trči preko pločnika, zaobilazeći ljude. Prolaznicima i poznanicima deluje kao poludeli pas, ali on ima smisleni razlog. Flaš oseća da su na ulicama Firenze i u gradu ovozemaljskog života njegovi minuti odbrojani i skuplja preostale atome snage da što brže stigne u okrilje sadašnjeg doma. On svoje poslednje trenutke želi da provede sa telom za koje ga i dalje veže čvrsta nit, draža od svih gradova i duža od svih ulica. Pas žuri ne bi li se sakrio od grada u trenutku najveće slabosti svakog živog bića, ali i njegove poslednje, najveće snage. Flaš trči kući da umre:

Probudio se uz nagli trzaj.

[...]

Otrčao je kao da se spasava, kao da traži zaklon. [...] Da nije poludeo onda? Da mu nije sunce udarilo u glavu? [...] Šta god da je bilo u pitanju, najkraćim putem uz jednu i niz drugu ulicu stigao je do vrata kuće Guidi. Otišao je pravo uz stepenice i direktno u dnevnu sobu.

Gospođa Brauning je ležala, čitajući, na sofī. Podigla je pogled, zatečena, kada je ušao.

[...]

Nagnula se nad njega na trenutak. Njeno lice sa svojim širokim usnama i krupnim očima i teškim kovrdžama bilo je još uvek čudnovato nalik njegovom. [...] Zatim je ponovo pogledala u Flaša. Ali on nije gledao u nju. Neka neuobičajena promena ga je obuzela. „Flaš!“ uzviknula je. Ali on se nije oglasio. Bio je živ; sada je mrtav. To je sve. (Woolf 1933: 167-169)

#### 4.4. Oseka kao životna faza: povlačenje od društva u *Talasima*

U romanu *Talasi*, svaki monolog i svaka slika imaju ponešto u sebi što nas navodi da ih čitamo u ritmu kretanja talasa i doživimo kao ponavljajući hod u dva suprotna smera – u smeru nadiranja i smeru povlačenja. Ako taj ritmički hod kojim se kreću junaci, monolozi i roman u celini shvatimo kao simbol samog života, onda možemo reći da su dva smera kretanja morskih talasa, kao i smena plime i oseke, zapravo dve suprotne faze ljudskog života, koje se smenjuju češće, ređe ili samo jedanput. Prva faza jeste otvaranje ka društvu, druženju i vrednostima gradskog života, a druga povlačenje od grada u samoću unutar sopstvene, prave ili imaginarne, sobe.

U tom smislu, možemo tvrditi da su dve već analizirane junakinje ovog romana – Suzan i Džini, u neku ruku izuzeci koji se ne uklapaju u ovaj pravilni ritam. Suzan je, naime, zagovornik seoskog života, a čak ni svest o tome da je u gradu mogla živeti srećnije ne čini da ona prestane da brani svoj način življenja, niti da ga se odrekne u zamenu za gradski. S druge strane, Džini je kraljica urbane scene, grad je njeno prirodno stanište, koje ne bi napustila nikada. Međutim, ove junakinje ćemo doživeti kao izuzetke samo ako ih posmatramo odvojeno, kao dve celovite ličnosti, koje bi bez ostatka naginjale prirodnoj ili urbanoj strani identiteta. Njih pak, kao i ostale likove, osim kao pojedinačna bića, odredili smo i kao strane jedne mnogostrane ličnosti, koju je od impresionističkih komadića ljudskog karaktera izgradila Virdžinija Vulf. Na taj način posmatrane, stvari menjaju naš zaključak i navode na konstataciju da Suzan i Džini zajedno čine jednu moguću modernu ličnost, koja je pored svoje težnje ka životu u skladu sa prirodom naklonjena i urbanom duhu i vrednostima velikog grada. Svaka „urbana“ Džini uvek će tik uz sebe imati poneku „prirodnu“ Suzan, koja će „prezirati besmislenost Londona“ (Woolf 2000: 66), ali koja neće narušiti Džinino osećanje da pripada svetu grada i da su „debeli tepisi“ prijernih salona prirodna podloga za njene korake (Woolf 2000: 56). Svaka „prirodna“ Suzan koja odbija društvo i povlači se iz

njega, uvek će biti svesna nemoći sopstvene krhke ličnosti pred neukrotivošću svoje rođene sestre Džini – vladarke javne i društvene scene.

Ostalih četvoro junaka, međutim, ponaosob pokazuju sklonost i ka učešću u gradskom životu i ka povlačenju iz njega. Luis je sin australijskog bankara, koji se od malih nogu stidi svog neengleskog akcenta i razvija kompleks niže vrednosti. Zbog toga, čitav njegov odrasli život jeste usmeren ka poslu biznismena u Londonu, zanimanju koje će mu doneti poslovni ugled i tako ublažiti osećanje inferiornosti. Međutim, čak i kada postane uspešni trgovac koji širi posao po svetu (kada postane kolonizator, a izgubi svojstvo koloniste), on zadržava svoju sobicu u potkrovlju – prvu koju je imao kada je stigao u veliki grad. U njoj, on može nesmetano da čita i posveti se privatnom životu, odmori se od odgovornosti prema društvu i bude bar na kratko i posmatrač, a ne samo učesnik:

‘Gotovo da sam zaljubljen u pisaću mašinu i telefon. U pisma i telegrame i kratke i ljubazne telefonske naredbe upućene ka Parizu, Berlinu, Njujorku, sazeo sam mnoge svoje živote u jedan; svojom marljivošću i odlučnošću pomogao sam da se na onoj mapi nacrtaju linije koje povezuju različite delove sveta. [...] Teret sveta je na našim ramenima. Ovo je život. Ako ovako nastavim, naslediću fotelju i tepih; mesto u Sariju sa staklenim kućama [...].’  
‘Pa ipak i dalje imam svoju sobu u potkrovlju. Tamo otvaram svoju malu knjigu kao i obično, odande posmatram crepove kako svetlucaju na kiši sve dok ne zasijaju poput policijskih kabanica; odande vidim slomljene prozore na siromašnim kućama; mršave mačke; neku prostitutku kako žmirka pred napuklim ogledalom dok sređuje lice pred odlazak na ulične uglove; tamo ponekad dolazi Roda. Jer mi se volimo.’ (Woolf 2000: 94)

Nevil je pesnička duša zaljubljive prirode i nenametljive pojave. U detinjstvu počinje da gaji osećanja prema Persivalu – rođenom vođi, organizatoru i dečaku čije telo krase velika lepota. Persival, koji prvo nestaje iz Nevilovog života po završetku škole, a koji zatim nesrećnim slučajem gine u Indiji, postaje simbol idealne ljubavi koju Nevil želi, a ne može da ima. Nevil živi u Londonu i voli grad, trudi se da pronade novu ljubav pored realne i dostupne osobe kao što je Džini, ali se uvek vraća simboličnoj sobi patnje i samoće. On se povlači usled osećanja da u svojoj potrazi za ljubavlju nikada neće naići na osećanje koje traži, već samo na sažaljenje:



Ali ja nikada neću imati ono što želim, jer mi nedostaju telesna gracioznost i hrabrost koja nju prati. [...] Ja izazivam sažaljenje u krizama života, a ne ljubav. Zbog toga strašno patim. [...] U toj potrazi dočekaću starost. (Woolf 2000: 72)

Roda, po prirodi imaginativna i stidljiva, isprva se teško snalazi u Londonu u kome se od nje očekuje da svoje telo izlaže pred druge i komunicira sa ljudima. Svaki prijem u koji je Džini spremna hrabro da zaroni, za Rodu predstavlja stres:

Pod ogromnim sam pritiskom. [...] Milion strela me probada. Prezir i podsmeh me prostreljuju. Ja [...] sam pribodena za ovo mesto; izložena. Tigar skače. Jezici sa svojim bičevima se okomljavaju na mene. Koje lice mogu da dozovem da ohladi ovu vrelinu? [...] Sakrijte me, vičem, zaštitite me, jer ja sam najmlađa, najviše naga od svih vas. (Woolf 2000: 58)

Međutim, Persivalova smrt menja Rodin odnos prema gradu i društvu. Shvativši da je život često nezahvalan i besmisleno kratak, a ljudi retko dostojni njene stidljivosti i straha, ona odlučuje da se prepusti (gradskom) životu bez imalo ustručavanja:

‘Sada ću prošetati niz ulicu Oksford [...] i kupiti čarape za zabavu. Uradiću uobičajenu stvar pod bljeskom munje. [...] Pogledajte ulicu sada kad je Persival mrtav. Kuće imaju slabe temelje i može ih lako prevrnuti dašak vetra. Nepažljivi i nasumični, automobili jure i tutnje i love nas do smrti poput krvoslednika. Ja sam sama u neprijateljskom svetu. Ljudsko lice je odvratno. [...] Želim publicitet i žestinu [...] muka mi je od privatnosti.’ (Woolf 2000: 88-89)

Sastavni deo ove faze Rodinog života jeste i njena ljubavna veza sa Luisom. Međutim, ona ubrzo napušta Luisa, povlači se od ljudi, a kasnije, kako saznajemo od Bernarda, povlači se i iz života, izvršavajući samoubistvo. Destruktivna strana ličnosti, koja čoveka nagoni na depresiju, samoću, gubitak vere u ljude, same sebe, pa i život u celini, sumira se u liku Rode i rečenici jednako upućenoj Luisu, kao i svakoj drugoj osobi ili crti u karakteru. Ta rečenica negira svako jedinstvo sa drugima i slavi jedino samoću koja nužno vodi smrti:

‘Kad bismo mogli zajedno da se popnemo, kad bismo mogli da sagledamo sa dovoljne visine’, reče Roda, ‘kad bismo mogli da ostanemo netaknuti bez ikakve podrške – ali ti, uznemiren tihim pljeskavim zvukom pohvale i smeha, i ja, koja sam povređena kompromisom i pravdom i nepravdom na ljudskim usnama, verujem jedino u samoću i žestinu smrti i tako smo rastavljeni.’ (Woolf 2000: 130)

Ako je, kao što zapaža Nikol Vord Žuv (Nicole Ward Jouve), tačno da su *Talasi* roman Virdžinije Vulf u kome život junaka na granici između ludila i razuma dostiže vrhunac (Jouve 2004: 258), onda je najizraženiji takav lik svakako Roda. Krećući se „po obodu ludila” (Jouve 2004: 259), Roda se naizmenično vraća životu ili bliži smrti, sve dok ne napravi konačan izbor i njena smrt razdvoji njeno telo od grada i njegovog (makar onog neposrednog i živog) uticaja.

Najzad, i Bernard, pored sve ljubavi prema ljudima od čijih je gestova, lica i obrisa sklapao priče, u starosti žudi za samoćom. Izgubivši želju da sastavi priču na temeljima urbane scene i shvativši da celu priču nikada neće ispričati do kraja, Bernard se povlači od društva. Bernardova beležnica – simbol njegove komunikacije sa ljudima, ostaje prepuna rečenica koje se ne mogu uklopiti sve u jednu sekvencu. Njegova sveska pada na pod da bude počišćena i bačena, a on konačno izgovara: „Završio sam sa rečenicama.“ (Woolf 2000: 166) Željan samoće, Bernard je spreman da u zamenu za neprocenjive trenutke tišine ponudi sav svoj novac. On želi jedino da bude u društvu sopstvenog tela nakon uviđanja da mu ni sve reči koje je zabeležio tokom godina neće pomoći da opiše ono što je jezikom neopisivo i izgradi ono što se, poput kule od karata, uvek iznova ruši – priču o ljudskom životu:

Kojim se izrazom naziva mesec? A kojim ljubav? Kojim imenom da oslovimo smrt? Ne znam. Treba mi neki mali jezik kakav koriste oni koji se vole, reči od jednog sloga kakve govore deca [...] treba mi urlik; vapaj. [...] Ne trebaju mi reči. [...]  
‘Koliko je samo bolja tišina; šoljica kafe, sto. Koliko je samo bolje da sedim sam poput samotne morske ptice koja širi krila na kocu. Pustite me da zauvek ostanem ovde da sedim sa golim stvarima. [...] Nemojte mi prilaziti i zabrinjavati me svojim naznakama da je vreme da se zatvori radnja i ode kući. Rado bih dao sav svoj novac da me ne uznemiravate, već da me pustite da sedim i sedim, bez reči, sam. (Woolf 2000: 166)[‘]

Međutim, uprkos želji da se povuče od gradskog sveta i napusti priču, Bernard ne može pobeći ni od jednog ni od drugog. Dokle god postoji kao ljudsko biće i stanovnik nekog grada (makar i onog kome je zaboravio ime), Bernard će biti primoran na komunikaciju sa gradom. Konobari ga po isteku radnog vremena neće pustiti da i dalje sedi u restoranu – moraće da ustane, da obuče kaput, da izađe na ulice. Bernard će morati da nastavi da živi, a koračajući ulicama grada shvatiće da to i sam i dalje želi. Neugasivi život urbane scene, večna mladost gradskih lica učiniće i njega zauvek

mladim i večno živim. Učiniće ga čovekom koji se svakoga dana iznova rađa prkoseći smrti:

Oni *moraju* da idu; *moraju* da navuku roletne, *moraju* da slože stolnjake i prebrišu mokrom krpom pod ispod stola.

'Dođavola s vama. Ma koliko bio iscrpljen i koliko god da sam završio sa svim tim, ja *moram* da ustanem, i da pronađem baš onaj kaput koji pripada meni; *moram* da provučem ruke kroz rukave; [...].'

'Ponovo vidim pred sobom poznatu ulicu. [...] Ali nešto tinja na nebu, da li svetlost lampe ili zore. [...] Oseća se početak dana. [...] Da, ovo je večno obnavljanje, neprestano uzdizanje i padanje i padanje *i uzdizanje iznova*.'

'I u meni se podiže talas. On raste; povija leđa. Ponovo sam svestan jedne nove želje [...]. Kakvog neprijatelja sada vidimo kako nam ide u susret, ti koga ja sada jašem, dok stojimo i hvatamo zalet na ovom parčetu trotoara? To je smrt. Smrt je ta kojoj jurim u susret [...]. Bacivši se na tebe, suprotstaviću ti se, nepobediv i nepokolebljiv, o Smrti!' (Woolf 2000: 166-167, kurziv pridodat)

Slično Bernardu, njegova beležnica, makar i bačena u smeće, možda i neće završiti na hrpi gradskih otpadaka niti biti sahranjena pod zemljom Bernardovog grada. Možda će ljudska znatiželja doprineti da i Bernardova zbirka nastavi da živi u gradu u kome se rodila i u kome je odrastala, zaustavivši se u rukama nekog čitaoca neispričive ljudske priče – u rukama publike koja je u Bernardovu maštu oduvek ulivala život.

## 5. Telo i grad kao akteri smene dveju epoha: roman *Godine*

Jedno do poslednjih dela koje je napisala Virdžinija Vulf jeste roman *Godine*. Kroz ovaj roman pratimo život londonske porodice Pardžiter kroz nekoliko decenija i više generacija – od 1880. godine pa sve do „sadašnjeg trenutka“ tridesetih godina 20. veka. U srži romana je prikaz socijalnih promena koje nastaju u britanskom društvu u ovom razdoblju, kao i načina na koji se one manifestuju u životu pojedinaca ili na koji pojedinci podstiču te promene. Dominantna podloga ovih promena i stalna sredina u kojoj žive junaci romana imaju urbani predznak, te su telo i grad glavni glumci na sceni razvoja teme ovog dela.

I pored znatne zasnovanosti na činjenicama, *Godine* su modernistički roman.<sup>83</sup> S obzirom na to da, dakle, nije reč o istorijskom dokumentu niti romanu koji pripada realističkoj tradiciji, ovo delo ne treba shvatiti kao ogledalni prikaz britanskog društva na razmeđu 19. i 20. veka. Iako se u njemu Virdžinija Vulf donekle vraća tradicionalnijoj naraciji i više nego ranije uzima društvene činjenice kao građu za pisanje, ovaj roman je eksperimentalnog karaktera. Spoljašnji svet, ma kako realno definisan u prostoru i vremenu, prikazan je većinom iz perspektive pojedinaca i baziran je na detaljima privatnih priča. Mi, shodno tome, nećemo poći od svih socijalnih promena koje nabraja istorija, već će nas zanimati šta kao promenu možemo prepoznati na osnovu ličnog života junaka i raznih vidova njihovog *interfejsa* sa gradom, čak i ako to istorije ponekad ne beleže. Predznanje o istorijskim činjenicama služiće, pak, kao nezaobilazan deo razumevanja ovog dela. Ovde, naime, više nego u drugim romanima moramo uzeti u obzir dvostruku osobinu književnog stvaranja Virdžinije Vulf na koju ukazuje Aleks Cverdling – činjenicu da romansirerku zanima subjekat iznutra, ali da je ona istovremeno i posmatrač spoljašnjeg sveta (Zwerdling 1986: 13-14).

Promene o kojima govorimo tiču se smene dvaju istorijskih perioda koje šire možemo smestiti u okvire druge polovine 19. i prve polovine 20. veka. Prvi period jeste takozvano viktorijansko doba, obeleženo dugom vladavinom kraljice Viktorije (Queen

---

<sup>83</sup> Prvobitna zamisao autorke bila je da fiktivna priča o porodici Pardžiter bude objavljena zajedno sa njenim esejima na temu društva, u vidu romana-eseja koji bi se zvao *Pardžiterovi*. Međutim, *Pardžiterovi* su prerasli u dva odvojena dela – roman *Godine* (1937) i esej *Tri gvineje* (1938).

Victoria, 1837-1901)<sup>84</sup> i poznato po konzervativnim moralnim načelima i snažnom patrijarhalnom društvenom sistemu. Smrt kraljice Viktorije, koja je gotovo simbolično nastupila prve godine 20. veka, označila je početak nove ere u britanskom društvu i drugog perioda o kome govorimo. Kratka vladavina kralja Edvarda VII (King Edward VII, 1901-1910),<sup>85</sup> takozvano edvardijansko doba, obeležena je mnogim novinama, koje će se dalje razvijati za vreme vladavine kralja Džordža V (King George V, 1910-1936)<sup>86</sup>. Promene koje nastupaju s početka 20. veka uglavnom se tiču slabljenja krutog viktorijanskog morala, što je išlo ukorak sa novim pogledima na svet i promenama u ljudskoj svesti.<sup>87</sup> Kako bismo označili vrednosti koje rađa 20. vek, a koje se suprotstavljaju viktorijanskim načelima 19. veka, u ovom poglavlju (kao i u drugim delovima rada, u skladu sa napomenom u Uvodu)<sup>88</sup> korišćićemo pridev „moderno“.

Prema Majklu Vitvortu, londonski socijalni i privatni život doživeo je brojne promene u toku šest decenija života Virdžinije Vulf. Kao što ovaj kritičar kaže, „Britanija u kojoj je Virdžinija Vulf umrla nije bila ista ona nacija u kojoj se rodila Virdžinija Stiven“ (Whitworth 2009: 30). Samim tim, ni London kao središte britanske nacije nije mogao ostati nepromenjen; naprotiv, on je funkcionisao kao stecište mnogih globalnih promena. U eseju „Lik u umetničkoj prozi“ („Character in Fiction“, 1924), Virdžinija Vulf određuje decembar 1910. godine kao okviran trenutak u kome je došlo do ključnih promena u ljudskoj svesti, a koje su, kao što ona zapaža, bile postepene i neodređene:

---

<sup>84</sup> O kraljici Viktoriji videti: Victoria. (2012). U *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/627603/Victoria> (19.06.2012).

<sup>85</sup> O kralju Edvardu VII videti: Edward VII. (2012). U *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179793/Edward-VII> (19.06.2012).

<sup>86</sup> O kralju Džordžu V videti: George V. (2012). U *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/230071/George-V> (19.06.2012).

<sup>87</sup> Sjajnu ilustraciju edvardijanske društvene klime nudi Helen Long (Helen C. Long) u Uvodu knjige *Edvardijanska kuća: dom srednje klase u Britaniji, 1880-1914 (The Edwardian house: the middle-class home in Britain, 1880-1914, 1993)*. Upoređujući viktorijansku i edvardijansku epohu, Long navodi da je „kuća srednje klase u 19. veku bila [...] oličenje viktorijanskih vrednosti, kao što su moralna vrлина, vrednoća, ekonomičnost i trezvenost, muška superiornost i poslušnost žene i dece“ (Long 1993: 12). S druge strane, edvardijansko doba, poznato pod nazivom „zlatno doba“, obeleženo je glamurom, bogatstvom srednje klase, porastom zabavnih aktivnosti, stupanjem žena u društveni i poslovni život, ali i dalje velikim jazom između siromašnih i bogatih slojeva (Long 1993: 4-6). I. T. Rejmond (E. T. Raymond) opisuje kralja Edvarda kao čoveka liberalnih shvatanja i hedonistu (Raymond 1928: 9-25), napominjući da je „na društvenom planu kralj postavio primer oslobađanja od starih konvencija i ograničenja“ (Raymond 2005: 20-21).

<sup>88</sup> Videti završni pasus odeljka „Modernizam Virdžinije Vulf“ u Uvodu rada.

[U] decembru ili negde oko decembra 1910, ljudski karakter se promenio. Ne mislim pritom da je čovek izašao nekuda, kao na primer u baštu, i video da je ruža procvetala, ili da je kvočka izlegla jaje. *Promena nije nastala tako naglo niti je bila tako određena*. Ali je ipak nastupila; i, pošto moramo da joj odredimo vreme, smestićemo je negde u 1910. godinu. (Woolf 2009: 38, kurziv pridodat).<sup>89</sup>

Jedna od promena koje Vitvort beleži, a nastala je u Londonu Virdžinije Vulf, jeste vezana za instituciju porodice i domaćinstva. Činjenica je da su, nezavisno od klase, porodice u viktorijansko doba imale mnogo dece, a da porodice u novom veku imaju sve manje članova i da teže sve većoj privatnosti (Whitworth 2009: 48). S tim u vezi, uloga žene u porodici se menja. Žena viktorijanskog doba imala je ulogu da očuva socijalni ugled porodice, dok u modernom dobu uloga udate žene postaje više vezana za samo porodično jezgro (Whitworth 2009: 61). S druge strane, u 20. veku ženama se otvara mogućnost da se obrazuju i postanu deo društvenog života više nego ranije (Whitworth 2009: 65). Ne ulazeći u realne razloge za ove pomake, sagledaćemo načine na koje te i druge promene prikazuje Virdžinija Vulf kroz svoje junake u *Godinama*.

Čitajući ovo delo kao vrstu modernističkog dokumenta kraja 19. i početka 20. veka, uočavamo dve suprotne dominante u odnosu između tela i grada, to jest dve vremenski uslovljene vrste relacije. Prva se odnosi na poslednju fazu viktorijanstva 19. veka i njegove tragove s početka 20. stoleća. U središtu početka romana je porodica Pardžiter koja pripada višoj srednjoj klasi, a *interfejs* tela i grada se manifestuje kao odnos pojedinačnih članova te porodice prema Londonu. Međutim, njihova veza sa

---

<sup>89</sup> Iako Virdžinija Vulf u citiranom delu eseja tvrdi da „promena nije bila tako određena”, ona nešto niže ipak ukazuje na to da je koren promene bio konkretan. Autorka zapaža da sve novine u društvu potiču od promena u *ljudskim odnosima*, među kojima zapaža tri vrste promena: „[promene u odnosima] između gospodara i sluga, muževa i žena, roditelja i dece” (Woolf 2009: 38). Perikle Luis, shodno ovome, upućuje na ove tri promene implicirajući da su one ključne za konstataciju Virdžinije Vulf o promeni u ljudskoj svesti (Lewis 2010: 88). Hermajoni Li (Hermione Lee), međutim, smatra da je zaključak Virdžinije Vulf o promeni u ljudskom karakteru podstaknut isključivo sveću autorke da se promenilo ponašanje slugu prema gazdama. Književnica je, kako Li navodi, uočila da su sluge u postviktorijanskom dobu više nego ranije uključene u život svojih gospodara i da češće posećuju dnevnu sobu. (Lee 1997: 235) Li zapaža i da primer same selidbe Virdžinije Vulf, u prvoj deceniji 20. veka, otkriva nov odnos između sluga i gospodara. On podrazumeva da prilikom selidbe sluga bira da li će ostati uz gazdu ili ne (Lee 1997: 234). Ako izuzmemo lik služavke Krozbi (koja biva primorana da traži novi dom nakon razilaženja Pardžiterovih, baš kao i služavka Stivenovih nakon Virdžinijine udaje (Lee 1997: 349), *Godine* se ne bave odnosom sluga-gospodar. Međutim, korisno je imati u vidu da je za Virdžiniju Vulf, po tumačenju Hermajoni Li, upravo preobražaj ovog tipa ključan za promene u celini, to jest, kao što i književnica sama kaže, da je ta promena „najuzvišeniji primer moći ljudske rase da se promeni“ (prema Lee 1997: 235). Davanje ovakve slobode slugama aludira na to da se sluga poistovećuje sa kućom u kojoj je vlasnik živeo; kada on odluči da napusti i proda kuću, sluga postaje isto ono što postaje vlasnik, a što u neku ruku postaje i kuća – neusidreni stanovnik grada.

gradom se može posmatrati i šire – kao odnos pripadnika superiornog socijalnog statusa prema gradu, čiji su oni jedan od simbola. U toj prvoj fazi, tela su usko vezana za veliku porodičnu zajednicu, a njena jedinstvenost poprima odlike pojedinačnog tela. Ova vezanost se ostvaruje uprkos tome što porodica naveliko gubi svoja osnovna značenja i krši viktorijanske norme. Druga vrsta odnosa nastaje kasnije, kada vrednosti viktorijanske epohe polako izblede. Razvija se moderni grad, a uporedo sa njim i moderno telo. Pojedinci više nisu vezani za veliku matičnu porodicu, već se nalaze u direktnijem *interfejsu* sa gradom kao svojim novim domom. Oni žive sami ili zasnivaju manje porodice koje ni po čemu ne liče na nekadašnje. Ovaj roman prikazuje junake u 20. veku koji su svesni svoga porekla, odnosno imena porodice iz koje potiču, ali to više nije od značaja. Proticanjem „godina“ umire viktorijansko telo porodice i rađa se moderni čovek, a sa tom promenom dolazi i do transformacije urbane sredine u kojoj se menjaju tela.

Veza između junaka i grada u *Godinama* takva je da često pokazuje elemente kojima smo posvetili neka od prethodnih poglavlja. Ponekad je na sceni *interfejs* viđen iz perspektive tela, nekada sa pozicije grada, a veoma često u toku dvosmerne veze dolazi do povlačenja tela ili zajednice tela od sveta spolja. Ipak, posebnost teme društva koju otvara roman, kao i potreba da se ukaže na relaciju telo-grad iz perspektive te teme, dozvolice nam da ovo delo analiziramo u posebnom poglavlju, ne zanemarujući ni elemente koje smo uočili u drugim delima Virdžinije Vulf i obradili u drugim poglavljima rada.

### 5.1. Telo porodice na kraju viktorijanske epohe

Početak romana prikazuje isečak iz života porodice Pardžiter 1880. godine. Središte ovog poglavlja smešteno je u porodičnu viktorijansku kuću Pardžiterovih, Ejberkorn Teras, koja okuplja njene brojne članove jedne prolećne večeri. Kuća, a pre svega dnevna soba, funkcioniše kao prostor u kome se sastaje porodica kao jedinstveno, mada neskladno, telo. Porodicu čine ličnosti različite po karakteru i godinama, ali se nakon dana provedenog u gradu svako uposlen svojim obavezama, gotovo svi okupljaju u njoj. Osim što se vraćaju mestu na kome će prespavati, oni se vraćaju i problemu koji ih muči tog po vremenu i po još koječemu „nestabilnog proleća“ (Woolf 2002: 8) –



bolesti majke Rouz i iščekivanju njene smrti. Sestre Mili, Dilija i Rouz – sve tri različite po naravi i uzrastu, okupljene su u dnevnoj sobi oko jedne naizgled obične radnje – kuvanja čaja. Međutim, činjenica da voda za čaj nikako ne može da provri, jer je plamen pod čajnikom nedovoljno jak, govori nam o odnosima unutar same porodice, u kojoj nema dovoljno topline. Mili uporno pokušava da prokuva vodu, Dilija je iritirano posmatra, pitajući se „[m]ora li voda za čaj uopšte da provri?“ (Woolf 2002: 15), a najmlađa Rouz neposlušno pristupa sobi uprljane kecelje, nakon igranja u bašti. Dolazak ostalih članova porodice najavljuje se udarcem ulaznih vrata ili zvukom prepoznatljivog pokreta u hodniku. Najmlađi brat, dvanaestogodišnji Martin, vraća se iz škole ljutito lupajući vratima i bučno spuštajući knjige na sto u hodniku. Po stupanju među sestre, srdi se na čaj koji žele da skuvaju: „’Dođavola sa tim čajnikom’, reče Martin, naglo se okrenuvši.“ (Woolf 2002: 16) Sestre uspevaju da skuvaju čaj tek pri pomenu *majke* – reči koja za većinu dece konotira toplinu, a kod braće i sestara obično stvara i osećanje zajedništva. Međutim, majčina odsutnost iz dnevne sobe, kao i očevo odsustvo iz kuće, čine obrok koji sledi nepotpunim i neobičnim za ovaj viktorijanski dom. Otac Ejbel, penzionisani pukovnik patrijarhalnih ubeđenja, konačno se vraća kući tek kada deca uveliko otpočinu obed. On važi za tipičnu figuru viktorijanskog oca – uzornog i principijelnog, ali mesto u gradu sa koga se vraća čini ga posve drugačijim. Naime, nakon dana provedenog u društvenom klubu, on vreme provodi sa ljubavnicom u siromašnoj četvrti Londona. Tajna koju otac deli sa ozloglašanim delovima grada kojih se stidi, ostaje van doma u koji on stupa kao vladar i autoritet pred kojim deca uzmiču. Kada otac stigne kući, deca pomeraju stvari na stolu i menjaju položaje tela, kako bi uklonili sve što je pred ocem zabranjeno, nesvesni da se baš otac vraća sa nedozvoljenog mesta:

Jeli su u tišini. [...] Ali štap je zagrebao po podu predsoblja.

„Evo oca!“ Mili uzviknu upozoravajućim tonom.

Istog momenta, Martin iskoči iz očeve fotelje; Dilija sede uspravno. Mili odmah pomaknu unapred jednu ogromnu šolju sa prskanim ružičastim detaljima koja se nije uklapala među ostale. Pukovnik zastade na vratima i posve ljutito osmotri decu. Njegove sitne plave oči gledale su unaokolo kao da traže neku grešku; u tom



trenutku nije se mogla naći nijedna greška; ali on je bio iznerviran; znali su i pre nego što je progovorio da je iznerviran.

„Prljavi mali nestaško,“ reče on, uštinuvši Rouz za uho dok je prolazio pored nje. Ona brže-bolje pokri rukom mrlju na kecelji.

„Je l' majka dobro?“ upita on, spustivši se jednim tromim pokretom u veliku naslonjaču. Prezirao je čaj; ali bi uvek pijuckao po malo iz velike stare šolje koja je pripadala njegovom ocu. Podiže je i nezainteresovano uze gutljaj. (Woolf 2002: 17-18)<sup>90</sup>

Lažno složni i naterani na zajedništvo, uz oca koji pita za zdravlje supruge sa istom uzgrednošću sa kojom pije i nimalo omiljen čaj, Pardžiterovi ipak čine jedno telo te večeri u svojoj kući. Ejberkorn Teras, koji ih odvaja od gradskih ulica, dopunjuje njihov identitet, kako grupni tako i individualni. Ma kako bila iznuđena poslušnost ocu, a očeva zainteresovanost za dnevne aktivnosti dece mlaka, oni ipak održavaju formu kakve-takve porodice. Atmosfera za stolom se teško otapa, baš kao i šećer u očevoj šoljici čaja, ali postaje podnošljiva, kao i čaj:

“A šta ste vi radili danas?” upita on.

Pogledao je oko sebe mutnim ali promućurnim pogledom, koji ume da bude ljubazan, ali je sada bio neprijatan.

„Dilija je imala čas muzike, a ja sam išla do Vajtlija“<sup>91</sup> – poče Mili, kao da je dete koje deklamuje naučenu lekciju.

„Da trošiš novac, a?“ reče otac oštro, ali ne i neljubazno.

„Ne, oče; rekla sam ti. Poslali su pogrešne čaršave--“

„A ti, Martine?“ Upita pukovnik Pardžiter, ne dozvolivši kćeri da dovrši objašnjenje. „Najgori u razredu, kao i obično?“

„Najbolji!“ povika Martin, ispalivši ovu reč iz usta kao da ju je sve do ovog momenta s mukom zadržavao u sebi. (Woolf 2002: 18)

---

<sup>90</sup> Ovaj citat i sve naredne citate iz romana *Godine* prevela je autorka rada.

<sup>91</sup> Vajtlijev tržišni centar (Whiteley's/Whiteleys) otvoren je u Londonu u drugoj polovini 19. veka. O tome videti na primer Rappaport 2001: 27.

Konačno, stiže i sestra Elenor, najstarija kći, čija prirodna veselost i pozitivna energija drže porodicu na okupu, mire razjedinjenost doma i opravdavaju zajedničko prezime iza vlastitog imena svakoga od njih. Funkcija pomiritelja ugrađena je u ovaj lik možda i zbog toga što je Elenor najstarija sestra, te time najbliža porodičnoj ulozi majke:

[Z]ačulo se šuškanje u predsoblju, a zatim je ušla Elenor. Njen dolazak uneo je veliko olakšanje među decu; naročito je odahnula Mili. Hvala Bogu, evo je Elenor, pomisli ona, podižući pogled – smiritelj, pomiritelj, posrednik između nje, s jedne strane, i napetosti i nedaća porodičnog života, sa druge. (Woolf 2002: 19)

Obrok deca započinju sama i u neredu, ali ga završavaju u atmosferi patrijarhalne discipline i u onom trenutku kada otac popije poslednji gutljaj čaja:

Nastavili su da jedu i piju sve dok Pukovnik nije uzeo svoju šolju, video da je prazna, i odsečno je spustio tako da je blago odzvonila. Ceremonija pijenja čaja bila je završena.

“A sada, moj dečake, povuci se i lati svojih zadataka,” reče on Martinu.

Martin povuče ruku ispruženu ka tanjiru. (Woolf 2002: 20-21)

Momenat u kome postaje jasnije u kojoj meri je porodična kuća sklonište za decu Pardžiterovih nastupa iste večeri, kada desetogodišnja Rouz bez dozvole izlazi iz kuće. Avanturističkog duha i željna da doživi izlazak na ulice u neadekvatno vreme za dete njenih godina i klase, ona traži dozvolu da ode do obližnje Lejmlijeve radnje. Sestra Elenor joj dozvoljava da ode samo u pratnji brata Martina, ali, videvši bratovljevu nezainteresovanost nakon prethodeće svađe sa njim i njegovu zaokupljenost domaćim zadatkom, Rouz odlučuje da se iskrade iz kuće i u radnju ode sama. Dete koje ne nailazi na podršku sestara i brata i koje s bolom oseća miris smrti na pragu majčine sobe, ima želju da pobegne od sopstvene kuće makar na kratko. Osim što beži preko praga na ulice, ona beži i u maštu, zamišljajući da je heroj koji ide u jednu veliku misiju. Međutim, njena bajka biva raspršena realnošću onog momenta kada devojčica ispod

ulične svetiljke sretne čoveka nepristojnog pogleda i nečasnih namera, koji pokušava da je uhvati. U odlasku, Rouz mu umiče u prodavnicu, ali u povratku, sreće ga ponovo i tada je jedini i konačan spas trčanje ka kući:

Požurila je kratkim koracima. Odjednom, prolazeći pored ulične svetiljke, ponovo je ugledala onog čoveka od malopre. Bio je naslonjen na stub svetiljke, a svetlost koja je dopirala iz plinske lampe treperela je iznad njegovog lica. Dok je prolazila, uvlačio je i pućio usne. Mjauknuo je. Ali nije raširio ruke da je uhvati; rukama je otkopčavao odeću.

Projurila je pored njega. Mislila je da ga čuje kako ide za njom. Čula je tapkanje njegovih koraka po asfaltu. Sve se treslo dok je trčala; ružičaste i crne mrlje igrale su joj pred očima dok se trčeći penjala ka ulaznim vratima, gurala ključ u bravu i otvarala vrata. Nije marila da li pravi buku ili ne. Nadala se da će neko izaći i obratiti joj se. Ali niko je nije čuo. Predsoblje je bilo prazno. Pas je spavao na prostirci. Tihi glasovi su i dalje dopirali iz dnevne sobe. (Woolf 2002: 35)

Ejberkorn Teras je možda hladno i otuđeno mesto, puno problema i zatvoreno za avanture za kojima Rouz žudi, ali je i dragi dom koji je štiti. Porodična kuća čuva elemente njenog identiteta – čednost, iluziju poslušnog deteta i ugled jednog Pardžitera. Gwen Anderson (Gwen Anderson) naglašava činjenicu da Rouz sreće uličnu opasnost u blizini poštanskog sandučeta – uličnog predmeta koji u prozi Virdžinije Vulf simbolizuje granicu između privatne i javne sfere, ženske zavisnosti unutar patrijarhalnog doma, s jedne strane, i ženske profesionalne slobode i finansijske nezavisnosti, s druge strane (Anderson 2009: 63). U tom smislu, Rouzin izlazak iz kuće predstavlja pokušaj da pobedi patrijarhalni autoritet predstavljen u obliku poštanskog sandučeta (sa naglašenom muškom simbolikom), ali je ulična opasnost (koja je ovde takođe vrsta muške represije) u tome sprečava (Anderson 2009: 67, 64). Porodični dom u kasnom 19. veku pomoću mehanizma kućne sigurnosti vezuje malu Rouz za svoje uporište, čak i kada ona izađe iz kuće.

Starije sestre Pardžiter u toku večernjeg razgovora takođe pokazuju podložnost viktorijanskoj konvenciji koja devojkama iz uglednih kuća nalaže skrivanje unutar doma. Usled nemogućnosti da se dogovori sa sestrom Mili u vezi sa tim koja će od njih dve otići na večeru u očevom udruženju, Dilija gleda kroz prozor u nadi da će je prizor

sa ulice oraspoložiti. Ona radozno posmatra prolaznike iz nižih klasa, ali i posetioca nekoj od susednih kuća. Tada je starija sestra opominje na oprez da ne bude viđena:

[Dilija] ustade kao da je nekud krenula. Ali se zaustavi. Zatim je krupnim koracima otišla do prozora koji je gledao na ulicu.

[...]

„Neko ide u posetu Stejpltonovima,“ [reče] ona, razmaknuvši zavesu od muslina. Mili je prišla i stala pored nje, i zajedno, kroz prorez na zavesi, posmatrale su jednog mladića sa polucilindrom na glavi kako izlazi iz kola. On podiže ruku da plati kočijašu.

„Nemoj da te uhvate kako gledaš,“ upozori je Elenor. (Woolf 2002: 23-24)

Nedugo zatim, služavka Krozbi u okviru svoje večernje rutine navlači zavese. Time londonska ulica najpre vizuelno, a ubrzo i zvučno, nestaje iz dnevne sobe i večernjeg života sestara Pardžiter:

[U]z škripu jeftinih cipela u kojima je hodala, [Krozbi] je prišla prozoru i navukla zavese. Kliznule su uz poznati zvuk trzaja niz mesinganu šipku, i ubrzo sakrile prozore iza svojih istaknutih gustih nabora od tamnocrvenog pliša. Kada je navukla zavese u obema sobama, duboka tišina kao da se spustila na dnevnu sobu. Spoljašnji svet delovao je potpuno odsečen. Iz susedne ulice čuo se daleki glas uličnog prodavca koji brblja idući od vrata do vrata; teška kopita konja upregnutih u prtljažne kočije kloparala su niz ulicu u sporom ritmu. Na trenutak, začu se grebanje točkova po putu; zatim i taj zvuk utihnu i zavlada potpuna tišina. (Woolf 2002: 25-26)

Najveću iluziju savršene viktorijanske porodice daje okupljanje ukućana na večeri. Prema rečima Helen Long, u viktorijanskoj porodici, održavanje kućnih principa i javnog imidža kuće, kao i samo njeno vođenje bili su povereni supruzi i majci (Long 1993: 12). Međutim, majka Pardžiterovih (za koju pretpostavljamo da se ranije brinula o kućnim principima) u samrtnoj je postelji iza zatvorenih vrata svoje sobe, a njenu ulogu u poštovanju večernjeg protokola preuzima služavka Krozbi. Ako je ranije bila

pomoćnik gospođe Pardžiter u obavljanju kućnih dužnosti, Krozbi je sada organizator večernjeg skupa i žena koja se stara da dom Pardžiterovih zadrži tradicionalna obeležja i izgled viktorijanske vile. Krozbinu unutrašnji monolozi otkrivaju nam da ona uživa da vidi Pardžiterove na okupu, kao i da im pruži ugođaj kakav dolikuje njihovoj klasi. Ona s divljenjem gleda kako u doba večere i otac postaje ljubazniji, deca srećnija, a svi obučeni kako pravilo nalaže. Istorija kaže da će nakon 1900. godine u britanskim gradovima biti sve teže pronaći zapošljivu poslugu (Long 1993: 12), ali jednu deceniju pre ovog vremena, uslužna služavka Krozbi, koja je ostarila u Ejberkorn Terasu, posmatra Pardžiterove očima majke koja okuplja sebi najbliže:

Krozbi zadrža vrata trpezarije otvorenim dok ih je čekala da siđu. Srebro se isplati glancati, pomislila je. Noževi i viljuške slali su odsjaj na predmete i zidove oko stola. Čitava soba, njene izrezbarene stolice, uljane slike, dva bodeža na kaminu i kvalitetno izrađen orman – svi delovi nameštaja od čistih materijala koje je Krozbi pajala i glancala svakog dana – uveče su bili u svom najboljem izdanju. [...] *A oni kao porodica divno izgledaju, mislila je dok su u nizu ulazili – mlade dame u lepim haljinama od plavog i belog muslina sa cvetnim dezenom; gospoda tako uglađena u smokinzima.* Ona privuče Pukovniku stolicu da sedne. Uvek bi bio najbolje raspoložen uveče; uživao bi u večeri; a iz nekog razloga njegova mrzovoljnost bi nestala. Razveselio bi se. I deca bi se oraspoložila kada bi to primetila. (Woolf 2002: 41, kurziv pridodat)

Na taj način, konvencija još uvek tinjajućeg 19. veka, privid sloge nametnute figurom oca i iznuđene trudom služavke koja preuzima ulogu majke, čine Pardžiterove jednim telom u londonskom domu. Međutim, činjenica da je prava majka Pardžiterovih u samrtnoj postelji, te da je gotovo jedina osoba koja porodicu drži na okupu i čuva njen ugled<sup>92</sup> neko ko nije njen član, nagoveštava da će se temelji takvog zajedništva ubrzo uzdrmati.

Konačno, pogoršanje majčinog stanja nekima donosi tugu, drugima olakšanje, a treće ostavlja ravnodušnim. Najava njene smrti ne izaziva uniformno osećanje unutar porodice, već ih još više čini strancima, a dnevnu sobu čekaonicom u kojoj vlada

---

<sup>92</sup> Krozbi se stara da Pardžiterove spoji fizički i da kuću vizuelno upriloži shodno porodičnom statusu, a Elenor se trudi da svoje najbliže emotivno ujedini.

nervoza. Iščekivanje smrti Rouz Pardžiter je poslednja nit koja veže Pardžiterove i koja će se njenom smrću prekinuti. To su sati u kojima se svaki Pardžiter povlači u sebe, ali u kojima se i cela porodica zatvara pred Londonom. Samo oni od svih Londonaca tog trenutka dele isti problem pod istim krovom. Međutim, sumorna atmosfera unutar porodičnog doma kao da se prenosi i na okolni svet. Kiša u Londonu ne prestaje da pada, a grad njome kao da izražava tugu za majkom, još veću i dosledniju nego onu u njenoj kući. Poslednja poseta majci čiji se kraj bliži jeste i poslednje okupljanje Pardžiterovih, simboličan momenat napuštanja dnevne sobe i odlaska u sobu samrtnice:

U [majčinu] spavaću sobu prvo je ušao otac; za njim Elenor; pa Moris; zatim je sišao Martin, navlačeći kućni mantil; a onda je Mili dovela Rouz umotanu u šal. [...] Dilija je zaostajala za njima. (Woolf 2002: 52-53)

Raspadanje tela jedne porodice, predstavljeno bolešću i smrću majke i supruge, jedan je od načina da se pokaže i proces bolovanja i odumiranja jednog veka i jedne epohe. Svaku smrt menjuje novo rođenje, a u ovom slučaju, nakon majčine smrti, njena deca i deca njene dece rađaju se kao nova i drugačija tela u novoj urbanoj sredini.

## 5.2. Urbanizovanje tela u sve modernijem gradu

Porodično telo Pardžiterovih kao zasebno biće odvojeno od spoljašnjeg sveta ne održava svoju celovitost nakon majčine smrti. Njena deca i njen suprug nastavljaju svoje živote, neki od njih čak ostaju u porodičnoj kući, ali okupljanja i zajedništva – makar i prinudnog, više nema. Shodno tome, ovaj deo poglavlja će se fokusirati na članove porodice Pardžiter kao pojedince, koji se u nastavku romana (a neki i ranije) odvajaju od porodičnog jezgra. Osim na Pardžiterove, ovde ćemo ukazati i na važnost drugih likova romana, najčešće porodičnih rođaka ili prijatelja.

Za svaku promenu potrebno je vreme, a posebno ako je reč o promenama koje se tiču ljudskog društva i čovekovog načina života. Kao što naglašava Virdžinija Vulf u ranije navedenom citatu, promene u ljudskoj svesti s početka 20. veka nisu bile nagle niti određene. U skladu sa tim, transformacije čoveka i grada, koji jedno drugo menjaju,

kao i promene njihovog odnosa u celini, ne dešavaju se odjednom već postepeno. Upravo taj stepenasti hod modernog čoveka ka gradu 20. veku prikazuju *Godine* kroz mnoge od svojih likova.

Kiti Maloun, rođaka Pardžiterovih koja sa roditeljima živi u Oksfordu, a čiji se otac nalazi na čelu jednog od koledža tog grada, devojka je koja se povlači od konvencije služenja društvu istovremeno joj se i povinujući. Uoči smrti rođake Rouz, Malounovi priređuju igranku. Kiti opterećuje mnoštvo gostiju, uštirkanost i lažna ljubaznost, te bi se rado od svega povukla u krevet. Međutim, ona mora da izdrži zadatke koje pripadnost visokom društvu zadaje, ne samo te večeri, već iz dana u dan. Kitin povratak u sobu nakon napornog dana pokazuje svu teskobu takvog života, metaforično i kroz težinu njene haljine koja pritiska telo:

Zatvorila je vrata. [...] Zatim je silovito izula cipele. To je najveća mana kod tako krupne građe – cipele su vam uvek tesne; pogotovo bele satenske cipele. Onda je počela da otkopčava haljinu. Nije bilo lako; bilo je veoma mnogo kukica i ostalih kopči na leđima; ali napokon je svukla belu satensku haljinu i prebacila je uredno preko stolice; a zatim je počela da se češlja. Bio je to najgori mogući četvrtak, mislila je; jutarnje razgledanje; gosti na ručku; studenti na čaju; i večernji prijem uveče.

Međutim, zaključila ona, provlačeći češalj kroz kosu, gotovo je...gotovo je. (Woolf 2002: 67)

I u Kitinoj, kao i u svesti sestara Pardžiter, tinja opominjuće znanje da oči grada ne smeju imati pristupa sobi jedne pristojne devojke. Kitina netrpeljivost prema zagušljivom viktorijanskom životu, koji grad dovodi u kuću, ali ograničava kretanje devojke u gradu, navodi je da otvara prozor svoje sobe svake večeri i provetri je. Međutim, za razliku od Dilije koju navika i sestrina upornost primoravaju da navuče zavese, Kiti pronalazi kompromis – prozor će ostati otvoren, a pomeranjem sveće na drugo mesto sprečiće da je iko vidi u intimnom trenutku. Bliskost jedne devojke sa gradom, doslovno i figurativno, sve je veća:

„Svako može sa ulice da ti vidi sobu“, rekla joj je majka, prekorevajući je pre neki dan.  
„Sada“, reče [Kiti], pomerajući sveću na sto sa desne strane, „niko ne može ništa da vidi.“ (Woolf 2002: 67)

Kitina netrpeljivost prema skučenosti sopstvene klase vidi se i na osnovu njene oduševljenosti životom običnih porodica. Poseta profesorskoj porodici Robson koja ne živi bogato, ali čiji je dom Prestvič Teras ispunjen toplom atmosferom, čini da se čak i zaljubi u profesorovog jednostavnog sina Džoa. Povratak kući nakon te posete navodi je da krije novonastala osećanja od majke. Tako se Kiti, prkoseći viktorijanskim pravilima Oksforda, zapravo priseća one strane toga grada koja je zamaskirala monotoniju njenog života i navela je da zaboravi na besmisleni blještavost sopstvenog doma. Priseća se kuće čiji izgled, zvukovi i ležernost među ukućanima više liče na običnost, nesputanost i buku ulice; čije su vrednosti bliže slobodnom i autentičnom životu, a manje uložila življenja odigranoj po nametnutom viktorijanskom scenariju:

[B]oja, živahnost Prestvič Terasa još su pred njenim očima, u njenim ušima. Priznaje ona, razgledajući kuću, superiornost porcelana i srebra u Rezidenciji;<sup>93</sup> a japanska pozlata i slika na zidu [u Prestvič Terasu] bili su odvrtni; ali ova trpezarija sa puzavicama i ispućalim slikarskim platnima velikih razmera tako je mračna. U Prestvič Terasu, trpezarija je puna svetla; a zvuk čekića – kuc, kuc, kuc još joj odzvanja u ušima. (Woolf 2002: 83)

Kitina majka oseća promenu kod kćeri, ali ne može dopreti do njenih misli. Gospođa Maloun gubi makaze kojima se služi dok veze, a time i alatku kojom bi mogla da preseče barijeru između svog i Kitinog uma. Fizički mnogo bliža svojoj kćeri negoli Beti Flanders svome sinu Džejkobu, gospođa Maloun ima isti problem kao gospođa Flanders – ostaje izvan unutrašnjeg života svog deteta:

Večeras bi volela da Kiti priča sa njom. Ali sve je više svesna da kod Kiti postoji neki problem. Zašto? Pogledala ju je. Šta nije u redu? pitala se. Kratko je uzdahnula po običaju.

---

<sup>93</sup> Kuća dodeljena njenom ocu u skladu sa visokom funkcijom na Oksfordskom koledžu.



[...]

Gospođa Maloun je izgubila makaze. To ju je ljutilo. (Woolf 2002: 86)

Makaze majka nalazi zaturene u nameštaju, ali ne i sredstvo kojim će saznati kako je Kiti provela popodne kod Robsonovih:

„Evo ih, Kiti“, reče ona. Čutale su. U poslednje vreme među njima je stalno stajala neka barijera.

„Je li bilo lepo kod Robsonovih, Kiti?“ upita ona, nastavljajući da veze. Kiti ne odgovori. Ona okrenu list novina. (Woolf 2002: 86)

Nemogućnost da kaže majci kakav život zaista želi, dovešće ovu mladu junakinju, međutim, do udaje za čoveka koga joj je namenila majka, duboko ubeđena da zna šta je potrebno njenoj kćeri i u kom se pravcu kreću njene želje. Kiti će postati leđi Lesveid, pripremaće prijeme i dočekivaće goste, a o jednostavnosti urbanog života moći će jedino i dalje da sanja:

A Edvard, mislila je [gđa Maloun], zaljubljen je u Kiti, ali nisam sigurna da želim da se ona uda za njega, razmišljala je, uzimajući iglu. Ne, ne Edvard... Nego tu je mladi lord Lesveid. . . . To bi bio dobar brak, pomisli ona. Nije da želim da bude bogata, niti da marim za titulu, mislila je, provlačeći konac kroz iglu. Ne, ali on bi mogao da joj pruži ono što ona želi. . . . Šta to beše? . . . Široke mogućnosti, seti se, počinjući da veze. (Woolf 2002: 90)

Razlikovanje Dilije Pardžiter od braće i sestara, izraženo kroz njenu netrpeljivost prema majci i naglašeno obožavanje oca, praćeno verom da i otac nju voli više od druge dece, očigledno je još pre majčine smrti. Iziritirana čekanjem majčine smrti i ljubomorna na sestru Mili u neizvesnosti koja će od njih ići sa ocem na prijem, Dilija se povlači u sebe. Ona oseća da nijedna sestra ne može da je razume, te da jedino prepuštanje mislima može da umiri njen gnev. Bes koji Dilija oseća jeste ljutnja na

prisustvo smrti u njenom mladom životu; to je gnev koji ona projektuje na osobu koja umire – rođenu majku. Međutim, njena želja da majka što pre umre jeste i zahtev ambicioznog tela da što pre odumru stare vrednosti viktorijanstva koje majka i porodica (ali ipak ne i otac u Dilijinom slučaju) konotiraju. Prilikom posete majci, Dilija razmišlja o svom političkom idolu Čarlsu Parnelu i želji da se i sama bavi politikom. Diliju zanima svet koji ne nudi život u tradicionalnoj instituciji porodice. Međutim, povlačeći se od porodice u borbi protiv osećanja tuge koja obuzima njenu braću i sestre i koju se, kako ona misli, pravi da oseća i otac, Dilija se obraća gradu. U toku posmrtno povorke, svi se usredsređuju na telo umrle, samo Dilija razgleda londonske ulice. Funkcionišući kao simbolični ispraćaj prošle epohe, majčina sahrana za Diliju kao da predstavlja prvi slobodan kontakt sa gradom, začetak njenog odvajanja od porodice i početak izvanporodičnog života i delovanja. Naprežući se da ne poklekne, da ne prizna sebi da je ipak volela majku, boreći se da do kraja ostane Dilija koja voli samo oca,<sup>94</sup> ona se *povlači od povorke Londonaca* koji ispraćaju Rouz Pardžiter, ali se istovremeno *okreće ka Londonu*:

Povorka je krenula u hodajućem ritmu. Dilija, koja se vozila sa Mili i Edvardom u drugoj po redu kočiji, primetila je da su na kućama preko puta spuštene roletne u znak saučešća, ali je jedna služavka virila napolje. Ostali, primeti ona, izgleda da je ne vide; misle na svoju majku. Kada su prešli na glavni put, ritam se ubrzao, jer je vožnja do groblja trajala dugo. Kroz prored roletne, Dilija je zapazila pse kako se igraju; prosjaka kako peva, muškarce kako podižu šešire dok mrtvačka kola prolaze pored njih. [...] Ali neće moći da nose ništa osim crnine tokom čitavog leta, pomisli Dilija, gledajući u Edvardove pantalone ugljenocrne boje. (Woolf 2002: 91)

Dilija pak uviđa da je i scene sa gradskih ulica podsećaju na majčinu smrt, makar i samo zbog ponekog prolaznika koji podiže šešir u znak saučešća. Osećanje tuge obuzima sav londonski svet u neposrednoj blizini. Dilijina svest se opire tom uniformnom osećanju

---

<sup>94</sup> Paradoksalna je činjenica da Dilijina odanost ocu predstavlja podređenost viktorijanskoj epohi, od koje se ona implicitno udaljava. Figura oca jedan je od najvećih simbola stare epohe, a kao što zapaža Boas, „odanost dece [ocu] bila je stub viktorijanstva” (Boas 2004: 4). Međutim, ovaj paradoks gubi na značaju ako se setimo da nijedna promena ne nastaje odjednom, te da se ni Dilija kao preteča samostalne žene 20. veka ne može odreći oba simbola celovitog porodičnog tela – i majke i oca.

sve do momenta kada poželi da i niz njene obraze potekne poneka suza i da dvojna osećanja ljubavi i mržnje prema majci prerastu samo u ljubav, makar još jednom, pri poslednjoj prilici za to. Međutim, upravo atmosfera sa kojom želi da se saživi, konvencija kojom London ispraća telo svog stanovnika, ometa je da bilo šta oseti:

„Od srca Ti se zahvaljujemo“, izusti glas, „jer si svojom voljom izbavio našu sestru od nedaća ovog grešnog sveta –“

Kakva laž! Promrmlja [Dilija] sebi u bradu. Kakva prokleta laž! [Posmrtni govor] ju je lišio jedinog iskrenog osećanja; uništio jedini njen trenutak razumevanja.

Podigla je pogled. Videla je Morisa i Elenor kako stoje jedno do drugog; lica su im bila izobličena; nosevi rumeni; suze su tekle niz njihove obraze. A otac je bio tako ukrućen i ozbiljan da se jedva suzdržavala da ne prasne u smeh. Niko ne može da oseti takvu tugu. On preteruje. Niko od nas ne oseća ništa, pomisli ona: svi se pretvaramo. (Woolf 2002: 94-95)

Dilija izmiče osećanju koje je ceo grad u stanju da pokaže prema njenoj majci, jer veruje da je lažno i da nema smisla. Po njenom mišljenju, lica braće i sestara su licemerno uplakana, u očevu glumu nikada nije ni sumnjala, a prolaznici koji su ih usput pozdravljali možda nisu ni poznavali majku. London ne zaslužuje da se ona pridruži njegovoj emociji. Kćer koja ne može da oseti tugu za majkom postaje i dete viktorijanskog grada koje sahranjuje njegova istrošena načela bez žala i suza. Stare vrednosti, na čelu sa viktorijanskom kućom i teškim zavesama iza kojih je tekao život uglednih kćeri, sa konvencijom fingiranih osećanja i praznih običaja – uvek, dakle, na čelu sa institucijom služenja nekakvom obrascu – izgubili su značenje. Oni do te mere više nemaju smisla da se čovek ne može ni oprostiti od njih kako dolikuje. Postali su smešni, besmisleni, nedostojni tuge. Dilija u narednim godinama postaje samostalna žena, odlazi iz porodičnog doma, živi u iznajmljenom stanu i bavi se politikom.

Iako je odupiranje viktorijanskoj tradiciji najvidljivije kod ženskih likova, ono je prisutno i na muškoj strani. Za razliku od svog brata Edvarda čije školovanje teče po očevom scenariju, Moris Pardžiter bira profesiju koja ocu nije po volji. On postaje advokat i jedna od važnih ličnosti londonskog sudstva. Očevo protivljenje sinovljevoj

profesiji ne jenjava ni u trenucima sinovljevih velikih nastupa, te on odbija da sluša Morisove sudske govore. Razloge za Ejbelov stav ne saznajemo, ali ih možemo pretpostaviti. Advokatska profesija je u neku ruku slična oficirskoj – obe se odnose na službu društvu, što se reflektuje i u nošenju uniforme u oba slučaja. I pored sveg ponosa na svoju titulu, pukovnik Pardžiter je svestan mere u kojoj takva vrsta službe oduzima od tela. Moris sigurno neće biti fizički osakaćen kao njegov otac koji je u Indiji ostao bez dva prsta na ruci, ali će, poput njega, većinu vremena biti odvojen od porodice. Društvo je sebično i nemilosrdno prema onima koji su odabrali da mu služe. U Indiji ili na Sudu, uniformisano lice se prihvata uloge i pokorava ograničenjima službe. Prilikom odlaska u Sud, Elenor i Morisova supruga Suzan jedva prepoznaju Morisa. Sa perikom na glavi, on se koncentriše na svoj advokatski nastup, ne primećujući sestru i suprugu u publici:

„Eno ga“, prošaputa Selija.

Jedan od advokata u prvom redu okrenuo se. To je Moris; ali kako čudno izgleda sa žutom perikom! Prelazi pogledom preko njih ali ne pokazuje nijedan znak da ih poznaje. Niti mu se ona osmehuje; ozbiljna i neprirodna atmosfera zabranjuje intimnost [...] (Woolf 2002: 116)

Morisov izbor, dakle, ne odstupa mnogo od tradicionalnih vrednosti grada i imperije, ali se ipak suprotstavlja ocu, kao jednom od živih spomenika porodičnog tela i odlazeće epohe.

Konačno, i ne bez ironije, i sam otac Pardžiter kao jedan od heroja viktorijanske epohe, ali i njena žrtva, postaje moderni čovek. Bivši kolonizator i pukovnik u penziji postaje poslovni čovek modernog Londona. On dane provodi u svojoj kućnoj kancelariji ili na sastancima u londonskom Sitiju. Ono što iznenađuje njegovu kćer Elenor nije puka spremnost sa kojom otac prihvata nove poslovne zanimacije, već očevo uživanje u ulozi biznismena, šta god ta uloga podrazumevala:

„A ti ideš u Siti, oče?“ upita [Elenor] [...].

„Da, na sastanak“, odgovori on. Obožavao je da ide u Siti, šta god da je tamo radio.  
(Woolf 2002: 112)

Prelaz ka modernom načinu života, kao što vidimo, postepen je i složen. Težnja da se napuste stare vrednosti ponekad ostaje samo unutrašnji poriv, premda se u nekim okolnostima tela lakše oslobađaju porodičnog uporišta i okreću ka svetu spolja. U ovom drugom slučaju, junaci su spremniji i odlučniji da se bore sa novim zahtevima urbane sredine, ali i da oblikuju sredinu u kojoj žive u skladu sa svojim potrebama.

Porodična kuća ubrzo gubi odlike doma, a nju zamenjuju zgrade i iznajmljeni stanovi unutar zgrada. Ironično, ali možda i sasvim logično u kontekstu modernog doba, te zgrade su često nekadašnje viktorijanske vile, izdvojene na stanove i kancelarije. Zaštitu više ne pruža dom porodice, već pojedinci postaju stanari čitavog grada, često se seleći iz jednog stana i dela grada u drugi. Ulogu krova nad glavom dobijaju veliko urbano nebo i bezbrojne gradske zvezde.

Već 1881. godina prikazuje članove porodice Parđžiter kao pojedince rasute po gradu i gradovima. Elenor i dalje živi sa ocem u porodičnoj kući, ali je odnos među njima prilično distanciran. Otac je od radne sobe napravio pomenutu kancelariju – time unevši u kuću element modernog grada. Elenor kao ženski lik stoji na samoj granici starog i novog urbanog života. S jedne strane, ona pripada generaciji žena koje još uvek nemaju mogućnost da izgrade karijeru i samostalno zarađuju za život,<sup>95</sup> te je ona i dalje finansijski zavisna od oca i podređena viktorijanskim načelima. Međutim, iako nije zaposlena, Elenor je *uposlena* – ona se bavi dobrotvornim radom, a zadaci koje u toku dana obavlja imaju sve odlike moderne poslovne žene koja će se ubrzo roditi u gradu 20. veka. Elenor ima svoj radni tim – poput malog grada unutar grada, ali i nalik porodici sačinjenoj od kolega. Ona svakoga dana napušta očev dom kako bi stigla na neki sastanak u gradu. Ne vozi se privatnim kolima, najčešće ne ni taksijem, već autobusom – prevoznim sredstvom koje će obeležiti 20. vek kao jedan od simbola

---

<sup>95</sup> Žene u Ujedinjenom Kraljevstvu dobile su 1919. godine jednaka prava da se zaposle kao i muškarci. Videti odredbu Zakona o ukidanju polne diskvalifikacije iz 1919. godine, dostupnu na sledećoj stranici veb sajta *The Official Home of UK Legislation*: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo5/9-10/71> (18.06.2012).

modernog gradskog saobraćaja. Sasvim suprotno nekadašnjem skrivanju iza zavesa Ejberkorn Terasa, autobus izlaže telo moderne žene drugim putnicima, koji stupaju unutar granica njene ličnosti i otkrivaju njenu intimu:

Čovek koga je nagazila osmotrio ju je; dobro poznati tip; nosi tašnu, bavi se dobrotvornim radom; uhranjena; usedelica; devica; kao i sve žene iz njene klase, hladna; nepobuđenih strasti; ali ne i neprivlačna. Ona se smejala.... (Woolf 2002: 109)

Međutim, Elenor svuda kasni, te vidimo da se njeno telo teško uklapa u vremenske okvire modernog grada. Nekada je neophodan i fizički kontakt sa nepoznatim licima (nezamisliv za viktorijanski pojmovni okvir) kako bi se subjektivno vreme žene odrasle u 19. veku uklopilo u red vožnje londonskih autobusa:

Trčala je; zaobilazila. Žene u kupovini sudarale su se sa njom. Istrčala je na kolovoz mašući rukom među kolima i konjima. Vozač autobusa ju je video, opasao rukom i uneo. Stigla je na autobus. (Woolf 2002: 108)

Prilagođavanje uslovima moderne urbane sredine neizbežno je i prirodno, ali snalaženje u gradu 20. veka nije lako – nije laka borba sa objektivnim vremenom, a ni ispunjavanje svih zahteva koje posao postavlja pred osobu kao što je Elenor. Mnogo energije treba uložiti u (makar i dobrotvorno) upravljanje poslovnom grupom, donošenje ispravnih odluka i biranje poslovnih partnera. Nakon jednog takvog dana, Elenor se vraća očevoj kući umorna i iscrpljena, još jedino u stanju da čuje savete bivšeg pukovnika i obraduje se njegovom ponosu na njen uspeh. U gradu se mora snaći sama, ali očeva postojanost dobrodošla je kao oslonac kada joj se od haosa modernog sveta zavrti u glavi:

Bila je veoma gladna; još uvek nije mogla da dođe do daha. Osećala se pomalo „okrenuta ukrug“, kako je rekla sama sebi. Oko čega se stvari vrte? pitala se, služeći se hlebnim sosom – oko osovine? Scena se tako često menjala tog jutra; i svaka je zahtevala drugačiji red; staviti ovo na početak; skloniti ono na kraj. A sada

ništa ne oseća; samo da je gladna; samo da je neko ko jede piletinu; prazna. Ali dok je jela, nametao se razum njenog oca. Voli njegovu čvrstinu, dok sedi naspram nje i metodično žvače piletinu. Šta li je on radio, pitala se? Prenosio deonice iz jedne u drugu firmu? On ustade.

„Pa, kako je bilo na sastanku Odbora“ upita on. Ona mu ispriča, pre naglašavajući svoju pobjedu nad Džadom.

„Tako treba. Suprotstavi im se, Nel. Ne daj da te gaze“, reče on. Ponosio se njome na svoj način; a ona je volela da se on oseća ponosnim. (Woolf 2002: 111-112)

Da napuštanje starih vrednosti ne znači samo fizičko navikavanje na moderne rekvizite i brzinu življenja, već da od čoveka ponekad traži i potiskivanje emocija, pokazano je kroz primer Martina Pardžitera. Martinova veza sa prošlom epohom izražena je kroz njegovu vezanost za jednu staru kuću. Nije, međutim, u pitanju njegov nekadašnji dom, već kuća pokojnih rođaka u koju je voleo da ide kao dete. On želi da kupi ovu viktorijansku vilu koja se sada prodaje i time sačuva emotivno vredan dragulj iz detinjstva. Međutim, odazivajući se na oglas, Martin stiže prekasno, a brzina je jedna od najvećih vrednosti modernog vremena.<sup>96</sup> Paradoks Martinovog neuspeha leži u tome što on, ne posedujući hitrinu savremenog kupca, gubi vezu sa dragom građevinom iz detinjstva. On je, dakle, primoran da se razdvoji od prošlosti čiji životni ritam još uvek vlada njegovim telom:

„Prodato“, stajao je natpis na papirnoj traci jarkocrvene boje prelepljenoj preko table agencije za nekretnine.

„Već!“ povika Martin. Obišao je mali krug da pogleda kuću u ulici Braun. I već su je prodali. Natpis na crvenoj traci ga je neprijatno iznenadio. Već je prodana, a tek je tri meseca prošlo od Digbijeve smrti – od Eugenijine nešto više od godinu dana. Zadržao se na trenutak gledajući u crne prozore preko kojih je sada pala prašina. To je kuća od karaktera; sagrađena negde u osamnaestom veku. Eugenija se ponosila njome. A ja sam kuću voleo da posećujem, mislio je. (Woolf 2002: 157)

---

<sup>96</sup> Oličenje brzine kao moderne vrednosti jeste automobil, moderni prevoz koji čoveku daje iluziju *lične* moći i brzine (Mamford 2006: 539, kurziv pridodat). Samim tim, poželjno je da sve čovekove radnje oponašaju brzinu automobila, kako bi modernoj ličnosti omogućile slično osećanje uspeha, a često i sam uspeh.

Kuća Digbija i Eugenije sada je prazna, a uskoro će postati vlasništvo mnogih stanara ili radno mesto brojnih Londonaca. Martin se setno okreće osećajući da je plamen nekadašnjih ognjišta ugašen, možda baš prodajom ove kuće koju je on želeo za sebe:

Ali sada su se na ulaznom stepeniku nalazile stare novine; suve travke izbijale su iz gelendera; a on je, budući da nije bilo roletni, video unutrašnjost jedne prazne sobe. Neka žena je virila posmatrajući ga kroz rešetke podrumskog prozora. Nije bilo svrhe da zvoní. Okrenuo se da ide. *Osećaj da se nešto ugasilo obuze ga dok je išao niz ulicu.* (Woolf 2002: 157, kurziv pridodat)

Među decom Pardžiterovih, najmlađa sestra Rouz najlakše prihvata vrednosti modernog grada. Smelih shvatanja i još hrabrijih postupaka od malena, Rouz postaje sifražetkinja – borac za ženska prava u modernom društvu.<sup>97</sup> Njena odeća, koju ćemo detaljnije analizirati u kasnijem poglavlju rada, smela je i buntovnička baš kao i Rouz sama. Osim toga, novi način života, u kome su selidbe česte, a gradske avanture<sup>98</sup> svakodnevna pojava, Rouz prihvata kao prirodan i logičan u životu modernog čoveka. Ovakav njen stav ne otkrivamo samo na osnovu njenih postupaka i njenog izgleda, već ga i eksplicitno saznajemo čitajući njene reči. Naime, na pitanje svojih rođaka nije li Ejberkorn Teras njen dom, Rouz odgovara retorskim pitanjem kojim podrazumeva da čoveku možda i jesu na raspolaganju jedan grad i jedan život, ali da domova može imati više:

„Mi smo mislile da ti živiš u Ejberkorn Terasu“, reče Sara.

„Zar ne može čovek da ima više od jednog doma?“ upita Rouz, osetivši neki neodređeni gnev, jer ona je živela u mnogim kućama, mnoge su strasti gorele u njoj i radila je razne stvari. (Woolf 2002: 176)

Borbenost i avanturistički duh njene najmlađe sestre, navodi Elenor da pomisli kako je Rouz „trebalo da postane vojnik“ (Woolf 2002: 166). Izražavajući ovu misao u prvoj

---

<sup>97</sup> Sifražetski pokret bio je pokret žena koje su se krajem 19. i početkom 20. veka borile da dobiju jednaka prava u društvu. Ime pokreta potiče od reči „suffrage“ koja ima značenje „pravo glasa“ (Suffrage. (2012). U: *Macmillan Dictionary*. Preuzeto sa: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/suffrage> (19.06.2012).), a to pravo bilo je prvo za koje se pokret zalagao kada je nastao. Temu pokreta za ženska prava u *Godinama* posebno ispituje Gven T. Anderson (Anderson 2009).

<sup>98</sup> Većina dešavanja u vezi sa sifražetskim pokretom bila je vezana za London i Parlament (Anderson 2009: 7), što je svakako povlačilo i brojne demonstracije na ulicama Londona.



deceniji 20. veka, Elenor njome anticipira da će vojnički poziv u narednim godinama biti jedan od najtraženijih, ali i da u modernom dobu žene igraju ulogu vojnika bez potrebe da odu u rat. Njihovo bojno polje ujedno je i mesto na kome žele da ostvare bolja prava – to su ulice sopstvenog grada. Nasuprot odvažnoj Rouz, međutim, umetnička duša brata Martina, kako smatra Elenor, lepo bi se snašla u ulozi arhitekta, ali ne i vojnika. Ovakvim konstatacijama Elenor upućuje i na to da u 20. veku podela profesija na muške i ženske više neće imati mnogo smisla.

U toku razgovora koji vode Elenor, Rouz i Martin u staroj porodičnoj kući, počinje da pada grād. Ledene kapi obušavaju se na već dotrajali Ejberkorn Teras i ulaze kroz prozorska okna nekada majčine sobe. Kiša novog doba čini se prejakom za istrošene krovove i nestabilne prozore stare epohe:

Sada je padao grād. Pobebele grane su se povijale pred prozorom u zadnjoj sobi. Vetar jako zaduva; mali žbunovi se nakostrešiše i podaviše od njegove siline. A prozor lupi u majčinoj sobi na spratu. Možda bi trebalo da odem i zatvorim ga, pomisli [Elenor]. Kiša sigurno ulazi u sobu. (Woolf 2002: 166)

Par godina kasnije, nakon očeve smrti koja se tek uzgred pominje, porodična vila postaje spremna za sudbinu kakvu su doživele mnoge stare kuće:

Jesi li već imala ponudu za Ejberkorn Teras? upita Selija.

“Ne još“, odgovori Elenor. „Agent hoće *da ga izdelim na stanove*.“ (Woolf 2002: 218, kurziv pridodat)

London je sve moderniji, a ljudi se u njemu sve slobodnije kreću, što je prikazano slikom ovog grada s proleća 1910. godine – one godine u kojoj se „ljudski karakter promenio“:

U Londonu, [...] zakoni i težina godišnjeg doba već su se osećali, pogotovo na Vest Endu, gde su se vijorile zastave; gde su štapovi tapkali; haljine lepršale; [...].

Muškarci su ležali na travi otkopčanih košulja i čitali novine;<sup>99</sup> na golom, očišćenom parčetu prostora pored Marl Arča govornici su se okupljali; dadilje su ih posmatrale ne razumejući o čemu govore; a majke, čučeci na travi, posmatrale su svoju decu kako se igraju. (Woolf 2002: 170)

Sloboda koja Londonce čini prisnijim sa gradom i izloženijim pogledima sugrađana odražava veću ličnu otvorenost modernog čoveka prema spoljnjem svetu. Međutim, ovakav *interfejs* sa gradom zapravo predstavlja pasivno prepuštanje urbanom obrascu, jer svi živi i neživi delovi Londona prate gradski ritam i nesvesno postaju deo njega:

Niz Park Lejn i Pikadili, kombiji, automobili i autobusi vozili su duž ulica kao da su ulice automati; stajali su i kretali uz trzaj; kao da je neki problem rešen, a onda ponovo izbija, jer bila je sezona i gužva na ulicama. (Woolf 2002: 170-171)

Pravu slobodu zadržavaju još jedino oblaci nad gradom, koji su izvan zemaljske vreve, nesputani, nezaustavljivi i neometajući za život grada:

Nad Park Lejnom i Pikadilijem oblaci su ostali slobodni, s pauzama lutajući, bojeći prozore u zlatno, praveći u njima crna udubljenja, prolazili su i nestajali, mada ni mermer u Italiji nije izgledao nimalo postojaniji, sjajeći se u kamenolomu, prošaran žutim, od oblaka nad Park Lejnom. (Woolf 2002: 171)

Ubrzo, pak, kao što je i nagovešteno (naizgled) idiličnom slikom grada i „težinom“ proleća, oblaci nad Londonom kao da menjaju svoju ćud, vođeni nekom novom silom u godinama Velikog rata. Iako je izmislio mnoge pojave i utemeljio brojne vrednosti, grad 20. veka ne može se pohvaliti time da je iznedrio ratove. Naprotiv, sklonost ka

---

<sup>99</sup> Porast slobodnog vremena u edvardijanskom periodu očigledno je bio praćen pojavom sve brojnijih čitaoca dnevnih listova.

ratovanju i antagonizam među ljudima<sup>100</sup> neka su od najstarijih obeležja urbanog duha, to su osobine koje od početka odvajaju grad od miroljubive seoske zajednice (Mamford 2006: 59). Rat kao tamna strana antičkog grada preneo se u određenoj meri na sve kasnije gradove (Mamford 2006: 603). Suočavajući se sa ratom, moderni čovek se, dakle, suočava licem u lice sa jednom od prvih gradskih pojava i najvećim grehom duge biografije grada. Međutim, moderni grad promenio je *način* ratovanja, menjajući tako i ratne uslove čoveka u gradu. Grad više ne nudi zaštitu telu u vidu zidina, tvrđava i redova vojnika, jer biva napadnut sa one strane sa koje ne može odbraniti ni sebe ni svoja tela – odozgo.

U proleće 1914. godine, rat kao da najavljuju crkvena zvona, koja, zvoneći u približno isto vreme, ali ne i u isti čas, prave kakofoniju koja odzvanja Londonom. Izgleda da te godine nestaje objektivno vreme grada, koje je gradske stanovnike sputavalo, ali i predstavljalo važan orijentir njihove svakodnevice. Još više nego ranije, čovek će u godinama nemira morati da se osloni na sopstveno telo, a subjektivni trenuci i individualne sudbine dospeće u prvi plan:

U Londonu se sve odvijalo galantno i sa žestinom; sezona je otpočinjala; sirene su svirale, saobraćaj tutnjao; zastavile se vijorile izvijene poput pastrmki koje plivaju kroz reku. A sa tornja svake londonske crkve – iz hramova modernih svetaca Mejfera, zastarelih svetaca Kensingtona, prastarih svetaca grada – izbijao je sat. Vazduh nad Londonom delovao je kao nemirno more zvukova kroz koje putuju krugovi. Ali časovnici se nisu poklapali, kao da su sveci bili u zavadi. Nastupale su pauze, trenuci tišine.... Zatim su satovi ponovo izbijali. (Woolf 2002: 236)

Naracija 1917. godine prikazuje Elenor u poseti rođaci Megi i njenom mužu, u njihovoj savremeno skromnoj, ali staroj londonskoj kući. Elenor, ostarela usedelica neodbačenih damskih manira, čudi se jednostavnosti Megine porodice, odsustvu slugu i drugih konvencija. Ova scena, međutim, nije značajna samo zbog toga što otkriva prizemnost modernog života jedne žene visokog porekla, već i zbog činjenice da

---

<sup>100</sup> Odnosi se na osećanje antagonizma među raznolikim stanovnicima grada, koje je u urbanom prostoru uvek bilo veće nego u selu, ali i na borbu među različitim gradovima, koji su od početaka težili ka osvajanju primata za sebe (Mamford 2006: 54).

prikazuje scenu koja nije tipična za romane Virdžinije Vulf, i pored autorkine zaokupljenosti ratom i njegovim posledicama. Naime, razgovor i večera nekoliko prijatelja i rođaka u prizemlju kuće bivaju prekinuti *bombardovanjem grada*.<sup>101</sup>

„Kada sam bila mlada plesala sam”, pevušila je [Sara].

[...]

Dugi odzvanjajući zvuk zapišta.

„Ne, ne!” usprotivi se ona, kao da je neko odsvirao pogrešnu melodiju. Ali zvuk se ponovo oglasi.

„Sirena za maglu?” reče ona. „Na reci?”

Ali i dok je to izgovarala znala je šta je u pitanju.

Sirena se oglasi ponovo.

„Nemci!” reče Reni. „Ti prokleti Nemci!” On spusti nož i viljušku uz preterani gest kojim pokazuje da se dosađuje.

„Novi napad”, reče Megi, ustajući. Ona napusti prostoriju; Reni ode za njom. (Woolf 2002: 303-304)

Megi, njena sestra Sara, muž Reni<sup>102</sup> poreklom iz Francuske, njihov prijatelj Nikolas i Elenor likovi su čiji se stavovi kose po mnogim pitanjima, pa čak i kada se radi o opravdanosti samog rata. Međutim, u trenutku sirena za uzbunu, svi postaju jedno nezaštićeno telo. Ljudi koji su se rodili na različitim mestima, u različito vreme i koji su vodili individualne živote, sada su spojeni opasnošću koja bi trenutak njihove smrti mogla učiniti istovetnim. Naviknuti na rat koji već godinama traje, oni pokušaju da ignorišu uzbunu i nastave sa večerom, ali nemir celog grada koji dopire u kuću ipak

---

<sup>101</sup> Romani Virdžinije Vulf u celini, kao što zapaža Li, „puni su ratnih slika“ (Lee 1997: 336). Većina njenih dela se, manje ili više prikriveno, bavi temom rata ili nosi ratne aluzije. Recimo, u romanu *Džejkובהova soba*, čuju se topovi nad morem, nad gradovima sveta spušta se ratna tmina, a naslovni junak gine u ratu. Međutim, jedino u *Godinama*, scena rata postaje *deo naracije*, događaj koji se ne dešava na neodređenom mestu udaljenom od naratora, junaka i čitaoca, već čiju vremensku i prostornu neposrednost doživljava i čitalac zajedno sa junacima.

<sup>102</sup> Izgovor bliži francuskom originalu jeste „Rene“, ali junaci pribegavaju verziji izgovora koja je bliža engleskom jeziku (Woolf 2002: 218).

nagriza njihova tela. Ma koliko oni potiskivali svoje prirodno osećanje straha, junaci strah ipak moraju da izraze, makar na račun zaborava donedavne priče:

„Bojite li se vazdušnih napada?“, upita Nikolas, gledajući u [Elenor] svojim ljubopitljivim izrazom lica. „Ljudi se veoma razlikuju.“

„Nimalo“, odgovori ona. Požele ona da izlomi parče hleba da mu pokaže da je opuštena; ali budući da se nije plašila, taj postupak učini joj se nepotrebnim.

„Šanse da pogode nas su veoma male“, reče ona. „Gde smo ono stali?“, dodade ona.

Činilo joj se da su govorili o nečem krajnje zanimljivom; ali nije mogla da se seti o čemu. Dok su tako sedeli, na trenutak začutaše. (Woolf 2002: 304-305)

Kada panika poraste, Reni ih iz trpezarije vodi u vinski podrum te stare kuće. To je momenat u kome tela, izneverena od strane grada koji im više ne može pružiti sigurnost, ni pod svojim nebom ni u svojim kućama, moraju pronaći novi dom. Ironičnim spletom okolnosti pronalaze ga na mestu koje simbolizuje staru epohu više nego drugi delovi kuće. Podrumske prostorije<sup>103</sup> velikih kuća u viktorijansko vreme gradile su se i opremale kao prostorije za kuhinju i trpezariju, za spavaće sobe slugu, lakeja i slično (Mamford 2006: 491). Te mračne sobe su jedno od oličenja nezdravog gradskog života koji je dominirao u 19. veku, a koji još uveliko služe kao stanovi u Londonu 20. veka (Mamford 2006: 490). Megi i njena porodica koriste ovakvu prostoriju kao trpezariju, jer nemaju posluhu koja bi je zauzela. Mračniji i hladniji podrum<sup>104</sup> kao deo viktorijanskog suterena u koji junaci sada ulaze, predstavlja još zaštićenije i povučenije mesto, te funkcioniše kao još dublje oličenje viktorijanske epohe. U njemu se čuvaju ugaj i vino (Woolf 2002: 305), pa podrum simbolizuje

---

<sup>103</sup> Odgovarajući engleski naziv je „basement“, a odnosi se na prostorije koje su delimično ili sasvim ispod nivoa zemlje (Basement. (2012). U: *Macmillan Dictionary*. Preuzeto sa: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/basement> (18.06.2012).).

<sup>104</sup> Odgovarajuća engleska reč je „cellar“, a ima značenje prostorije koja se sasvim nalazi ispod nivoa zemlje. (Cellar. (2012). U: *Macmillan Dictionary*. Preuzeto sa: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/cellar> (18.06.2012).). U podrmskoj trpezariji o kojoj je reč nalaze se prozori u nivou zemlje (Woolf 2002: 305) kojih, po logici stvari, a i sudeći po većoj zaštiti koju podrum pruža, nema u vinskom podrumu (Woolf 2002: 306).

očuvanje starih vrednosti i sigurnost unutar tradicionalno sagrađenog zdanja. Bežeći od bombi koje padaju na moderni grad, junaci kao da beže u spasonosnu prošlost, to jest idu unazad, ka dole. Nažalost, prošla epoha, čiji podrum simbolizuje i zagrobni život, nije više živa, a jedina stvarnost jeste pretnja smrću nad njihovim glavama. Uostalom, uprkos veri da suteran nudi zaštitu, diskutabilno je koliko bi ih skrivanje u mračnom preostatku prošlosti spasilo trenutnog udara bombe. Iščekivanje kraja ili novog početka ispunjeno je strahom protiv koga se svako na svoj način bori – nadom, šalom ili jednostavno razgovorom. Srećom, udaljavanje aviona i potvrda jednog od prisutnih da je „gotovo“ vraća telima pokretljivost i oni kao da se bude iz sna čarobnim štapićem:

„Gotovo je“, reče Nikolas. On zaklopi sat uz šklecanj. I oni svi počеше da se okreću i pomeraju na tvrdim stolicama, kao da su do tog trenutka bili ukočeni. (Woolf 2002: 307)

Po završetku košmarnog vazdušnog napada, budi se i sam grad. On je već kroz nekoliko minuta spreman da ponovo preuzme ulogu najsigurnijeg doma svojim građanima, pod odbranjenim parčedom neba:

Vojničke trube ponovo zasviraše pod prozorom. Zatim ih začuše i dalje niz ulicu; a onda i još dalje u susednoj ulici. Gotovo istog momenta, automobilske sirene ponovo zatrubeše, a točkovi nastaviše svoju trku kao da je saobraćaj upravo pušten na slobodu i da je uobičajen noćni život Londona ponovo započeo. (Woolf 2002: 311)

Elenor je obišla mnoge gradove, ali je ipak ostarila u Londonu, svom jedinom domu. Grad je ostavio junake na cedilu u toku nekoliko minuta vazdušnog napada, ali regeneracija njegovih ulica i životna energija kojom zrači čak i kada ga tuku, dovoljni su da telo gradu, još iste noći, oprosti od srca. Megini gosti se razilaze svojim kućama, a Elenor napušta skup sa željom da se kući vrati jedino u društvu grada:

[Elenor] priđe prozoru i razmaknu zavese i pogleda na ulicu. [...]

„Da ti pozovem taksi?“ [upita] Reni.

„Neka, prošetacu“, odgovori ona, okrećući se. „Ja volim da šetam Londonom.“  
(Woolf 2002: 314)

„Sadašnji trenutak“, koji se odnosi na posleratne godine treće decenije 20. veka, donosi konačnu sliku odnosa između tela i grada u ovom romanu. Međutim, iako dominantna u završnom delu ove knjige, ta slika, kao i odnos koji prikazuje, nije nimalo jednostavna.

Posle rata, tri generacije porodice Pardžiter ne samo da žive rasute po krajevima Londona, već srodnici često i ne poznaju jedni druge. Oni žive u svojim skromnim stanovima, u kućama nekadašnje gospode koje su pretvorene u zgrade. Jaz među njima je veliki, a uslovljen je ne samo prostornim, već i generacijskim faktorom. Nekada moderna žena, Elenor je sada starica koja civilizacijske izume poput aviona i dalje posmatra kao moderna čuda, dok se oni njenoj mlađoj neđaki Pegi čine manje bitnim i manje ključnim za razvoj društva:

[Elenor i Pegi] su gledale kroz prozor i čekale taksi. [...]

„Tamo sam ja ugledala prvi avion – tamo između onih dimjaka“, reče [Elenor].  
[...]

„Rekoh ja Mirjam, ‘je li to ptica? Ne, mislim da nije ptica. Isuviše je veliko. A ipak se kreće.’ I onda mi pade na pamet, pa to je avion! I jeste bio avion! [...] [I] neko – tvoj otac čini mi se – reče: ‘svet više nikada neće biti isti.’ ”

„O, pa dobro –“ Pegi se smejala. Htede da kaže da avioni i nisu doneli bogzna šta novo, jer bila je sklona razuveravanju starijih od sebe po pitanju njihove vere u nauku [...] (Woolf 2002: 345-346)

Ipak, i pored velike razjedinjenosti ljudi koji pripadaju istoj familiji, jedan događaj će ih ujediniti ponovo – igranka kod Dilije. Dilija se udala za Irca i odavno odselila iz Londona, ali se vraća kako bi okupila rođake. To će biti prijem na koji će neki nerado

doći, gde se mnogi neće poznavati ili će se s mukom sećati jedni drugih; zabava koju će neki ismejati i koja će s razlogom moći da se opiše kao groteskna; ali biće to i prilika koja okuplja stare i nove junake u jednoj londonskoj kući.

Viktorijanska igranka u vreme kada bioskopi uveliko rade, u kući koja je izdeljena na kancelarije i privatne stanove, predstavlja neskladno umetanje starog u novo. Dilija koja doslovno dolazi spolja oživljava u Londonu davno zamrlu atmosferu jednog zaboravljenog i prevaziđenog vremena. U tom zastarelom svetu uštirkanih haljina, lažnih komplimenata i praznih razgovora ne uživa mlađa generacija, čiji je predstavnik lekarka Pegi. Za Pegi, ova prilika predstavlja gubljenje vremena, jer vreme u njenom svetu pravilno se koristi samo ako služi za sakupljanje činjenica o ljudskim telima. Ona pokušava da prikupi činjenice na osnovu onoga što pričaju njeni rođaci, ali uviđa da su to reči bez težine i značenja, prazne forme nekadašnjih konvencija od kojih se ne može sastaviti precizna dijagnoza:

Čulo se brbljanje glasova; pred njom zablještaše svetla i pojavi se Dilija. „O, Pegi!“ uzviknu ona. „Lepo od tebe što si došla!“

Ušla je; ali se osećala u tuđoj koži, kao da je prekrivena nekim hladnim telesnim omotačem. [...] Pretvara[la] se da joj je ugodno [...].

Hvataj beleške, dodade ona. Smesti ih u bocu sa sjajnim zelenim poklopcem, pomisli ona. Hvataj beleške i bol će nestati. [...]

Ali problem sa hvatanjem beleški u toku ljudskog razgovora, Pegi nastavi dok je Dilija prolazila pored nje, jeste to što oni pričaju takve besmislice...potpune besmislice, mislila je ona, ponovo se naslanjajući na zid. (Woolf 2002: 369-370)

Negativan stav prema prijemu ima i Morisov sin Nort, bivši vojnik, koji je neko vreme proveo na farmi u Africi i sada se vratio u londonsko društvo. Naizgled, Nort gaji odbojnost prema svemu na šta nailazi u Londonu, bilo to novo ili staro. Kao čovek koji se vratio iz rata, Nort se s ironijom odnosi prema propagiranju vrednosti poput slobode i pravde, koje su se pokazale kao lažne. Londonci ga zamaraju jer jednako pričaju o novcu i politici, a on je umetnička duša. Saobraćajna gužva na gradskim ulicama ga



deprimira i šokira. Međutim, neki od njegovih stavova su posve moderni i prikazuju ga kao čoveka svoga vremena. Na primer, zabavu kod Dilije i on doživljava kao iznuđenu centripetalnu silu koja privlači telo porodičnom jezgru. Stariji rođaci žele da se te večeri svi oseće kao jedno telo, a Nort je navikao na samoću i mnoge rođake ne poznaje. Ovaj junak zbog toga uzmiče pred obavezom da bude deo njih i uvučen u „kontaminaciju porodičnog života“ (Woolf 2002: 398).

Ako se izuzme Sara (mada je ona pripadnik srednje generacije u porodici), koja je od mladosti bila buntovnik i preferirala intimu naspram dosadnih igranki, starija generacija na čelu sa Elenor uživa u razgovoru. Međutim, većina njih su stari, iznemogli i pripiti, a priče o prošlosti se svode na fragmente, jer ih sećanje ne služi najbolje. Razgovori su često takvi da svako od njih vodi svoju priču, ne slušajući druge. Jasno je da koherentnosti i jedinstvu više nema mesta u savremenom gradu individualnih priča, te da je pokušaj da se sastave davno rastavljeni ljudi i vrednosti više nego besmislen. Sva uzaludnost njihovog vraćanja u prošlost pokazana je dolaskom domareve dece koja izgovaraju nerazumljivu recitaciju. Nova generacija govori i novim jezikom, nerazumljivim za prethodnu.

U osvit novog dana, Dilijini gosti, koji su celu noć proveli igrajući uz stare melodije sa modernog gramofona i večerali sedeći na kancelarijskim stolicama, konačno odlaze svojim kućama, smešno obučeni, pijani i iscrpljeni, jednom rečju – tragikomični. U zgradu iz koje oni izlaze ulaze poslovno obučene žene i muškarci, spremni da sednu za radne stolove i zauzmu svoje urbane pozicije. Nove gradske potrebe istiskuju stare vrednosti, a mlade se generacije čine otuđenim kako od porodice i prošlih vremena, tako i od svojih vršnjaka, žudeći za posvećenošću sebi. Ipak, slika modernog grada i čoveka u njemu nije sasvim pesimistična na kraju *Godina*.

Pre završetka igranke, lekarka Pegi se nakon bezuspešno sakupljenih činjenica o gostima, *predaje* besmislu njihovog ponašanja. Odbijanje njene tetke Elenor da konačno krenu kući, čini da Pegi digne ruke od ismevanja ljudi oko sebe. Pegi uviđa da se život sastoji i od sati koji su izgubljeni, ali nisu potrošeni uzalud. Ona shvata da nekada i beznačajni razgovori mogu uneti radost u telo, te da nisu sve stare navike njenih tetaka i strina potpuno besmislene. Kao što zapaža Ivlin Čen (Evelyn Chan), ova obrazovana i

uspešna žena 20. veka postaje „bolno samosvesna loših strana svog identiteta“ (Chan 2010: 608), doživljava sebe kao „osobu koju je profesija do te mere pojela da [...] ’neće imati ni decu’“ (Chan 2010: 608, citat iz romana: Woolf 2002: 417). Pegin uspeh „zasenjen je njenim ogromnim osećanjem otuđenosti [od društva]“ (Chan 2010: 608).<sup>105</sup> Usled svega toga, Pegi odlučuje da se bar na kratko oslobodi stega modernog urbanog života; da zaustavi neumitni tok vremena. Ona seda na pod i postaje učesnik u beskorisnim razgovorima svojih rođaka:

„Znaš li koliko je sati, Elenor?“ upita Pegi, prilazeći im. Uperila je prstom u svoj ručni sat. „Zar ne misliš da je vreme da se krene?“ reče ona.

„Ja zaboravila na vreme“, reče Elenor.

„Ali ujutro ćeš biti iscrpljena“, usprotivi se Pegi, stojeći pored nje.

[...]

„Ali zabavljamo se“, reče Elenor. „Dođi i ti da uživaš sa nama.”

Ona pokaza rukom na pod pored sebe. Pegi sede na pod pokraj nje. (Woolf 404-405)

Pegi još neko vreme nije u stanju da zauzme mesto u njihovoj ničim izazvanoj sreći, ali onda konačno popušta:

Na delu su bila porodična ogovaranja, a oni su uživali u njima. Ali kako ja da uživam u tome?, zapita se ona.

[...]

Njeni mišići počеше sami od sebe da trzaju. Takođe nije mogla da izdrži a da se ne nasmeje.

---

<sup>105</sup> Očigledno je da je Pegi otuđena od skupine starijih rođaka, čije navike i pogledi na svet njoj nisu bliski, ali pretpostavljamo da njen društveni život i prijateljske veze, usled profesionalne prezauzetosti, nisu naročito razvijene ni van ovakvih prilika.

[...]

[N]jen smeh čudno je uticao na nju. Opustio ju je, uvećao. Osetila je, tačnije videla, ne mesto, već nekakvo stanje bića, u kome postoji pravi smeh, prava sreća, u kome je ovaj slomljeni svet sastavljen u jednu celinu; on je ceo i slobodan. (Woolf 410-411)

Kao da se, na kraju, i u Peginu koliko i našu svest urezuje uzgredna i nenamerno simbolična rečenica tetke Dilije, u čiju istinitost se početkom dvadesetih uverila i Klarisa Dalovej – izjava da se „ruže danas mogu jeftino kupiti“ (Woolf 2002: 420). Za sreću, makar kratkotrajnu i prolaznu, potrebni su samo malo truda i šačica starih običaja.

Otuđenost je činjenica modernog gradskog života, ali, kao što to Nortov primer pokazuje, čovek i pored toga gradu teži. Nort je dugo bio sam u afričkoj divljini, bez druge komunikacije sa Londonom osim putem pisama. Dolazak u London posle mnogo vremena pravi haos u njegovoj glavi. On često ponavlja kako se u Londonu oseća kao uljez, neko ko se nikada neće uklopiti, jer nije bio tu da usvoji sve promene na vreme. Mislio je da usamljenost može zadesiti isključivo ljude koji su sami, ali i među bezbroj drugih tela, njemu i dalje nedostaju emotivne veze sa ljudima. Međutim, očigledno je da postoji neki razlog koji ga je naveo da proda farmu ovaca u Africi i vrati se Londonu, bez nove namere da iz njega ponovo ode. Mogućnost za ljubav, nov način života nakon jednoličnosti ili pak podsvesna težnja da moderno društvo zaslužuje i produhovljene umove kao što je njegov, potencijalni su ralozi ovog junaka. Kao i Pegi, Nort uviđa da nije nužno loše sve što u prošlosti ima uporište. Njegov stric Edvard je star, ali je, poput njega, filozofska duša od koje se mnogo može naučiti. Nort postaje oličenje modernog urbanog čoveka, koji grad i voli i mrzi, od koga i zazire i divi mu se, koji i pripada gradu i njegov je otpadnik, kome je grad i domaći i tuđi, ali koji bez grada ne može. Pripadanje *centru* za njega nije podnošljivo, bilo u smislu prostora u kome ga preteču automobili ili iznenađuju semafori, bilo u smislu učešća u monotonim razgovorima o novcu i politici. Međutim, on bira svoje mesto *na obodu* urbanih vrednosti:

Nortu je bilo drago što odlazi, ali gde će sada da ode? On je otpadnik, oseti on ponovo, pogledavši po sobi. Svi ovi ljudi se međusobno poznaju. Oni jedni druge oslovljavaju – stajao je *na obodu* jedne grupice mladića i devojaka – imenima, nadimcima. Svako je već deo neke male grupe, osećao je dok je slušao, držeći se *po strani*.<sup>106</sup> Hteo je da čuje o čemu pričaju; ali ne i da učestvuje u razgovoru. Slušao je. Raspravljali su se. Politika i novac, reče on sebi; novac i politika. Taj izraz je pogodan. Ali nije razumeo srž rasprave, koja je već postala žestoka. Nikada se nisam osećao tako usamljeno, pomisli on. (Woolf 2002: 425)

Kao da time odgovara na pitanje koje je sebi ranije postavio – da li izabрати „društvo ili samoću” (Woolf 2002: 332) – Nort bira samoću:

Povukao se. Nema više smišljanja razgovora za mene, mislio je. Još uvek je držao čašu u ruci. Bila je još uvek do pola napunjena bleđožutim pićem. Balončići su prestali da se dižu. Vino je bilo bistro i mirno u čaši. *Mir i samoća*, pomislio je; *tišina i samoća*...to je jedina sfera u kojoj se um sada oseća slobodnim.

Tišina i samoća, ponovi on; tišina i samoća. (Woolf 2002: 446-447, kurziv pridodat)

Ipak, birajući poziciju „na obodu” i „po strani”, Nort zapravo nesvesno bira obe mogućnosti – izolovanost, ali i učešće; tišinu, ali i zvuk razglasa, motora i starih igranki u (ne tako velikoj) daljini.

Ako se vratimo na promene koje beleži istorija, uočavamo da su junaci ovog romana u neku ruku individualni primeri tih promena. Kćeri i mlade rođake Ejbela Pardžitera su najpre čuvari porodičnog ugleda i uživaoci istog, ali i sluškinje viktorijanskog obrasca. Kasnije, dok neke od njih ostaju verne starim konvencijama, druge su samostalne, odvojene od porodičnog doma i najčešće neudate. Na primer, jedna od onih koja se udaje, Ejbelova bratanica Megi, ima samo dvoje dece i zadovoljava se skromnom, ali manje obavezujućom ulogom domaćice. Pokazujući da u novom veku žene imaju mnogo otvorenih mogućnosti – da se udaju ili ostanu neudate, da biraju partnera i broj dece koju će roditi, da se školuju i zarađuju kao Pegi, autorka

---

<sup>106</sup> Obe fraze u citatu kojima je pridodat kurziv u originalu glase „on the outskirts“ (Woolf 2002: 425).

likom Megine sestre Sare Pardžiter pokazuje da postoji i opcija u kojoj je ženina glavna aktivnost ironična kritika svega što joj se ne sviđa. Buntovnica još u mladosti, Sara se razvija u ekscentrika koji ne štedi opaske na račun starih kao ni novih vrednosti urbanog društva. Naime, usled nemogućnosti da podnese život u bednom smeštaju gde kupatilo deli sa Jevrejinom nehigijenskih navika, Sara, kao što saznajemo na osnovu njenog kasnijeg razgovora sa Nortom, aplicira za posao u novinskoj redakciji. U tom smislu, Sara podriva vremena u kojima žene nisu imale mogućnost ni da razmišljaju o takvom poslu.<sup>107</sup> Međutim, ona taj posao ne dobija, premda zbog naglog prekida njene naracije ne saznajemo zašto. Ivlin Čen smatra da se ovo najverovatnije dešava po Sarinom sopstvenom izboru, odnosno da Sara ne želi da prodaje svoje pisanje za novac; ona ne želi da služi (i dalje patrijarhalnom) sistemu koji vlada u profesijama (Chan 2010: 600).<sup>108</sup> Ako prihvatimo ovu verovatnu pretpostavku, onda za lik Sare možemo reći da se podrivajući stare vrednosti istovremeno buni protiv nove mogućnosti koje moderno društvo nudi ženi – da zaradi novac. Sara pokazuje besmisao sistema koji je ženama dozvolio zaposlenje, ali koji je od njih samo načinio sluge druge vrste.<sup>109</sup> Ona kritikuje grad koji je prisiljava na konformizam, u kome mora da služi tuđoj volji i usred svega toga očigledno zaboravi šta je to što sama želi:

„Zagađeni grade, nepoverljivi grade, [...]”  
[...]

„Zastah na mostu, i rekoh ‘Jesam li ja trava, nošena u ovom pravcu, u onom pravcu, plimom koja nailazi dvaput dnevno bez ikakvog smisla?’“  
[...]

---

<sup>107</sup> Kao što je pomenuto, žene u Ujedinjenom Kraljevstvu dobile su 1919. mogućnost da stupe u svet profesije (Videti fusnotu 95). Više o pravima žena u profesionalnoj sferi i stavu Virdžinije Vulf o tim pitanjima, videti u eseju Virdžinije Vulf *Tri gvineje* (*Three Guineas*, 1938, ovde Woolf 2005), kao i citirani članak Ivlin Čen (Chan 2010).

<sup>108</sup> Ivlin Čen, koja govori o ambivalentnosti stavova Virdžinije Vulf prema ženama u profesiji i njenoj kritici profesionalnog sistema engleskog društva, ispituje lik Sare Pardžiter, upoređujući prvobitnu neobjavljenu verziju romana *Godine* sa objavljenom verzijom. U rukopisu romana, naime, Sara (koja se tamo zove Elvira) eksplicitno kaže da ne želi da se „[p]ridruži patrijarhatu i izgubi svoju dušu” pisanjem članaka za novac“ (Chan 2010: 600). U rukopisu, navodi Čen, Sara ne dobija posao jer ne poseduje formalno obrazovanje, dok „u objavljenoj verziji Sara očigledno sama donosi odluku da ne prihvati posao u novinskoj redakciji“ (Chan 2010: 600). Međutim, kako zaključujemo, Sara se i u slučaju kada gubi posao *tuđom* voljom buntovnički odnosi prema profesiji u kojoj ne može da ispolji sopstvenu ličnost i kreativnost.

<sup>109</sup> Ovo je jedan od stavova koji Vulf razvija u eseju *Tri gvineje*.

„A ljudi su prolazili [...] servilna mnogobrojna armija radnika. I ja rekoh „Moram li da se pridružim vašoj zaveri? [...]”“ (Woolf 2002: 359)

Primeri najmlađe generacije Pardžiterovih – neudate lekarke i bivšeg vojnika koji se vraća gradu kritikujući njegove mane – pokazuju kompleksnost urbane ličnosti „sadašnjeg trenutka”. Možda i više nego u prošlosti, čovek je u 20. veku podeljen na mnogo identiteta i osuđen na mnoštvo vrednosti, koje i grli i odbacuje. Ljubitelj samoće, čovek ipak živi nadomak društva; kao biće svoga vremena koje veliča individualizam on pak ne prekida vezu sa poreklom i prošlošću. *Interfejsi* centra i periferije, modernog i tradicionalnog, objektivnog i subjektivnog, sabiraju se u telu modernog čoveka. Život u okvirima (ili na obodima) modernog grada, koji i sam predstavlja polje ukrštanja raznih uticaja, dopušta telu i podstiče ga da u svakom trenutku svoga postojanja zauzme neku od životodavnih *interfejsnih* pozicija.

## 6. *Interfejs tela i grada u procesu nastanka popularne kulture*

U uvodnom delu rada prikazali smo teoriju Džona Fiska po kojoj popularna kultura nastaje u interaktivnom susretu pojedinaca i industrijske ponude – repertoara proizvoda koji plasiraju sile odozgo. Aktivnom ulogom u procesu konzumacije, kupci ili korisnici prilagođavaju svome telu serijski napravljen proizvod; oni ga prihvataju, ali i podrivaju; modifikuju ga dajući mu predznak popularnog. Ukazali smo na to da Fisk implicitno govori o odnosu između industrije, koja se istorijski i suštinski vezuje za proces urbanizacije, i pojedinaca kojima su industrijski proizvodi dostupni, ponuđeni i namenjeni, a uvek se šire iz nekog urbanog centra. Na taj način, i sam popularan proizvod postaje gradski stanovnik – zajednička tvorevina grada i tela; zona i rezultat njihovog sadejstva. U ovom poglavlju, sagledaćemo odnos između književnih junaka i urbane sredine kroz prizmu ovako shvaćene popularne kulture. Eksperimentalni romani Virdžinije Vulf, čiji su junaci dominantno vezani za modernu gradsku sredinu ili elemente grada kao takvog, sadrže brojne scene u kojima se likovima nudi repertoar određenih serijskih proizvoda, kao i one u kojima se junaci zanimaju već kupljenim predmetima, koriste neku javnu uslugu ili prostor i slično. Fokus romana na unutrašnjem životu čoveka nužno vodi prikazu situacija u kojima likovi preoblikuju – doslovno, figurativno ili na oba načina – izgled, značenja i ulogu plasirane robe. Roba tada dobija individualni značaj i lični smisao – u književnoj interpretaciji ona poprima modernistički, a u kulturološkoj popularni karakter. U toku analize relevantnih romana, usredsredićemo se na elemente popularne kulture koji funkcionišu kao važne scene pojedinih dela na širem planu ili na one aspekte popularnog koji svojim osobinama privlače pažnju i navode na interpretaciju iz kulturološkog ugla. Analiziraćemo načine na koje književni junaci modifikuju proizvode, usluge i čitave institucije koje biraju, razgledaju, kupuju, koriste ili posećuju u toku svog gradskog života, ili u sredini koja je pod industrijskim uticajima grada. Ukazaćemo na ovakvu modifikaciju kao nesvestan proces stvaranja popularne kulture u komercijalnim okvirima grada 20. veka. Popularnu kulturu, dakle, odredićemo kao jedan od važnih elemenata ovih modernističkih romana i jednu od jakih struja toka modernog života, pa time i kao još jedan dokaz da *interfejs* tela i grada u kome popularno nastaje predstavlja temelj na kojima se i ova dela grade.

## 6.1. Kupovina sreće, prepravka života i potraga za smislom: junaci *Gospođe Dalovej* kao tvorci popularne kulture

En Fernihou (Anne Fernihough) zapaža da „tipičan [primer] modernističke književne persone [jeste takozvani] *flâneur* („šetač“ ili „lutalica“), koji *dokono tumara* ulicama grada, predajući se estetskim fascinacijama i *uživanjima* koje grad pruža“ (Fernihough 2007: 66, kurziv pridodat).<sup>110</sup> Možemo reći da ova definicija odgovara liku Klarise Dalovej u svemu, osim u jednom. Klarisa je, naime, šetač koji se uprkos svom krhkom zdravlju ne opredeljuje za vožnju (zapravo je i ne razmatra), već za *pešačenje* dugim londonskim ulicama. Takođe, ona od prvog trenutka šetnje *uživa* u mnogostrukim čarima grada. Međutim, bili bismo nepravedni prema ovoj junakinji, koja za gradskog vodiča ima vlastite svesne i podsvesne namere, kada bismo rekli da je ona *dokona*. Klarisa, setimo se, izlazi iz kuće sa jasno određenim ciljem – *da kupi cveće*.

Ranije analizirana prva rečenica romana, u kojoj gospođa Dalovej misli kako će sama kupiti cveće, važna je i zbog toga što najavljuje njen odlazak u jednu posebnu prodavnicu u ulici Bond – Malberijevu cvečaru. Prema Dejvidu Bredšou, ova cvečara je izmišljena i najverovatnije bazirana na prodavnici cveća i voća „G. Adam & Co.“, u ulici Bond broj 42 (Bradshaw 2000: 170). Jedan američki vodič kroz evropske gradove objavljen 1922. godine u velikoj meri potvrđuje Bredšoov zaključak. Naime, prva na ovoj listi londonskih cvečara upravo je „G. Adam & Co.“, na adresi koju navodi i Bredšo. Dotična Malberijeva radnja u vodiču se, međutim, ne pominje, te verovatno nije ni postojala.<sup>111</sup> Bez obzira na to, Malberijeva cvečara postoji u *Gospođi Dalovej* kao zanatsko-trgovinska radnja u kojoj Klarisa Dalovej uvek kupuje cveće kada priređuje prijem. Ova radnja ne predstavlja veliku industrijsku ustanovu, ali imajući u vidu njen repertoar cvetnih proizvoda, činjenicu da pripada londonskoj kupovnoj zoni i pogotovo

---

<sup>110</sup> Reč „flâneur“ je francuskog porekla, a koristi je Valter Benjamin (Walter Benjamin) u interpretaciji poezije Šarla Bodlera (Charles Baudelaire), čiji motivi grada predstavljaju neku vrstu preteče modernističke opsesije gradom. Autorka Fernihou upućuje na sledeće delo: W. Benjamin 1977, „The Flâneur“, u: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London and New York: Verso, 35-66 (Fernihough 2007: 79, endnota 5).

<sup>111</sup> Videti „First aid to the traveler in Europe“, 1922. Dostupno na sledećoj stranici vebajta *Internet Archive*: [http://www.archive.org/stream/firstaidtotravel00town/firstaidtotravel00town\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/firstaidtotravel00town/firstaidtotravel00town_djvu.txt) (24.07.2012).



da se iz njenih vaza već godinama bira cveće za uvaženu londonsku porodicu, cvećara je deo sila odozgo, mali predstavnik sistema moći. Gospođa Dalovej, dakle, ulazi u radnju i bira jedan od mnogih buketa, jednu vrstu cveća od niza izloženih:

Bilo je cveća: žavornjaka, slatkog graška, kita jorgovana; karanfila, gomile karanfila. Bilo je ruža, bilo je krinova. O, da – udisala je slatki miris tog zemaljskog vrta dok je razgovarala sa gospođicom Pim [...]. (Vulf 2004: 15)

Gospođa Dalovej bira cveće na osnovu lepote i mirisa – na osnovu toga, dakle, da li je ono fizički adekvatno za njenu kuću. Međutim, ona izbor cveća bazira i na simboličnoj lepoti koju sama sebi želi da kupi. Kao što smo istakli ranije, junakinja u cveće učitava značenje sreće koju je davno izgubila i nada se da bi je na ovakvom mestu mogla povratiti u zamenu za nešto novca. Klarisa uživa u mirisima koji imaju moć da je odvedu daleko od prašnjave gradske ulice, iako se šire sa mesta nadomak londonskog trotoara. Mirisi cveća ne samo da junakinju vode u prošlost, već i ublažuju negativna osećanja kojima joj tamna strana urbane sadašnjosti (otelotvorena u čudovišnoj viziji omražene gospođice Kilman) ispunjava grudi:

I tako je pošla sa gospođicom Pim od vaze do vaze, birajući; besmislica, besmislica – govorila je u sebi, sve blaže i blaže, kao da su ta lepota, ti mirisi, te boje i gospođica Pim koja je voli, koja joj veruje, talas kojem se prepustila da je prelje i nadvisi tu mržnju, to čudovište, da nadvisi sve to; [...] (Vulf 2004: 16)

Na taj način, Klarisa činom izbora i kupovine pokazuje do koje mere je tačno zapažanje Amelije Bar (Amelia Barr) da „ono što kupimo, i za šta damo novac, [postaje] deo nas“.<sup>112</sup> Reči Amelije Bar svedoče o uverenju svakog pojedinca da kupljeni proizvod i sva njegova značenja postaju neotuđivo vlasništvo kupca. To je još jedan podsticaj za Klarisinu odluku da ona napravi izuzetak toga dana i *sama* ode u kupovinu cveća, dajući sebi privilegiju sopstvene kupovine vlastite sreće. Ulepšati gradsku vilu za najuglednije Londonce laticama i bojama iz vestminsterske cvećare, ali i ponovo osetiti miris lične mladosti, makar na kratko, do uvenuća kratkotrajne biljke – to je Klarisin cilj. Shodno tome, od običnog buketa cveća, koji se istovetan pravi svakoga

---

<sup>112</sup> Amelija Bar (Amelia E. Barr, 1831-1919) je bila britanska književnica. Navedeni citat i biografski podaci dostupni su na sledećoj stranici vebajta *Brainy Quote*: [http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/amelia\\_edith\\_huddleston\\_b.html](http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/amelia_edith_huddleston_b.html) (24.07.2012).

dana i stavlja u izloge radnje, Klarisa pravi popularan proizvod. Ona to čini njegovom dvostrukom modifikacijom u procesu prilagođavanja sebi kao mušteriji. Prvi vid modifikacije je manje-više doslovan i sasvim očekivan: svaki izabrani buket dobija nov izgled kada se smesti na njemu namenjeno mesto, te će i ovaj izgledati drugačije okružen ljudima i nameštajem u kući Dalovejovih; postaće i on deo te kuće, sinonim za gospođu Dalovej i njenu zabavu. Drugi vid je figurativan i odnosi se na pridavanje dodatnog elementa kupljenom cveću – značenja davno izgubljene radosti. Da je drugi vid modifikacije bitniji od prvog za jedan roman toka svesti, pokazuje činjenica da se u Klarisinom monologu ne pominje konkretno cveće koje ona bira, niti se razmatra njegov izgled u dnevnoj sobi. Duša koja žudi da obgrli pupoljke radosti, jasno je, ne mari za vrstu cveća. Klarisa, priznaćemo, napušta Malberijevu radnju ne kupivši u njoj sreću, ali ona ne izlazi napolje praznih ruku. Ulična eksplozija koja je junakinju prestravila nekoliko trenutaka ranije možda ju je i navela da shvati da je u potrazi za artiklom koji nosi oznaku sreće ušla u pogrešnu radnju. Međutim, Klarisa istupa na ulicu noseći u rukama simboličnu zamenu za lek koji je tražila, proizvod u drugačijoj ambalaži, ali sličnog dejstva na ljudsko telo – ona u naručju nosi „svoj[e] cveć[e]“ (Vulf 2004: 19).

Po povratku kući, na red dolazi priprema haljine koju će gospođa Dalovej nositi te večeri. Ekonomična u svemu, Klarisa odlučuje da pronađe u ormanu staru večernju haljinu zelene boje, koju je već nosila na tuđem prijemu. Njeno sećanje nas vodi poreklu same haljine – ovaj zeleni model je delo Seli Parker; on je jedan od poslednjih ručnih radova te umetnice, kako je naziva Klarisa. Kao što zapaža Asta Andresdotir (Asta Andrésdóttir), zelena haljina nije serijski proizvod kakvi postaju moderni u prvim decenijama 20. veka i čine da svaka dama ima svoju dvojnicu, koja negde nosi haljinu iste veličine i kupljenu u istoj robnoj kući (Andrésdóttir 2011: 28). Ova haljina je jedan od poslednjih primeraka *ručne* proizvodnje, a to je čini omiljenom Klarisi. Međutim, ovaj komad odeće možemo smatrati, ako ne serijskim proizvodom velikih konfekcijskih kuća u nastajanju, onda bar nekom vrstom serijske robe među predmetima domaće izrade. Ona jeste unikatna, ali je ipak nalik drugim večernjim haljinama tog vremena i mode; pravljena je po društvenom obrascu. Klarisa smatra da je Seli velika umetnica originalnih ideja, ali da su njeni radovi ipak dovoljno društveno prihvatljivi, nosivi na

mesta kao što su Hetfild<sup>113</sup> i Bakingemska palata. Prema Klarisnim rečima, „[Seline] haljine nikad nisu bile preterane“ (Vulf 2004: 42).<sup>114</sup>

Svako telo, razume se, modifikuje nabavljeni komad odeće čineći ga novim i drugačijim u odnosu na njegov izgled u rukama šnajdera – menja mu oblik, dužinu i značenje. Takvu modifikaciju haljine Klarisa je nesumnjivo izvršila obukavši je na prethodnom prijemu, ali odluka da haljinu ponovo upotrebi nakon laičke prepravke, dovodi do njene još radikalnije modifikacije i još veće popularizacije. Naime, tokom prethodnog izlaska, neko joj je stao na donji deo haljine i pocepao je, odvojivši suknju od struka. Zbog toga Klarisa odlučuje da uzme konac, iglu i makaze i zakrpi poderotinu. Haljina će nakon opravke izgledati kao nova (iako to neće biti), dostojna gostiju i gazdarice i vredna grada Londona. Međutim, nakon končanog spajanja dva oparana kraja zelene svile, i Klarisa će se osetiti bolje. Osetiće da je pokušala da zašije ranu na duši koja je godinama boli, a tog dana se ponovo otvorila. Ona se zato i alata za šivenje hvata samostalno, jer jedino zašivanje sopstvenim rukama daće joj iluziju duhovnog isceljenja, do kog realno, nažalost, neće doći. Modifikacija kupljenog i kreacija popularnog ponovo je, kao i slučaju cveća, dvojaka – odnosi se na doslovno premodelovanje večernje toalete i na metaforičnu prepravku života.

Reklama za bombone u vidu slova koja ispisuje trag aviona po nebu još je jedan trenutak u kome dolazi do modifikacije urbanog proizvoda. Ovoga puta, u pitanju je moderni vid robne ponude sila moći, koje ovde, zanimljivo je, i bukvalno nastupaju *odozgo*. U trenutku kada reklamni avion proleće nad Londonom, na njegovim ulicama se zatiče više junaka *Gospođe Dalovej*, od kojih neke pratimo kroz čitav roman, a druge vidamo samo u toku ove scene. Međutim, oni su tog trenutka kao individualne ličnosti na ulicama zajedničkog grada primorane na percepciju jedne iste reklame. Grad pojedincima predstavlja reklamu snažnim vizuelnim i zvučnim efektima:

---

<sup>113</sup> Odnosi se na Hetfild haus (Hatfield House), rezidenciju Markiza od Salizburija (1830-1903) u Hetfildu, gradiću smeštenom nedaleko od Londona. Videti: Hatfield. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/256837/Hatfield#ref193537> (24.07.2012); Robert Arthur Talbot Gascoyne-Cecil, 3rd marquess of Salisbury. U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/519346/Robert-Arthur-Talbot-Gascoyne-Cecil-3rd-marquess-of-Salisbury#ref275003> (24.07.2012).

<sup>114</sup> Reč prevedena kao „preterane“, u originalu glasi „queer“, što više nego prevod upućuje na Klarisino mišljenje da je Seli Parker prihvatila modne tokove urbanog društva.

Zvuk jednog aviona zloslutno je parao uši gomile. Evo ga iznad drveća kako ostavlja iza sebe beo dim koji se izvija i uvija, zbilja ispisujući nešto! crtajući slova po nebu! Svi pogledaše gore. (Vulf 2004: 22)

Reklama je prilično inovativna i originalna za vreme u koje su smešteni likovi romana – reč je o ispisivanju reči „toffee“ („karamela“) na nebu, slovo po slovo. Usporeni proces formiranja ove reči trebalo bi da dovede do postepenog javljanja asocijacije na bombone u svesti posmatrača, a usled pojmovne veze bombone i iščekivanja, i do asocijacije na ukus slatkiša koji se polako otapa u ustima. Namera autora, međutim, ne ostvaruje se baš najsrećnije u *interfejsu* reklame i Londonaca koji gledaju u nebo. Ne znajući kakvo dobro da očekuju od bučne mašinerije slične onoj koja je donedavno sejala smrt, niti koju reč da naslute shvativši da u belom dimu iza aviona nešto piše, ljudi zatečeni na ulici bivaju gotovo ukočeni zbunjenošću. Svako od njih svesrdno se trudi da sklopi smislenu reč koju će im reklama saopštiti, ali im to teško polazi za rukom. Svako u dimu čita drugi tekst, uviđajući njegov besmisao, sve dok jedan gospodin ne pročita konačno pravu reč, a zatim upućena dadilja ne objasni o kakvoj se reklami radi. Trag na nebu svaki Londonac čita drugačije u skladu sa svojim podsvesnim potrebama, kada već njen ciljani smisao ne može dopreti do njegove svesti. Posmatrači sa zemlje tumače reklamu verujući da se u njoj nalazi odgovor na pitanje gde je nestao smisao života koji su, svako na svoj način, ako ne izgubili, onda bar dobro zaturili. Međutim, izgleda da im u potrazi za smislom ne može pomoći ni ispisani glas sa neba. Rešenja koja čitaju ne predstavljaju delove svesti ni grada u kome se izgubljeno značenje krije, već su reči koje se formiraju na usnama Londonaca i same nepostojeće, besmislene, bestelesne kao šara na nebu, bespovratno izgubljene kao i ljudska sreća:

Avion se strmoglavo stuši ka zemlji pa se ponovo vinu, napravi jedan luping, polete, potonu, diže se, i što god činio, kuda god leteo, pozadi njega je ostajala gusta, kovrdžava pruga beloga dima koja se izvijala i preplitala po nebu poput slova. Samo kojih slova? Je li to bilo C? E, zatim L? Samo za trenutak ona su ostajala mirna; potom bi se pokretala, topila i brisala sa neba, a avion je stremio sve dalje i na novom delu neba počinjao da ispisuje K, E, epsilon možda?

–Glakso! – reče gospođa Kouts usiljenim glasom punim strahopoštovanja, gledajući gore.

–Kremo! – promrmlja gospođa Blečli kao mesečarka. (Vulf 2004: 23)

Možemo zaključiti da u ovom, za razliku od prethodnih primera, industrija grada prilično gubi na snazi u svom *interfejsu* sa pojedincem. Umesto modifikacije *proizvoda* prilikom njegove kupovine ili upotrebe, ovde dolazi do preoblikovanja *reklame* proizvoda, koju svaki Londonac ponaosob koristi za nešto drugo od onoga čemu je namenjena. U posleratnom vremenu, kada je čoveku životni smisao potrebniji od bilo kog drugog zadovoljstva, nikome nažalost nije do bombona.

Slična potraga za smislom javlja se i u Klarisinoj svesti u trenutku zaustavljanja pred izlogom Hačardove knjižare,<sup>115</sup> na putu ka Malberijevoj cvečari. Šekspirove drame kao serijski proizvod od velike tradicionalne vrednosti položene su iza stakla i otvorene na jednu stranicu iz drame *Simbelin*. Dobro poznatu rečenicu „Ne boj se više vreline sunca/Ni besnih pomama zime“ (Vulf 2004: 11)<sup>116</sup>, Klarisa ne čita u kontekstu navodno preminule Šekspirove junakinje Imogen, već u sklopu sopstvenog života. U tim stihovima koje mahinalno čita, ona ponovo traži ono što nikada više osim u tragovima neće naći – mladost i svoju mladalačku sreću. Klarisa sumira vlastitu nesreću i uprkos tome što shvata da ima i nesrećnijih žena od nje (kao što je leđi Beksboro koja tuguje za poginulim sinom), Klarisa u ovom momentu ne pronalazi smisao svog života. Ona kao da saopštava sebi da se, u njenim godinama, ne treba plašiti ni onoga što nužno sledi nakon besmislenog, kao i smislenog života – žara ili mraza koji će telu doneti smrt. Jedna od najuglednijih londonskih dama ostavlja, dakle, Šekspirove drame nekupljenim i nepročitanim, a ipak upotrebljenim. Vizuelni kontakt sa izloženom stranicom, ponuđenom ljubiteljima Šekspira bez novčane naknade, obasjava Klarisu još jednim tračkom nade da će pronaći izlaz iz sopstvene tuge, makar i u smrti.

## **6.2. Misija nabavke radosti u prodavnici igračaka: Rouz Pardžiter u romanu *Godine***

Najmlađa kćer Ejbela Pardžitera, desetogodišnja Rouz, svojim avanturističkim duhom i smelošću nadvladava povučenost svojih sestara. Opisani prolećni dan u njenoj porodici 1880. godine jeste jedan od tipičnih dana tih meseci: majka je na samrti, deca nesložna, otac po ceo dan van kuće. Povrh svega, detetu kao što je Rouz zabranjeni su

---

<sup>115</sup> Poznata londonska knjižara, otvorena 1801. godine (Bradshaw 2000: 169).

<sup>116</sup> Prva dva stiha tugovanke za junakinjom Imogen (*Cymbeline* IV, ii).

suvišni izlasci iz viktorijanske vile, te je ona fizički koliko i psihički primorana na zatvorenost u okviru napetosti, neizvesnosti i hladnoće. Starija braća i sestre nalaze izlaz iz istovetne situacije u svetu starije dece ili odraslih – u učenju, dobrotvornom radu, raznim aktivnostima van kuće i u njoj. Mala Rouz, međutim, još uvek je dete, a mašta i igra su njeni najbolji prijatelji, jedina braća i sestre kad je sopstveni zapostave. Uveče toga dana ona se iskrada iz kuće i odlazi u obližnju prodavnicu igračkaka. U ovom postupku male Rouz značajan je kako sam izlazak iz kuće bez dozvole sestre Elenor, tako i činjenica da je baš prodavnica igračkaka mesto na koje odlazi. Prelazak kućnog praga za nju znači prelaz u svet mašte kojim se transformiše u malog heroja koji odlazi u važnu i opasnu misiju – misiju spasenja svoje porodice. Dok trči ka radnji sa ponudom dečije robe, Rouz zamišlja da je neko drugi – junak porodice koji se ne boji ničega, a ne uplašena kći:

„Ja sam Pardžiter od Pardžiterove konjice”, reče ona, mašući rukom, “koji ide u misiju spasenja!”

Jaše ona u noći ka opkoljenom utvrđenju, idući u zahtevnu misiju, reče ona sebi. Nosi poverljivu poruku – pritisnu pesnicom svoju tašnu – koju treba da isporuči Generalu lično. Životi svih njih zavise od toga. (Woolf 2002: 33)

Zakoračivši u prodavnicu igračkaka, devojčica se ponovo pretvara u Rouz Pardžiter koja razgovara sa prodavačicom, ali radnja je istovremeno i mesto koje produžava njen boravak u svetu imaginacije. Naime, Rouz kupuje jednu od igračkaka koje vidi na policama – kutiju patkica. Ovim činom devojčica simbolično kupuje svet mašte u koji je stupila izašavši iz kuće. Rouz materijalizuje svoj zamišljeni svet igračkom koju može čvrsto da drži u rukama, simbolično spasavajući svoju porodicu od raspada. Čak i kada se vrati kući, posedovanje igračke produžava njen boravak u svetu maštu u kome nijedan problem nije nerešiv i nijedna smrt nije konačna. Devojčica, dakle, daje vlastito značenje kutiji igračkaka praveći od njega popularan proizvod. Mali serijski proizvod za decu postaje trofej koji Rouz dobija nakon uspešno izvršene misije, komadić radosti koji skreće misli sa porodičnih problema. Moderni produkt grada ima sposobnost da u život deteta unese sreću i veću od namenjene, radost koju dete ne može osetiti dobijanjem igračke na poklon. Da bi taj proizvod, međutim, ozbiljne probleme pretvorio

u prolazne nedaće iz dečije mašte, potrebno je upravo tome suprotno: da dete smelo i samostalno ode da kupi igračku, učitavajući u svoju dečiju kupovinu značenje ozbiljne misije.

### 6.3. „Isecanje“ idealne porodice iz kataloga robne kuće: sin i majka Remzi u romanu *Ka svetioniku*

*„Detinjasti, nedisciplinovani načini čitanja, istovremeno su i popularni načini. Oni se prema tekstu odnose s dubokim nepoštovanjem: tekst za njih nije superioran objekat koji je stvorio superiorni proizvođač-umetnik [...] već kulturna građa koja se može pljačkati ili potkradati. Njena vrednost počiva na njenim mogućim upotrebama, na relevantnostima koje može da ponudi, a ne na njenoj suštini ili estetici.“ (Džon Fisk, 2001)<sup>117</sup>*

Uprkos očevoj konstataciji da neće biti lepog vremena, dečak Džejms Remzi gaji nadu da će se izlet na svetionik ostvariti narednog dana. On nesvesno traži način da savlada uzbuđenje i učini da vreme koje ga deli od ispunjenja želje prođe što brže. U toj nesvesnoj potrazi za zanimacijom pomaže mu majka – čuvar i podrška njegove vere u ostvarenje izleta. Dok svojom toplinom prkosi očevom hladnom stavu, majka lista katalog londonske robne kuće *Armi end Nejvi Storz*.<sup>118</sup> Ona razgleda brojne uređaje za kuću i dvorište, pravi odabir među fotografijama, ali ne da bi ijedan od tih proizvoda kupila. Majka fotografije bira kako bi ih Džejms makazama isekao iz brošure. Isecanje slika iz časopisa, uobičajeni vid igre koju deca često iz raznih razloga nalaze zanimljivom, u Džejmsovom slučaju postaje aktivnost od posebnog značaja.

Sam čin igranja katalogom namenjenim odraslim članovima porodice (ili onima među njima koji će ga ozbiljno shvatiti, a ne dati detetu da se njime igra) i pronalasku odgovarajućeg uređaja koji će oni kupiti, predstavlja podriivanje industrijske ponude i njenu trivijalizaciju, u kojoj učestvuju i majka i dete. Pokolebana muževljevim zlobnim odgovorom, majka Remzi kataloške fotografije doživljava kao predmete vredne divljenja koji će ublažiti njen gnev i dati joj snage da uteši i ohrabri Džejmsa. U

---

<sup>117</sup> Fisk 2001: 165.

<sup>118</sup> *Armi end Nejvi Storz (Army and Navy Stores)* bio je naziv engleske robne kuće čija je prva prodavnica bila smeštena u Viktorijinoj ulici u Londonu. Otvorena je 1872. godine, nudeći proizvode za domaćinstvo i razne vrste opreme. Videti na primer članak „Last Post for Army and Navy“, u: *London Evening Standard*, 1. oktobar 2004, dostupan na sledećoj stranici veb sajta *London Evening Standard*: <http://www.standard.co.uk/news/last-post-for-army--navy-store-6961348.html> (24.07.2012).



Džejmsovom slučaju, zbirka fotografija na kojima su porodični uređaji za prodaju transformišu se u igračku koju će dete gužvanjem, seckanjem i cepanjem ubrzo uništiti. Međutim, za malog Džejmsa, katalog kućnih uređaja nije obična igračka, već su u njega učitana značenja kojima je tog trenutka obeležen dečakov život. Kao što zapaža Nikolas Marš, fotografija iz brošure jedne prodavnice predstavlja svakodnevnu, beznačajnu stvar, ali Džejms se u toku igranja katalogom oseća ushićeno, jer je fotografija koju bira oplemenjena „čudesnom aurom svetionika“ (Marsh 1998: 97). Igranje brošurama biva obojeno uzbuđenjem koje je izazvao budući izlet na svetionik – građevinu koju smo protumačili kao simbol idealne porodice ka kojoj teže deca Remzijevih. Slike industrijskih proizvoda postaju privremena zamena za objekat dečije želje, to jest za svetionik sam. Katalog je opipljivi supstitut za još uvek eteričnu građevinu, a njegovim fotografijama pokazuju se ista osećanja koje dete gaji i prema izletu. Na taj način, štampani proizvod robne kuće postaje veza između Džejmsovog tela i udaljene građevine ka kojoj ono teži i koja ga svakim trenutkom sve više mami.<sup>119</sup>

Među onim slikama koje je odabrala majka, među, dakle, uređajima čiji je izbor ona suzila, kao najprivlačnije za isecanje Džejms, između ostalih, bira fotografije *frižidera* i *kosilice*. Prvi proizvod se može protumačiti kao asocijacija na majku, drugi jasno upućuje na oca, a zajedno su simbol idealne porodice. Frižider predstavlja moderni kućni uređaj u kome se čuvaju prehrambeni proizvodi, te asociira na majku koja priprema hranu i koja je, u Džejmsovom slučaju, izvor duhovne hrane sposobne da revitalizuje porodicu. Kosilica je pak mašina namenjena travnjaku izvan kuće, za čije je pokretanje obično potrebna muška snaga. Nakon izbora koji upućuje na idealnu majku (koju već ima) i idealnog oca (koga može naći jedino u katalogu), Džejms iseca fotografije uređaja koje jasno asociiraju na porodično jedinstvo (time što se kupuju za kuću, ali i što uobičajena porodica obično ima samo jedan frižider i jednu kosilicu). Učitavajući u dva uređaja značenje idealne porodice, (pa time i značenja ugrađena u ideal svetionika), dečak ih makazama poklanja sebi. Međutim, baš kao što su slike iz kataloga i njihovo isecanje tek iluzija kupovine proizvoda koji je na njima, tako i Džejmsova nada da će isecanjem fotografisanih predmeta oblikovati porodicu po

---

<sup>119</sup> Zanimljivo je zapaziti da je katalog dvostruko povezan sa pojmom grada: njega lansira londonska robna kuća, te je on gradski proizvod koji dospeva u primorsku, neurbanu kuću; s druge strane, u njega se učitavaju značenja građevine kao osnovne urbane jedinice, pa se time ovaj predmet ponovo, sada metaforički, približava samoj suštini grada.



savršenom kalupu, ostaje samo ideal. Putovanje ka svetioniku završava se i pre svog početka, a ostvaruje jedino u brošuri i na slikama, od kojih dečija svest gradi sebi nasušna papirna zdanja idealne porodice.

#### 6.4. Londonski restoran kao mesto (ponovnog) spajanja: junaci romana *Talasi*

Nakon mnogo godina od zajedničkog detinjstva, junaci romana *Talasi* se sastaju u jednom londonskom restoranu na večeri.<sup>120</sup> Pored šestoro junaka, čije monologe slušamo tokom romana, na večeru dolazi i junak Persival. Štaviše, Persival predstavlja povod za njihovo okupljanje, jer odlazi u Indiju, a prijatelji žele da ga isprate. Persivalov glas ne čujemo u ovoj sceni, kao ni u toku ostatka romana, već nam je atmosfera u restoranu prikazana kroz raznorodne svesti koje smo već uveliko upoznali. Fokus monologa je, naravno, na ličnom i emotivnom utisku junaka koji ostavljaju zatvoreni javni prostor restorana, a ne na njegovoj primarnoj ugostiteljskoj funkciji.

Bernard se raduje susretu sa starim prijateljima, jer sa njima može da razgovara onako kako nije u mogućnosti (ili bar ne još)<sup>121</sup> sa nepoznatim sugrađanima. Prijatelji ga spasavaju mraka samoće, koju ne podnosi:

Razmišljam o ljudima kojima mogu da pričam: Luisu, Nevilu, Suzan, Džini i Rodi. [...] Oni me izbavljaju iz mraka. Večeras ćemo se sastati, hvala Bogu. Hvala Bogu, neću morati da budem sam. Zajedno ćemo večerati. Pozdravićemo se sa Persivalom, koji odlazi u Indiju. (Woolf 2000: 65)

Restoran u kome se junaci sastaju, za Bernarda je, dakle, mesto na koje rado dolazi. Boravak u javnoj prostoriji i među prijateljima daje mu priliku da uživa u radnjama koje najviše voli – pričanju i građenju nove priče o sebi i drugima.

Nevil željno iščekuje fizičko prisustvo Persivala zato što ga voli više i drugačije nego ostali, te on ranije stiže na večeru. Nevil nije došao s namerom da proba hranu, već da „okusi svaki momenat iščekivanja; da gleda kako se vrata otvaraju i da kaže, 'Je li to

---

<sup>120</sup> Ponovno okupljanje šestoro prijatelja dešava se u dva navrata, oba puta u londonskim restoranima. Mi ćemo ovde, međutim, analizirati samo scenu prvog sastanka, jer je smatramo relevantnijom za temu poglavlja, kao i uticajnijom zbog njenog centralnijeg mesta u romanu i njenog sadržaja.

<sup>121</sup> Setimo se da pred kraj života Bernard bez ustezanja sumira svoju životnu priču nepoznatom sugrađaninu.

Persival? Ne, nije Persival.”“ (Woolf 2000: 66). Hrana, konobari i stranci u restoranu za njega predstavljaju neprijatelje sa kojima ne može i ne želi da komunicira, jer je došao zbog lične i važnije stvari:

Vrata su se otvorila i zatvorila već dvadeset puta; svaki put neizvesnost je sve veća. [...] Ova prostorija već sada, sa svojim pokretnim vratima, stolovima punim voća i hladnog mesa, ima nestabilni, nestvarni izgled mesta na kome čovek čeka i očekuje da se nešto desi. Nezainteresovanost, ravnodušnost drugih ljudi koji ovde večeraju je opresivna. Ako on ne dođe, ja to neću podneti. (Woolf 2000: 66)

Usled ličnog uzbuđenja, pribor za jelo ispred njega gubi svoje uobičajeno značenje, pretvara se u puku svetlost koja na njega pada, u sjaj u kome se Nevilu prikazuju sopstvene iluzije; on se dematerijalizuje kao i funkcija restorana u celini:

[Usled] uzbuđenja bića [...] stvari su izgubile svoju normalnu funkciju – ova oštrica noža predstavlja samo odsjaj, a ne predmet kojim se seče. Normalnost se ukida. (Woolf 2000: 66)

Nevilov dolazak u restoran dovodi do rađanja Nevilove iluzije da će sresti ljubav. Ipak, transformacija kojom Nevil od restoranskog ambijenta pravi prostor ličnih ideala kao da ne traje dugo. Kada Persival posle dugog čekanja konačno stigne među prijatelje, Nevil se raduje poput ostalih. On konstatuje da Persival unosi red u prostoriju u koju stupa, da razbija ličnu i grupnu tenziju. Međutim, iako odišu ushićenjem, Nevilove misli podstaknute Persivalovim dolaskom završavaju se rečenicom koja nagoveštava tugu:

‘Sada,’ reče Nevil, ‘moje drvo cveta. Moje srce skače. Sva tenzija spada. Svaka prepreka je uklonjena. Vladavina haosa se završila. On je nametnuo red. *Noževi ponovo seku.*’ (Woolf 2000: 68, kurziv pridodat)

Ovaj Nevilov zaključak ne znači samo da, kao što zapaža Mulas, Nevil (kao i ostali junaci) oseća da Persival unosi harmoniju među prijatelje i ujedinjuje ih (Mulas 2002: 81), to jest da ih izbavlja iz haosa. Utisak da „noževi ponovo seku“ znači da se restoranu vraća njegova osnovna funkcija, a da se Nevilova kuća od ideala ruši. Umesto realne ljubavi, on sreće jedino idealizovanog čoveka, koji ubrzo, kao i svaka druga mušterija, napušta restoran. Na taj način, međutim, funkcija pribora za jelo kao da

ponovo pronalazi svoj metaforični vid u Nevilovoj svesti. Nevil s radošću i olakšanjem zaključuje da je sve povratilo svoju normalnu ulogu, ali sama slika noževa koji seku upućuju na zrno teskobe koju Nevil skriva pod plaštom trenutne euforije. Osim što režu hranu, noževi, usled konstantne svesti o tome da „Persival odlazi“ (Woolf 2000: 75), seku i Nevilovu dušu.

Luis po dolasku komentariše dve pristigle prijateljice, koje ih isprva ne vide ili se pak skrivaju. Prema njegovom zapažanju, Suzan ne krije da su joj grad i sva događanja u njemu mrski, a Roda se pravi da ne vidi prijatelje kako bi odložila susret sa prošlošću. Stari prijatelji uvek bude poneka ružna i poneka lepa sećanja. Za Rodu, koju smo upoznali kao sklonu izgradnji imaginarnih svetova, susret sa prijateljima predstavlja nemilo pretvaranje apstrakcije u realnost, sećanja u prave ljude. Ipak, kao što zaključuje Luis, prizor poznatih lica oživeće neke zaboravljene snove i vratiti Rodu svetu mašte:

’Eno je Suzan’, reče Luis. ’Ne vidi nas. Nije se elegantno obukla, jer prezire uzaludnost Londona.

[...]

Roda sada prilazi, niotkuda, uvukavši se dok nismo gledali. Mora da je prešla mukotrpan put, skrivajući se čas iza konobara, čas iza nekog ukrasnog stuba, kako bi što duže odgodila šok uzrokovan prepoznavanjem. [...] Ona se nas užasava, prezire nas, a ipak postideno prilazi našoj strani, jer uprkos svoj našoj surovosti, uvek je među nama neko ime [...] koje joj omogućuje da dopuni ispražnjene snove.’ (Woolf 2000: 66-67)

Povezujući ono što vidi sa znanjem koje ima o osobama iz detinjstva, Luisov praktičan um ostvaruje vezu sa realnošću oko sebe – opisuje, primenjuje znanje i predviđa. Na mestu u koje ljudi dolaze radi obroka, Luis zauzima poziciju posmatrača i komentatora, pretvarajući javnu prostoriju u neku vrstu trga, scene, u još javnije mesto.

Suzan posmatra Džini, priznajući da je ona centar oko koga je sve koncentrično smešteno; ona je londonska dama koja na sopstvenom terenu ismeva neuredne seoske žene poput Suzan. Kao što smo već istakli, takav utisak navodi Suzan da, i pored čvrstog stava protiv urbanog duha, ipak sakrije svoje neuredne nokte ispod stolnjaka. Suzan u ovom restoranu vidi i oseća sve elemente omraženog grada – gužvu, otuđenost, ekspaniranost, eleganciju, osudu razlikovanja. Međutim, ugostiteljska institucija grada u kojoj je kao predstavnik sela izložena i posramljena, nudi istovremeno i zaklon ispod

koga se junakinja sakriva. Važnost ove scene dozvoljava nam da ponovo navedemo Suzanin citat koji smo ranije razmotrili u drugom svetlu:

‘Eno je Džini’, reče Suzan. ‘Stoji na ulazu. Deluje da se sve zaustavilo. [...] Kao da se ona nalazi u središtu svega. [...] Menjamo se. [...] I ja, iako ispunjavam svoj um vlažnom travom, mokrim poljima, zvukom kiše koja pada po krovu i udarima vetra koji zimi tuku kuću i tako štitim svoju dušu od nje, osećam njeno podsmevanje kako se čeličnom hladnoćom obavija oko mene, osećam njen smeh kako uvija vatrene jezike oko mene i bespoštedno pali moju pohabanu haljinu, moje četvrtaste nokte, koje ja odmah sakrivam pod stolnjak.’ (Woolf 2000: 67)

Džini slavi svoju ljubav prema gradu u kome joj se i samoj čini da vlada svakim mestom i svim sugrađanima. Džinina urbanost i spremnost za svaki novi gradski događaj, po njenom mišljenju, pomalo iritira njene prijatelje, ali ih i oduševljava. Naredni Džinin citat takođe smo ranije analizirali, ali ćemo i njega navesti još jednom, ne bismo li sada njene reči pročitati u kontekstu transformacije gradskog lokala u skladu sa privatnim potrebama. Restoran kao prostor koji pripada svim gostima, Džini tumači kao svoj dvor, a mesto za stolom na koje superiorno seda, ona doživljava kao presto – punopravno sedište kraljice grada:

‘Ali vi me nikada nećete mrzeti’, reče Džini. ‘Nikada me nećete videti, čak ni iz drugog kraja sobe pune pozlaćenih stolica i ambasadora, a da mi ne priđete da tražite moje saosećanje. Kada sam maločas ušla sve se zaustavilo po obrascu. Kada sam sela, ruke ste prineli mašnjama ili ste ih sakrili pod sto. Ali ja ne krijem ništa. [...] Moje telo ide ispred mene, poput fenjera koji se nosi niz mračnu ulicu, izvodeći jednu stvar za drugom iz mraka u osvetljeni krug. Ja vas zaslepljujem; navodim da mislite da je ovo sve.’ (Woolf 2000: 71)

Roda primećuje neznance koji ulaze i prolaze, ljude koji se sreću jednom i nikad više, ali oseća da je i sama sebi uveliko neznana, kao što su to i prijatelji za stolom. Čini joj se da nema lica, da lebdi bez veze sa drugima i uticaja na njih. Deluje joj da je atmosfera napeta i da niko za stolom ne uživa, što povećava njenu neprijatnost pred javnošću. Restoran na kome se sastaje sa prošlošću još je jedno bojno polje na kome se Roda nepomična bori sa ljudima. Tek u trenutku dolaska Persivala i Nevilovog oduševljenja čini joj se da stvari dolaze na svoje mesto, da su svi poduprti osloncem

identiteta, da prestaje haos. Tada ona može da odahne pred naletima javnosti, jer centar pažnje postaje Persival:

Pokretna vrata nastavljaju da se otvaraju, reče Roda. Stranci neprestano ulaze, ljudi koje više nikada nećemo videti, ljudi zbog kojih nam je neugodno jer nam se čine poznatim, jer su ravnodušni, i jer nas navode da osetimo da se svet nastavlja bez nas. [...] Čak i ja koja nemam lica, koja se ne menjam kada uđem (Suzan i Džini menjaju tela i lica), lebdim nepovezana, bez ijednog usidrenja, neintegrisana, nesposobna da sastavim bilo kakvu praznu pozadinu ili kontinuitet ili zid u odnosu na koje se ova tela kreću. Sve je to zbog Nevila i njegovog jada. [...] Ali evo [P]ersivala. (Woolf 2000: 68)

Za restoranskim stolom Roda postaje „usidrena“ u realnosti, zahvaljujući vezi sa drugima, vencima koji povezuju cvetove i spajaju ljude:

’Sa naših glava pali su velovi’, reče Roda. ’U ruke smo uzeli vence od cveća sa zelenim lišćem koje šušti.’ (Woolf 2000: 70)

Londonski restoran je, dakle, mesto susreta sedmoro ljudi, koji su kao i sve ostale mušterije – različiti, a slični; otuđeni, a poznati jedni drugima. Međutim, ovi junaci nisu samo obične mušterije jednog gradskog restorana, niti samo pojedinci čije svesti transformišu javni lokal prema sopstvenom toku kretanja. Šestoro prijatelja predstavljaju i šest mogućih strana ljudske ličnosti koje se jedne večeri za restoranskim stolom spajaju u jedinstveno biće. Dolazak Persivala radi koga se okupljaju simboličan je momenat njihovog sjedinjavanja. Kao što zapaža Debora Parsons (Deborah Parsons), „[o]dmah po [Persivalovom] dolasku oni se sjedinjuju u celinu, a njihove razlike postaju dubinski povezane” (Parsons 2000: xi). Konstantna želja Virdžinije Vulf da ukaže na multiplicitet ličnosti koje čovek u sebi ima ovde je možda i najuspešnije prikazana, i to kroz fizički susret u restoranu. Javna prostorija u kojoj vladaju otuđenost, hladni pogledi, automatizam bezličnih konobara i nedomaća atmosfera, mesto na koje ljudi svraćaju da bi utolili fizičku grad, ovde podleže modifikaciji specifične vrste. Restoran postaje lokacija na kojoj se za jednim stolom gradi i dograđuje *jedna* mnogostruka svest. Bernardov strah od samoće i potreba za pričom, Nevilova osećajnost i sklonost ka idealizaciji, Rodin strah od javnosti i gubitka ličnosti, Suzanina animalnost i ljubav prema prirodi, Luisova naklonjenost činjenici i sklonost ka opservaciji, Džinina

društvena superiornost i obožavanje grada, osobine su koje se sve mogu naći u jednoj ličnosti. Šestoro prijatelja sa uporištem u liku Persivala utoljuju te večeri glad, ali ne samo za hranom, već pre svega za celovitim identitetom. Bogoliki Persival koji ih fizički i duhovno spaja, a zatim gine u Indiji ne ostvarivši svoje ljudske porive, simbolizuje jedinstvo, harmoniju i celovitost (Mulas 2002: 81, 83). Ako sto za kojim sede zamislimo kao okrugao, onda ga možemo razumeti kao cvetnu ložu koja okuplja ličnosti junaka kao latice cveta, praveći, kao što Bernard kaže, „sedmostruki cvet“. Stalno u ulozi naratora, ovaj junak konstatuje da je restoran mesto na kome se sastavlja ljudska ličnost, ali ne trajna i dugovečna, već prolazna kao i sve druge stvari, kao uostalom i svaki cvet:

Mi smo se sastali (došavši sa severa, sa juga, sa Suzanine farme, iz Luisove poslovne kuće) da napravimo jednu stvar, ne trajnu – jer šta je trajno? – ali stvar koju će mnoge oči istovremeno gledati. U onoj vazi stoji crveni karanfil. Dok smo sedeli i čekali bio je to samo jedan cvet, ali sada je to *sedmostruki cvet*, sa mnogo latica, crveni, crveno-ljubičasti, osenčen ljubičastim, učvršćen srebrnkastim listovima – celovit cvet kome svačije oko daje vlastiti doprinos. (Woolf 2000: 70, kurziv pridodat)

Sa novim odlaskom i smrću Persivala kao simbola celovitosti ljudskog bića, ali i međuljudske povezanosti, ljudski cvet počće da gubi svoje latice nošene vetrom „bola i ljubomore, zavisti i želje, i nečeg dubljeg od njih, jačeg i podzemnijeg od ljubavi“ (Woolf 2000: 79). Bernard nam saopštava da je ljudska ličnost jedna od najkrhkijih stvari, te da čovek može jedino verovati u njenu trajnost i postojanost, u večni život svake njene laticе. Zatvoreni prostor restorana, koji je kao i sama ljudska ličnost – istovremeno privatna i javna – čini se pak idealnim za formiranje ljudskog cveta:

Mi koji smo bili rastavljeni mladošću [...] sada prilazimo jedni drugima; približavamo se svojoj privremenoj stolici u ovom restoranu gde se svačiji interesi razlikuju, i neprestan protok saobraćaja nas ometa odvlačeći nam pažnju i vrata čije se staklene rešetke konstantno otvaraju dozivaju nas mnoštvom iskušenja i vređaju i ranjavaju naše smopouzdanje – dok sedimo ovde zajedno, mi se volimo i verujemo u svoju trajnost. (Woolf 2000: 68-69)

## 7. Odeća kao zona susreta junaka i grada

Pišući o modi kao kulturnom, istorijskom i društvenom fenomenu koji podrazumeva „stalno traženje „novog““, i odevanju kao najizrazitijem aspektu mode, Milina Ivanović-Barišić ističe da je „razdvajanje staležnih slojeva [...] uvek bilo praćeno posebnom odećom koja je odražavala ekonomsku moć i klasni položaj onih koji je nose (Ivanović-Barišić 2006: 251, 247, navodnici u originalu). Međutim, ova autorka zapaža i da „kada se govori i piše o modi, to u isto vreme može biti [...] priča o [sopstvenom] identitetu (Ivanović-Barišić 2006: 252). „[O]devni predmeti postaju, na određeni način, deo individue, ali samo onda kada ona uspe da ih uskladi sa svojom ličnošću. Odeća je u pravoj funkciji samo kada je usklađena i kada daje određenu poruku, a to znači da nema samo funkciju „spoljašnjeg omotača“ u odnosu na lični identitet onoga koga predstavlja.“ (Ivanović-Barišić 2006: 253, navodnici u originalu)

Ukazujući na važnost motiva odeće u delima Virdžinije Vulf, Asta Andresdotir ističe da odevni predmeti u romanima ove književnice nisu samo obeležja socijalnog statusa, kao što je do tada bio slučaj u društvu i književnosti. Virdžinija Vulf koristi odeću kao oznaku klase, ali se istovremeno njome služi i kao sredstvom koje joj pomaže da otkrije unutrašnji život svojih junaka i time bude modernista u pravom smislu. (Andrésdóttir 2011: 9-10) „[Virdžinija Vulf] istraž[uje] kakva iskustva nošenje određenog odevnog predmeta donosi njenim likovima; kakva duboko usađena osećanja ono doziva, često na različite načine u zavisnosti od izloženosti privatnoj ili javnoj sferi; [...]“ (Andrésdóttir 2011: 10). Štaviše, „izgrađivanjem granice [između pojedinca i socijalnih kodova odevanja], ali i njene propustljivosti“ (Andrésdóttir 2011: 9), odeća predstavlja tačku spajanja tela i psihe (Andrésdóttir 2011: 10). Andresdotir upotrebljava izraz Virdžinije Vulf „svest o odelu“ („frock consciousness“) – oksimoron u kome se sabiraju značenja javno predstavljene i umne strane ljudskog bića – kako bi potvrdila postojanje veze između spoljašnjeg i unutrašnjeg, ostvarenu putem odeće u romanima ove književnice. Andresdotir koristi ovu sintagmu i kada dolazi do zaključka da bliskost

fizičke i psihičke strane bića unutar pojma odeće zapravo predstavlja povezanost koju Virdžinija Vulf prenosi sa sebe na svoje junake (Andrésdóttir 2011: 8-9).<sup>122</sup>

Motiv odeće, do ovog poglavlja postalo je očigledno, jedan je od sveprisutnih motiva u eksperimentalnim romanima Virdžinije Vulf. „Sam život“ teško se može prikazati a da se izostave odevni detalji kao neophodan sastavni deo čovekovog svakodnevnog života. Zbog toga, kao i usled činjenice da je i sama književnica imala razvijenu svest o odeći, ni modernistički romani Virdžinije Vulf ne funkcionišu kao celina bez motiva odeće. Fokusirajući se na unutrašnji život junaka, književnica nije zanemarila ni ovaj element koji pokriva spoljašnju stranu bića, ali koji je uvek na izvestan način prisutan u ljudskoj svesti. Ugrađena u svest pojedinca, lična odeća je i deo ljudskog tela, sinonim čovekovih fizičkih i psihičkih osobina. Međutim, ako u čoveku postoji konstantna svest o onome što na sebi nosi, to je zbog toga što ga drugi ljudi interpretiraju na osnovu njegovog odela; odeća dakle pripada i svetu spolja, svestima drugih bića. U ovom poglavlju, posmatraćemo motiv odeće postavljen na pola puta između junaka i gradske sredine romana Virdžinije Vulf. Polazeći od konkretne odeće kojim junake zaodeva romansijerka ili srodnih modnih detalja, poslužićemo se ovim motivom kao pokazateljem individualnog odnosa junaka sa urbanom okolinom i kao nosiocem brojnih značenja koja povezuju pojedince i društvo. Uočićemo da, bilo da nose individualna, staleška, kulturna ili druga značenja (ili kombinaciju tih značenja), sveprisutni motivi odeće i mode, na ovaj ili onaj način, predstavljaju stalnu zonu *interfejsa* tela i grada.

### **7.1. Izraz ljubavi ili mržnje: odeća kao označitelj ličnosti i emotivnog karaktera *interfejsa* u *Gospođi Dalovej***

Analizom dve suprotstavljene junakinje romana *Gospođa Dalovej* – Klarise Dalovej i Doris Kilman, razmotrićemo njihove odevne predmete kao izraze pojedinačnih ličnosti i njihovih emocija prema gradu s jedne strane, i kao tvorce

---

<sup>122</sup> Andrésdóttir ukazuje na kompleks oblačenja koji je imala Virdžinija Vulf, kao i na želju književnice da sopstvenu opsesiju odećom prenese na svoja dela (Andrésdóttir 2011: 8). „Svest o odelu“ ili „svest o modi“ („party consciousness“), prema mišljenju Virdžinije Vulf, jedno je od mnogobrojnih stanja ljudske svesti. Književnicu je zanimalo da se bavi upravo ovim aspektom ljudskog bića. (Videti Andrésdóttir 2011: 8-9)



dvosmerne veze sa urbanom okolinom, sa druge. Uz to, pokušaćemo da odredimo da li je odećom uspostavljena relacija sa gradom obojena pozitivnim ili negativnim emocijama, kako od strane junakinja koje utiču na grad, tako i od strane grada koji reaguje na njihova tela. U našem slučaju, sfera spoljašnjeg, to jest urbanog prostora, neće nužno imati konotaciju odevnog koda ili socijalne klase.<sup>123</sup> Grad će se odnositi na urbanu sliku u celini, u koju se junakinje uklapaju ili ne uklapaju, kao i na reakcije grada u najširem smislu na garderobu dveju junakinja. Ne udubljujući se u simbolična značenja boje odeće, koja je u slučaju gospođice Kilman i gospođe Dalovej (u našem primeru) jedna ista, to jest zelena, dopustićemo kao logičnu mogućnost da je upravo ista boja njihove odeće ono što nas je navelo da ove likove uporedimo i kontrastiramo.

Pre analize likova romana, prikazaćemo teorijski stav od značaja za ovaj segment našeg rada. U eseju „Ko ima uličnu inteligenciju?“ („Who has the street smarts?“, 2008), Dženet MekGo (Janet McGaw) i Alisder Vans (Alisder Vance) razmatraju rezultate istraživanja o tome da li je svaki stanovnik grada opremljen jednakom sposobnošću da oblikuje grad i istom osetljivošću na uticaje kojima njega grad oblikuje (McGaw/Vance 2008: 67). Baveći se pitanjem od čega zavisi emotivni kvalitet odnosa između tela i grada, autori eksperimentalno dokazuju da bolji efekat, a time i pozitivniju emociju u dvosmernoj vezi, ostvaruju oni koji su emocionalno snažniji i stabilniji (McGaw/Vance 2008: 67-69). Pojmom emocionalne stabilnosti ovi autori impliciraju ne samo psihičko stanje pojedinca koji deluje na grad, već i vrstu osećanja i namere sa kojima on to čini. Obe implikacije biće od značaja za junakinje kojima se bavimo, jer ćemo, kao što je najavljeno, odelo koje nose dovesti u direktnu vezu sa emocijom koju pokazuju prema gradu.

Kao što znamo, Klarisa Dalovej se odeva onako kako grad to od nje očekuje. Njena elegancija jeste odraz pripadnosti superiornoj klasi i imućnosti njenog sloja (Andresdotir 2011: 38), i pored sve Klarisine ekonomičnosti koju upoznajemo prilikom kupovine. Klarisa ne skida sa sebe svoju klasu čak ni onda kada se presvuče za dnevni odmor i povuče u spavaću sobu (Andresdotir 2011: 38). U tom smislu, junakinja određuje svoj stil prema onome što je adekvatno za gradske oči. Ona za svoj prijem bira zelenu haljinu od svile, zaključili smo, jer je to jedan od poslednjih radova Seli Parker,

---

<sup>123</sup> Za razliku od najčešćeg polazišta Aste Andresdotir.

pa time i preostatak ere u kojoj je elegancija označavala status (Andrésdóttir 2011: 28). Takođe smo konstatovali da Klarisa bira ovu toaletu i jer je ona dovoljno moderna za prijeme na mestima koja simbolizuju London i njegovu neposrednu okolinu – Bakingemsku palatu, Hetfild, junakinjin sopstveni prijem. Međutim, to ne znači da Klarisa s mukom pristupa gradskoj zapovesti pod imenom *kód odevanja*. Zaključili smo da prema svojoj londonskoj ulozi u celini ona gaji dvojna osećanja. Međutim, u slučaju odeće, kao sastavnog dela te uloge, možemo reći da ambivalencije nema, već da gospođa Dalovej *uživa* u modi. Lep način odevanja jedna je od retkih osobina koju Klarisa Dalovej voli na svome, kao što misli, pretežno ružnom telu:

[O]na ima figuru tanku kao štap, smešno sitno lice i nos kao kljun u ptice. Istina je da ima lepo držanje, lepe ruke i noge, da se lepo oblači uzimajući u obzir da malo troši. (Vulf 2004: 12)

Klarisinu slabost prema modi otkrivamo u toku njene šetnje, kada ona zastaje pored radnje u kojoj bi rado kupila rukavice – još jedno obeležje dame, ali i komad odeće koji je njoj lično neizmerno drag.<sup>124</sup>

[...] zaustavi[la] se za trenutak pred izlogom jedne radnje gde ste pre rata mogli kupiti gotovo savršene rukavice. A njen stari ujak Viljems imao je običaj da kaže da se dama poznaje po cipelama i rukavicama. [...] Rukavice i cipele; imala je strast za rukavice [...]. (Vulf 2004: 13)

Klarisa, dakle, ima izvanrednu mogućnost da grad koji voli i kome se uvek iznova divi učini još lepšim modnim izborima koji su joj isto toliko mili. Osim estetske, njena odeća nosi i simboličnu vrednost u toku *interfejsa* sa gradom. *Svila* je tanka i poluprovodna poput jedne Mebijusove trake, ali i poput „sam[og] život[a]“ (Vulf 2009: 10), koji Virdžinija Vulf opisuje kao „poluprovodan veo“ (Vulf 2009: 9). *Haljina* sašivena od svile je dugačka, stara i s uživanjem prepravljena za prijem. U tom svetlu, haljina i svila simbolizuju Klarisinu otvorenu vezu sa ljudima i propusno mesto

---

<sup>124</sup> U kratkoj priči „Gospođa Dalovej u Ulici Bond“ („Mrs Dalloway in Bond Street“, 1923), koja predstavlja preteču ovog romana, gospođa Dalovej odlazi da kupi damske rukavice, a ne cveće kao u romanu.

korpourbanog kontakta koji, kao uostalom i svilenkasto krhak a dragocen ljudski život, treba da traje dugo.

Reakcija Klarisinih gostiju na njeno odevanje je krajnje pozitivna, što se pokazuje činjenicom da su retki trenuci na zabavi u kojima je reč o izgledu domaćice. To je dovoljan pokazatelj ako pretpostavimo da svaki modni *faux pas* postaje glavna tema dokonih razgovora. Kada se pak pomene Klarisina odeća, to najčešće biva njena sopstvena misao – korektan utisak da se dopada gostima, ili tuđa ali uvek pozitivna ocena njenog izgleda. Piter Volš, na primer, ismeva njene prijeme i manire njenih gostiju, koji su prema njegovom mišljenju izveštačeni, ali on ipak odaje počast Klarisinoj večernjoj pojavi. Piter posmatra njeno telo kako leprša zajedno sa odelom i toaletu koja Klarisi daje energiju da sve drži pod kontrolom, a čitavom prijemu udahnjuje život:

Sad je Klarisa pratila svog predsednika vlade kroz sobe, ponosito koračajući, blistajući se, sa svim dostojanstvom svoje sede kose. Nosila je minđuše i srebrnastozelenu haljinu sirene. Činilo se kao da se izvija po talasima i razmahuje kovrdžama, kao da još uvek poseduje taj dar: biti, postojati, usredsrediti sve u trenutku dok prolazi; okrenuvši se, zaplela se svojom ešarpom za haljinu neke druge žene, otkočila se, nasmejala, sve s najsavršenijom lakoćom i izrazom stvorenja koje je u svom elementu. (Vulf 2004: 178)

Gospodin Haton, jedan od Klarisinih gostiju, razmišlja o umetničkoj manjkavosti gospođe Dalovej, ali ne poriče da je spoljašnji izgled ove dame jedan od velikih praznika za oči:

U muzici je potpuno bezlična. Prilična cepidlaka. Ali kako je divno posmatrati je! (Vulf 2004: 181)

Klarisa i njena toaleta, dakle, nisu glavni predmet komentara, a da nije tako, prijem ne bi ni bio uspešan za Klarisu. Zelena svila je već položila jedan londonski ispit, pa mora pobediti i na ovom takmičenju, koje se održava na domaćem terenu.

Odeća Doris Kilman, kao i Klarisina, odraz je socijalne pozicije tela u Londonu, ali ovoga puta, inferiornosti i siromaštva (Andrésdóttir 2011: 27). Ostareli zeleni mekintoš koji, kako saznajemo, uvek (a ne samo datog dana koji čini vremenski okvir

romana) prekriva neugledno i neuredno telo Elizabetine profesorke sasvim je očekivana pojava na Nemici koja živi od danas do sutra u posleratnom Londonu. Međutim, treba razumeti da je jednolična i jeftina odeća sopstveni izbor gospođice Kilman i da nije u vezi sa očekivanjima grada na koje ona želi da odgovori, niti sa društvenim stupnjem koji želi da predstavi. Povređena na etničkom, profesionalnom, socijalnom i ličnom planu, siromašna i ne više mlada, Doris se povlači u religiju, kao najbolje sklonište od društva kojim je okružena. Njen odevni izbor deo je takvog načina života, u kome se telo odriče svake materijalne suvišnosti i luksuza (Andresdotir 2011: 32). Na osnovu njenih misli dobijamo potvrdu da Doris Kilman svojim odevnim izgledom ne želi nikome da udovolji:

Da, gospođica Kilman je stajala na stepeništu obučena u kišni kaput; ali je imala svoje razloge za to. Prvo, jeftin je; drugo, njoj je preko četrdeset godina, pa se na kraju krajeva i ne oblači zato da bi se dopala. (Vulf 2004: 127)

Osim toga, kišni mantil gospođice Kilman predstavlja i njen podsvestan način da se zaštiti od sredine koja je tuđa i neprijateljska (Andrésdóttir 2011: 32, 36).<sup>125</sup> Za razliku od Klarisine krhke svile, mekintoš je namenjen za odbranu tela od kiše. Junski londonski dan ne donosi kišne oblake, ali grad je po takvom vremenu pun zlonamernih pogleda koji junakinju podsećaju na sopstvene promašaje. Pogleda treba odbiti, a nestilizovana tkanina, prljava i ružna, čini junakinju ako ne neprimetnim telom, onda bar osobom sa koje se rado skreće pogled i o kojoj se ne razmišlja dugo.<sup>126</sup> Zbog toga, Doris ne želi da skine mantil ni u takvim uslovima, prkoseći toploti Londona i mogućoj toplini potencijalnih prijatelja.

Paradoks gospođice Kilman jeste u tome što je ona neprimetna, ali istovremeno i upečatljiva u svojoj razlici. Ona se, jasno je, ne uklapa vizuelno u sredinu kojom se kreće. Njeno telo predvođeno zelenim mantilom do te mere odstupa od Londona u kome je vidimo da to počinje i njoj samoj da smeta. Primer za to najpre je njen susret sa

---

<sup>125</sup> Citirajući par drugih autora, Andresdotir razmatra razna značenja mantila gospođice Kilman, između ostalih, značenje sredstva kojim ona odbija tuđe poglede i značenje zaštite od sveta u celini (Prema Andrésdóttir 2011: 32, 36). U svakom slučaju, ta značenja se odnose na želju junakinje da bude neprimećena i time ostvari neku vrstu unutrašnje slobode.

<sup>126</sup> Izuzetak je Klarisa, koju imidž Doris Kilman iritira i navodi na duga razmišljanja. Mnogo više nego sam mantil, gospođa Dalovej kritikuje način života i ubeđenja Doris Kilman, a pogotovo bliskost gospođice Kilman sa njenom kćeri Elizabet, koja Klarisu čini ljubomornom majkom.

Klarisom, gde dolazi do sukoba dva odevna stila i dva identiteta, koji Klarisina kći ne može da podnese. Mnogo ilustrativnija, pak, jeste scena kupovine u tržnom centru, u kome se Elizabet oseća prijatno i lako se snalazi, a njena profesorka ne može da se snađe među prodavcima, mušterijama i mnoštvom robe. Od mnogo podsukanja, gospođica Kilman bira jednu koja ne odgovara njenom telu. Možda negde na londonskim rafovima i ima odevnog artikla koji će ovu ženu učiniti Londonkom, ali ona, dekoncentrisana i sveže uvređena snobizmom Elizabetine majke, bira pogrešnu:

Pele su se gore. Elizabeta ju je vodila ovamo, onamo; vodila ju je onako rasejanu kao da je kakvo veliko dete, glomazan bojni brod. Bilo je tu sukanja,<sup>127</sup> mrkih, uljudnih, prugastih, upadljivih, solidnih, tankih; i ona je u svojoj rasejanosti nesrećno odabrala jednu, tako da je prodavačica pomislila da je luda. (Vulf 2004: 134)

Bez kupljene podsuknje koju je negde zaboravila, izgubljena u gužvi londonskog tržnog centra i ubrzo napuštena od učenice – jedinog dragog stanovnika Londona, Doris u mantilu podseća na vojnika koji se probija kroz kišu neprijateljskih metaka. Ljudi koji je susreću i pretiču za Doris i nisu ništa drugo nego neprijatelji, a tržni centar i izložene proizvode koji nisu namenjeni njoj, Doris doživljava kao bojno i minsko polje. U takvoj situaciji preostaje joj samo onaj postupak kome je i do tada pribegavala – braniti se, izdržati, preživeti i pronaći izlaz:

Otišla je. Gospođica Kilman je sedela za mermernim stolom među kolačima pogodena jedanput, dvaput, triput udarima patnje. Otišla je. Gospođa Dalovej je odelna pobeđu. Elizabeta je otišla. Lepota je otišla, mladost je otišla.

Tako je ona sedela. Pa se digla, zalutala između stolova, njišući se lako s jedne strane na drugu, neko je potrčao za njom da joj preda njenu zaboravljenu suknju; potom je izgubila put, zapala među kofere naročito pripremljene za put u Indiju; zatim se našla u odeljenju za porodijske pribore i rublje za bebe; šunjala se mimo svakakve robe ovoga sveta, kvarljive i nekvarljive, mimo šunki, lekova, cveća, kancelarijskog materijala, osećala razne mirise, čas prijatne, čas kisele; u ogledalu spazi celu sebe kako se šunja sa nakrivljenim šeširom, sva zajapurena u licu; najzad je izašla na ulicu. (Vulf 2004: 137)

---

<sup>127</sup> Reč u originalu glasi „petticoat” (Woolf 2005: 210), a njegovo preciznije značenje je „podsuknja”. (Primedba pridodata prevodu.)

Tumačeći gradski prostor kao pozornicu, Dragana Bazik ponavlja jednu misao koja kaže da je zadatak arhitekture podjednako da stvara lepe i korisne građevine, kao što je zadatak krojača da šije lepu i udobnu odeću (Bazik 2002: 127). U tom svetlu, jasno je da London, njegove bogataške vile, tržni centri, stilizovana ženska odeća i životni rekviziti nisu sagrađeni ni skrojeni po meri Doris Kilman. Beg iz zgrade tržnog centra, koja za nju ne može biti lepa usled takve gužve, niti joj pruža neku korist, umesto da spasi, izvodi Doris na pozornicu grada, u njegov centar. A na toj sceni, gospođicu Kilman čeka unapred izgubljena bitka sa londonskim krojem koji joj najlošije stoji – Londoncima.

Doris u *interfejsu* sa Londonom uviđa ne samo da nije jednaka drugim Londonkama, jer to je znala i ranije, već i da je ta oštra činjenica dakako *boli*:

Nije bila u stanju da ublaži svoju ružnoću; nije mogla da kupuje lepe haljine. Klarisa Dalovej joj se smejala [...].  
[B]or[i] se [...] s tom snažnom netrpeljivošću prema svetu koji je prezire, odbacuje, ruga joj se, počinjući s tom niskošću – zadavanjem bola njenom neprivlačnom telu koje ljudi ne mogu da gledaju. Bilo kako da dotera kosu, njeno će čelo ostati kao jaje, golo, belo. Nijedna haljina njoj ne stoji dobro. Svejedno šta kupila. (Vulf 2004: 133)

Doris nam, zaključujemo, konačno otkriva da *želi* da se uklopi u London nošenjem lepih haljina, ali njena ličnost i ružnoća njenog tela joj to ne dopuštaju. Kao što zapaža i Andresdotir, „iako se predstavlja kao sigurna u sebe i duboko religiozna, gospođica Kilman ipak oseća potrebu da u sebi opravda svoj neugledni mekintoš-mantil. Ona je sasvim svesna činjenice da je on očigledna manifestacija njene nemaštine i bezvrednosti. (Andrésdóttir 2011: 35) London joj možda nudi neupečatljivost i anonimnost, ali grad je ne prima širom otvorenih ruku, već je laktovima silovito gura ka svojoj periferiji. Najbolji izraz takve odbačenosti jeste činjenica da gospođa Dalovej kao simbol Londona ne poziva gospođicu Kilman na svoj prijem.

Mekintoš, dakle, *nije* otporan na hlice ispaljene iz prodornih pogleda Londonaca. On funkcioniše kao Mebijusova traka koja obavija telo gospođice Kilman i u vidu propusne granice stoji između nje i grada Londona. Naličje trake pripada junakinjinom

telu, a lice spoljašnjoj sferi, ali netrpeljivost i nerazumevanje londonskih dama (na čelu sa gospođom Dalovej) klize niz izbleđeli materijal kišnog mantila i lako, neprimetno stižu na drugu stranu, grabeći ka svojoj nejakoj meti – jednom ogorčenom srcu. Odeća gospođice Kilman pokazuje nam da, nažalost, i model Mebijusove trake, po čijim smo zakonima *interfejsa* manje ili više uvek primorani da živimo, ima svoje mane.

Klarisa Dalovej i Doris Kilman pokazuju da emotivni karakter ljudske veze sa gradom, kao što tvrde MekGo i Vans, zavisi od emotivne stabilnosti i osećanja kojim telo nastupa u njemu. Andresdotir tačno zapaža da su i Klarisa i gospođica Kilman imale bolnu prošlost, ali da je gospođica Kilman u mnogo težoj poziciji (Andrésdóttir 2011: 32). O tome donekle svedoči i Klarisin optimizam koji Doris ne poseduje. I pored promašenosti na ličnom planu, Klarisa je *u stanju* da voli London i pokaže mu ljubav.<sup>128</sup> Nasuprot tome, Doris Kilman *nije u stanju* da voli ni sebe ni grad u kome živi. Njen neuspeh na svim životnim poljima navodi je da se zatvori u sebe i da ponudi odričan odgovor svim gradskim lepotama, pa i modi. Klarisina ljubav prema Londonu i uživanje u pravljenju zabava povlače i želju da u svim gradskim prilikama izgleda dobro. Nošenje lepe haljine pomaže da se i gosti osete bolje, a to je, već smo zaključili, i Klarisina najveća radost. Pozitivna emocija prema gradu i upornost da njen prijem uspe doprinose da se i sama junakinja u Londonu oseti voljenom i neophodnom. U ključnom trenutku, ljubav prema gradu je primorava da izabere *život* naspram *smrti*, jer odlazak iz života ne bi označio samo kraj zabavama i druženju. Skokom u smrt nestali bi i mali trenuci u kojima se ruka zavlači u orman, opipava mekoću raskošnih tkanina i bira odevnu kombinaciju za svoje telo. Skok sa prozora, na kraju krajeva, ne bi slomio samo krhko telo slabašne žene već i (ovoga puta konačno) pocepao osetljivo i već prepravljano tkanje unikatnog modela. Klarisa se vraća gostima uviđajući da voli svoje telo, čiji je toga momenta nerazdvojivi deo i njena haljina. Na Klarisinu ljubav i vrednovanje londonske mode, grad, dakle, odgovara ne samo osećanjem ispunjenosti i zadovoljstva već i darivanjem života – domaćici prijema koliko i njenoj još uvek nosivoj haljini. Doris, pak, navlači (naizgled) nepropusnu tkaninu u podsvesnoj nadi da

---

<sup>128</sup> Izuzetak je Klarisina mržnja prema samoj Doris Kilman, koju možemo posmatrati kao neuklopljeni deo Londona. Međutim, iako je prisustvo siromašno obučene Doris navodi na krivicu i stid više klase, Klarisa, pretpostavimo, ne bi volela ni pred ovom osobom da se pojavi u odelu koje nije prikladno za njen londonski identitet. Usled toga, Doris, kao možda i jedina osoba prema kojoj Klarisa gaji mržnju, odgovara na njeno osećanje sličnom emocijom koja se zajedno sa mržnjom javlja i kod Klarise – sažaljenjem.

će mantil koji odbija kišne kapi skrenuti na drugu stranu i mrske poglede koji je podsećaju na nezadovoljstvo sobom i oživljavaju osećanje da za njenu nesreću nema leka. Njena garderoba je izraz dvostruke nenaklonosti – prema sebi i prema gradu, a negativna emocija može jedino rezultirati ledenim pljuskom iz vedrog londonskog neba.

## 7.2. Cipele Džekoba Flandersa: saputnik živog i zaostavština stradalog tela

Odeća Džekoba Flandersa nije dominantan motiv po broju opisa ili slika, ali pojedina mesta na kojima se pominju odevni predmeti ostavljaju veliki trag u svesti čitaoca i bude mnoge asocijacije na junaka. U ovom segmentu rada, bavićemo se odevnim predmetom koji obeležava sam kraj romana i zbog toga bolje ostaje u sećanju kao jedan od snažnih motiva. U pitanju su Džekobove stare cipele koje majka Beti pronalazi u londonskoj sobi posle smrti svoga sina. Cilj nam je da ukažemo na moguća značenja koja ove cipele nose, a koja su pojmovno nerazdvojiva od Džekobovog *interfejsa* sa gradom ili gradovima.

O cipelama koje Džekob ostavlja u londonskoj sobi ne znamo gotovo ništa, kao ni njegova majka. Džekobove cipele, ove ili neke druge, ne pominju se ranije u toku romana, osim u trenutku junakovog pristizanja u Italiju – kada on oseća da se italijanska zemlja lepi za njegove cipele. Da li su cipele koje majka drži iste te ili neke druge, u kom gradu su kupljene, koje su boje i oblika, ne možemo znati na osnovu detalja u romanu. O cipelama ne možemo otkriti ništa čak ni na onom „mestu“ u kome o odeći drugih likova Virdžinije Vulf možemo saznati mnogo – u svesti dotičnog junaka. Iz onoga što o Džekobu znamo i na osnovu majčinog stava prema tom odevnom predmetu, možemo samo pretpostaviti ulogu cipela u životu junaka, što ćemo ovde i učiniti. Ovaj redak a efekatan motiv, navodi nas da u njega učitamo brojna prenesena značenja, od kojih sva, videćemo, na ovaj ili onaj način, postaju tesno povezana sa urbanim kontekstom.

Džekobove stare cipele simbolizuju junakovo kretanje po različitim gradovima i neku vrstu dnevnika u koji se koračanjem tela upisao svaki grad. Cipele su, međutim, nosilac sećanja koji ne može da govori, zapis koji se ne može pročitati. Umesto živog saputnika koji bi joj sada ispričao sve o Džekobovim putovanjima, majci Beti ostaje samo nema obuća usamljenog putnika.



Cipele konotiraju civilni život junaka, jer su očigledno namenjene samo mirnodopskim uslovima. One su predstavnik Džejkobovog slobodnog putovanja po gradovima, boravka u pojedinim urbanim centrima, života u normalnim društvenim okolnostima, pa i života uopšte. Odlazeći u rat, Džejkob cipele verovatno zamenjuje vojničkim čizmama i ostavlja u sobi i gradu koji je obeležio njegovu predratnu etapu. Osim što time priprema svoje telo za fizičku opasnost, on pretpostavljenom zamenom obuće razdvaja i dva segmenta svog života – intelektualni od vojničkog, razdoblje mira od perioda rata, red grada od haosa bojnog polja. Tačnije, Džejkob razdvaja svoj ljudski vek na godine *života* i dane koje će mu doneti *smrt*, jer uprkos ratnoj opremi i opšteprihvaćenoj superiornosti vojničkih čizama u odnosu na „stare cipele“, Džejkob gine na frontu.

Džejkובהa smrt čini cipele koje su ostale u londonskoj sobi zaostavštinom koja ima nejasnu, neodredivu i apsurdnu vrednost. Majka se zbunjeno pita šta da uradi sa njima, jer, sa jedne strane, cipele su drage kao predmet koji je pripadao njenom sinu, ali sa druge, one su samo prašnjava starudija koju ona gadljivo drži u rukama. Mogla bi ih sačuvati kao uspomenu na sina, ali sada kada više nema njega, ponajmanje joj trebaju njegove cipele. U prilog tome da je ovaj par obuće naličje normalne zaostavštine govori i činjenica da nisu ostavljene potomcima, već roditelju.

Kao označitelj Džejkbove mladosti provedene u različitim gradovima, stare cipele su i simbol junakovog živog tela. Kao što smo uočili ranije, živo junakovo telo bilo je deo svakog od tih gradova. Međutim, junak je bio i deo svake pojedinačne sobe – označitelja Džejkobovog tela, ali i predstavnika grada u sklopu čije građevine je ono stanovalo. Cipele i soba u kojoj se cipele sada nalaze imaju zajedničku osobinu praznine i napuštenosti – njihovu unutrašnjost ispunjavalo je telo koga više nema. Soba i cipele, dakle, u jednakoj meri simbolizuju telo koje je u njima boravilo, odnosno hodalo. Kao i Džejkob, i cipele su prevalile veliki put, dotakle mnoge spomenike i osetile sunca i vetrove različitih podneblja. Poput junaka koji ih je nosio, cipele su ostarile pre vremena i sada su spremne da se isto tako prerano odbace, kao i junakov život. Pa ipak, cipele kao neživi element tela, ironično, na izvestan način nastavljaju da *žive* nakon što telo gine. Međutim, ove cipele ostaju bez svoje funkcije i privida života. Kao odevni predmet koji se nosi isključivo napolju – u toku koračanja gradom – cipele su zona *interfejsa* tela i grada u većoj meri nego drugi delovi odeće. Međutim, čini se da nakon

Džejkbove smrti stari par obuće ne može nastaviti junakov *interfejs* sa gradom onako kako to čine junakova soba i sećanje na njega. Dok soba i sećanje njemu bliskih ljudi još uvek pulsiraju ispunjeni Džejkobovim tragovima i mislima o njemu, cipele leže na patosu mrtve, razvezane od života. One pokazuju da za komunikaciju sa gradom ponekad nije dovoljna zamena za telo, već je potreban junak sam. Kada telo nestane sa ulica grada, mogu se odbaciti i njegove cipele, a može se završiti i priča o neznatom junaku u poznatom gradu. Život cipelama ne može udahnuti ni boravak u gradu u kome je živeo Džejkob, ni smeštenost u njegovoj sobi (u kojima ionako nemaju svrhu), već jedino ono čega više nema – Džejkovo beživotno telo.

### 7.3. Carigrad i London, šalvare i suknje, pol i rod u romanu *Orlando*

U romanu *Orlando*, gradovi Carigrad i London izabrani su kao središta dve etape junakovog-junakinjinog života. Ovi gradovi su centri ne samo urbanih vrednosti kao takvih, već i kultura čiji su predstavnici. U te kulturne kontekste, između ostalog, spada i specifična nošnja, kao upražnjavani običaj. U ovom segmentu poglavlja, pokazaćemo da je nošenje određene odeće uslovljeno pripadnošću određenom gradu, a da gradu svojstveno odevanje stvara različite stavove u vezi sa osobinama i ulogom sopstvenog tela.

Jednog jutra u 17. veku, Orlando kao britanski ambasador u turskoj prestonici, budi se uviđajući da je promenio pol i postao žena. Ovu promenu Orlando prihvata bez uzbuđenja, oblači turski kaput i šalvare ponašajući se kao da do promene nije ni došlo:

Orlando se sada prala i oblačila u one turske kapute i pantalone koje mogu nositi oba pola bez razlike i bila je primorana da razmisli o svom položaju. Mora da je prva pomisao svakog čitaoca koji je njenu priču pratio [sic] sa simpatijom bila da je ovo krajnje nezgodno i zbunjujuće. Mlada, otmena, lepa, kada se probudila našla se u položaju od kojeg ne možemo zamisliti delikatniji za jednu damu od ugleda. Ne bismo je krivili da je pozvonila, vrištala ili se onesvestila. Ali Orlando nije pokazala nijedan znak poremećaja. Sve njene radnje bile su do krajnosti slobodne [...] (Vulf 1991: 84)

Kao što implicira Andresdotir, objašnjenje za Orlandovu smirenost uprkos velikoj fizičkoj promeni njegovog tela nalazimo u činjenici da su šalvare (kao i, za analizu

manje zanimljiv, kaput) odevni predmet koji u turskoj kulturi nose i žene i muškarci (Andresdotir 2011: 83). Da je zaista reč o polno univerzalnim pantalonama<sup>129</sup> vidimo iz činjenice da je junak šaljvare skinuo sa sebe legavši kao muškarac, a ujutro ih oblači svestan da je žena. Orlando kao privremeni stanovnik Carigrada usvaja carigradski odevni običaj i prihvata deo turske nošnje, a fizička promena koju je doživeo ne traži od njega da napravi promenu u odevanju. U turskoj kulturi, dakle, šaljvare kao najizrazitiji predstavnik svakodnevne nošnje, ne upućuju na razliku među polovima niti su marker podele prema rodu.<sup>130</sup> To naravno ne znači da turska kultura ne pravi rodnu distinkciju, već jedino da šaljvare kao najčešći vid turske nošnje nisu marker te razlike. Orlando u Carigradu, pak, nema priliku da na sebi oseti pripadnost određenom, sada ženskom rodu, jer ne pripada turskoj, već engleskoj kulturi. Primera radi, junakinja nema obavezu da nosi veo i ostatak turske odeće za žene, niti se udaje za Turčina, što bi takođe vodilo prisvajanju načina života turskih žena. Jedino polje na kome bi Orlando mogla osetiti rodnu obeležnost svog izmenjenog tela jeste svakodnevna odeća (šaljvare i kaput), a ta odeća je „nejasnog roda“ (Andresdotir 2011: 83). Zbog činjenice da suštinski ne menja svoj način odevanja, Orlando ne oseća ni psihofizičku modifikaciju koju bi promena pola svakako morala da donese, nezavisno od kulture i grada. Na taj način, odevni predmet i u ovom slučaju postaje neodvojiv ne samo od fizičke površine tela u gradu jedne kulture, već i od ljudske svesti, koju grad oblikuje i usmerava.

Primer Orlando pokazuje i da su pripadnost *gradu* i pripadnost *kulturi* čiji je taj grad predstavnik dve odvojene kategorije. Orlando ne oseća težinu roda u turskoj kulturi, jer junakinja zapravo nije njen deo. Ona jeste ravnopravni stanovnik Carigrada koji usvaja ponešto od njegovih turskih običaja (nošenje šaljvara recimo), ali ipak ostaje izvan turske kulture u celini. Njenu nesvesnost u pogledu roda oblikuje grad Carigrad, a ne turska kultura.

---

<sup>129</sup> U engleskom originalu termin glasi „Turkish trousers“, što bi se na srpski doslovno prevelo kao „turske pantalone“, a upravo ih tako prevodi autor prevoda koji smo koristili. Postoje, pak, tri turske reči za pantalone – šaljvare, dimije i čakšire, od kojih se šaljvare i dimije definišu kao muške ili ženske pantalone, a čakšire kao muške (Škaljić 1966: 580, 218, 160). Mi smo, međutim, englesku sintagmu „Turkish trousers“ preveli kao „šaljvare“, jer taj termin u srpskom jeziku smatramo češćim nego „dimije“, ali i da bismo bliže ukazali na polno univerzalno značenje ovih pantalona.

<sup>130</sup> Pol (na engleskom „sex“) je biološka, a rod (na engleskom „gender“) kulturna i društvena kategorija (Videti Dojčinović-Nešić 1993: 17). Podela prema polu je, dakle, kategorisanje prema prirodnim odlikama na muško i žensko, a podela prema rodu odnosi se na društvena značenja koje kultura i društvo pridaju svakom od polova.

Povratak u London krajem 17. veka – u svet u kome nema androgine odeće, Orlando donosi i promenu u svesti, tačnije izgrađuje njen rod (Andresdotir 2011: 88). Na samom polasku iz Carigrada, Orlando kupuje i oblači londonsku odeću, uviđajući da je ta odeća tipično *ženska*. Kao što zapaža Andresdotir, tek ukrcavši se na brod i obukavši teške suknje pod kojima se ne sme videti ni deo ženske noge, Orlando uviđa koliku težinu ima njena promena pola (Andrésdóttir 2011: 88-89). Njen psihički preobražaj uslovljen je, dakle, time što tog trenutka, stupanjem na brod koji plovi ka Engleskoj, ona prestaje da bude stanovnik Carigrada i postaje Londonka. London joj, mnogo pre stizanja njenog tela pod londonsko nebo, „šalje“ svoje običaje u vidu mode koje njegova kultura isključivije koristi u svrhu podele prema rodu. Promenivši pol u Carigradu, Orlando izgrađuje svoju rodnu ulogu (uočavajući prednosti, ali i mane ženskog roda) tek kad je *obučena* kao stanovnik Londona (Andresdotir 2011: 88):

Čudna je ali istinita činjenica da je sve do ovog trenutka jedva i pomišljala na svoj pol. Možda su turske pantalone koje je do sada nosila učinile nešto da odvrte njene misli [...]. U svakom slučaju, tek kad je osetila kako joj se suknje motaju oko nogu i kada joj je kapetan najuglađenije ponudio da se za nju razvuče nastrešnica na palubi, shvatila je, ustuknuvši, sve kazne i privilegije svoga položaja. (Vulf 1991: 92)

Nasuprot životu u Carigradu, Orlandov život u Londonu vodi poklapanju kategorija pripadnosti *kulturi* i pripadnosti *gradu* koji kulturu predstavlja. Orlando sada mora da nosi sve što *njena* kultura u *njenom* novom (a starom) gradu nalaže. To ubrzava i proces osveščivanja u pogledu rodnih razlika, koje engleska kultura (i Zapadna u celini) radikalnije učitava u odeću. Ipak, kao što vidimo, ponovo je teritorija grada Londona (koja počinje još na brodu u turskoj luci) ključna za ponašanje tela u skladu sa kulturom.

#### 7.4. Prirodno krzno sa značenjem odeće: *Flaš*

Asta Andresdotir je dobro zapazila da je Virdžinija Vulf smatrala odeću nekom vrstom prirodnog produžetka ljudskog tela, rekavši da je „svet mode onaj u kome ljudi izlučuju izvestan omotač koji ih povezuje sa drugima i štiti od drugih“ (Andrésdóttir

2011: 9).<sup>131</sup> Možda i nesvesna ove povezanosti, književnica je stvorila polufiktivnog junaka čiji telesni omotač, sa svim značenjima koje ima i odeća, i doslovno predstavlja prirodni deo tela. U narednim pasusima, videćemo kakva značenja ima dlaka rasnog psa u različitim urbanim kontekstima.

Naizgled, Flaš kao i svaki pas stupa u odnos sa svojom okolinom bez ičega što bi pokrilo površinu njegovog tela, te je on pred ljudima i drugim psima uočljivo nag. Međutim, nagost je samo donekle prihvatljiva kao Flašova osobina, barem kad je u pitanju veći deo njegove biografije. Flaš ipak ima pokrivač koje ne samo da štiti njegovo telo od toplote i hladnoće, već u telo upisuje i dodatna značenja. Štaviše, za razliku od ljudi koji se moraju potruditi i potrošiti kako bi na sebi prikazali svoj „urođeni smisao za odevni stil“ (Andrésdóttir 2011: 9),<sup>132</sup> Flaš je obdaren prirodnom odećom. Njegova tamnosmeđa dlaka koja na suncu postaje zlatna denotira plemenitu rasu, a njen sjaj konotira lepotu, ugodan život i svaku superiornost u psećem svetu. Dlaka prekriva i daje specifičan oblik svim delovima njegovog tela, čineći ga nesumnjivim pripadnikom rase koker španijela. Romansirerka ne odoleva iskušenju da upotrebi poneki epitet kojim je Elizabet Beret opisala svoga ljubimca, kako bi dočarala Flašovu spoljašnju lepotu:

Dlaka mu je imala onu specifičnu nijansu tamnosmeđe boje koja se na suncu „celom površinom presijava i pretvara u zlatnu.“ Oči su mu bile „iznenađene oči blede boje lešnika.“ Imao je uši „u obliku kićanki“; njegova „uzana stopala“ bila su „pod pokrivačem od resa“, a rep mu je bio širok. Ako oduzmemo zahteve rime i nepreciznost poetske dikcije, ovde nema ničega što ne bi naišlo na odobravanje Kluba španijela. Nema sumnje da je Flaš bio čistokrvni koker crvene vrste, sa svim odlikaškim obeležjima svoje rase. (Woolf 1933: 18)

Nesvestan svog plemenitog porekla u seoskoj sredini, Flaš, videli smo, uviđa vrednost svog krzna tek u Londonu. Na ulici ga ljudi raspoznaju kao koker španijela, naspram običnih mešanaca, žaleći pak što mu uši nisu malo više kovrdžave:

---

<sup>131</sup> Andrésdóttir citira zabelešku iz dnevnika Virdžinije Vulf od 27. aprila 1925. Citat je ovde preveden samostalno, a srpsku verziju cele beleške videti u zvaničnom prevodu (Vulf 2002: 77).

<sup>132</sup> Andrésdóttir naglašava mišljenje Virdžinije Vulf da je smisao za odevanje urođena ljudska osobina (Videti Andrésdóttir 2011: 9).

Vidiš onog nevaljalka? Običan mešanac!... Bogami, ono je dobar španijel. Jedna od najboljih rasa u Britaniji!... Šteta što mu uši nisu za nijansu uvijenije... (Woolf 1933: 39)

Nakon toga, setimo se, pred ogledalom u sobi gospođice Beret, Flaš postaje svestan svog izgleda i važnosti, a podstaknut poštovanjem koje je ukazano njegovom krznu:

[Flaš] se pažljivo osmotrio u ogledalu. [...] Njegova je glava glatka; oči istaknute ali ne proždrljive; [...]. Primetio je, s odobravanjem, ljubičastu posudu iz koje pije – takve su privilegije ranga [...]. (Woolf 1933: 40)

Flašov izgled ne čini samo dlaka, ali dlaka je ta koja daje specifičan oblik svim delovima psećeg tela, koje bi izgledalo (i koje *će* izgledati) posve drugačije bez nje. Jasno je, dakle, da u oba slučaja – i na ulici i u sobi – raskošno krzno ima jednu od ključnih uloga u raspoznavanju identiteta i samoraspoznavanju bića.

U Firenci, gradu slobode u kome psi ne znaju za povodac, Flaš provodi mnogo više vremena na ulici i u nesputanom kontaktu sa drugim psima. To, međutim, iako odgovara njegovoj urođenoj potrebi za kretanjem, narušava njegovo krzno. Jako italijansko sunce i ulična prašina škode kvalitetu njegove dlake, ali dešava se i nešto mnogo gore. Njegovo krzno biva meta buva, koje grizu Flašovo telo i čine da Flaš postane predmet poruge i zgađenosti na ulici:

Buve su iskakale iz svakog ćoška firentinskih kuća; poskakivale su i iskakale iz svake pukotine starog kamena; iz svakog nabora stare tapiserije: iz svakog ogrtača, šešira i ćebeta. Ugnezdile su se u Flašovom krznu. Progrizle su sebi put do najgušćih delova njegove dlake. Češao se i derao. Zdravlje mu je bilo narušeno; postao je mrzovoljan, mršav i grozničav. [...] Najzad je jednoga dana gospodin Brauning, izvodeći Flaša u šetnju, primetio da ljudi upiru prstom; čuo je kako jedan čovek prstom zapušava nos i šapuće „La roгна“ (šuga). (Woolf 1933: 141-142)

Pošto kupanje ne pomaže, jedino rešenje postaje šišanje do gole kože. Za napaćenog psa, gubitak jednog od najdragocenijih delova tela ne predstavlja toliko spas od izluđujućih buva koliko izaziva stid zbog gubitka rasnog obeležja:

Samo je jedan lek preostao, ali bio je drastičan gotovo koliko i sama bolest. Ma koliko da je Flaš postao demokratičan i ravnodušan prema oznakama ranga, on je i

dalje ostao [...] gospodin po rođenju. Nosio je pedigre na svojim leđima. Krzno mu je značilo koliko i zlatan sat u koji je ugraviran porodični grb osiromašenom vlastelinu čije se imanje od mnogo jutara suzilo na samo jedan krug. Upravo je tu dlaku gospodin Brauning sada predložio da žrtvuje. Pozvao je Flaša i, „uzevši par makaza ištričkao ga celog tako da liči na lava.“ (Woolf 1933: 142)

Bez krzna, Flaš se oseća ne samo osakaćeno, niti samo kao da je izgubio jedan deo sebe, već kao da je ostao bez *čitavog* tela:

Kako je Robert Brauning sekao, kako su na pod padale insignije koker španijela, a travestija neke sasvim drugačije životinje rasla oko njegovog vrata, Flaš se osetio oslabljenim, umanjenim, posramljenim. Šta sam ja sada? mislio je, zureći u ogledalo. A ogledalo je odgovorilo surovom iskrenošću jednog ogledala, „Ti si ništa.“ (Woolf 1933: 143)

Međutim, gordost uslovljena poreklom jeste osećanje kome ga je naučio London – grad u kome postoji striktna podela pasa prema rasi; grad koji mu je više nego mrzak. Jednakost i običnost svih pasa u Pizi, učinili su već da Flaš promeni stav prema kategoriji rase. On je shvatio da poreklo nije važno i da su svi psi jednaki. U trenutku rastanka sa krznom, Flaš zaboravlja na svoju demokratičnost i gubitak dlake ga doslovno boli. Međutim, shvativši da je sada „ništa“ u rasnom smislu, on uviđa da i takva pozicija ima svoju lepotu. Dlaka je značila povlašćenost i vrednost, ali i obavezu i teret porekla. Oslobođanje od krzna telu donosi slobodu i olakšanje, koje Flaš u demokratičnoj Firenci prihvata širom otvorenih ruku kao i oslobođanje od buva. Flaš uči da vrednost i lepota dolaze iznutra i da će oni sada lakše izaći na površinu kada nema krzna sa svojim značenjima. Biti običan pas koji živi u srećnoj porodici i prijatnom gradu sasvim je dovoljno. On se poredi sa ljudima koji, na sličan način, ali uz mnogo više mogućnosti ličnog izbora, skidaju odeću koja obavezuje i posvećuju se svojim unutrašnjim vrednostima. Zbog toga, ovo je još jedan trenutak (pored ranijeg momenta u kome pas uči da voli ljudskog suparnika) u kome, sada usled gubitka prirodne odeće, Flaš postaje bolji *čovek*:

Zasigurno više nije bio koker španijel. Ali dok je zurio, njegove sada gole i ispravljene uši kao da su se mrdale. Bilo je to kao da moćni duhovi istine i smeha ušaptavaju nešto u njih. Biti ništa – nije li to, na kraju krajeva, stanje najvećeg zadovoljstva na celom

svetu? Ponovo je pogledao. Evo mu grive. Parodirati pompeznost onih koji tvrde da su nešto – ne znači li to, u neku ruku, već biti nešto? Bilo kako bilo, prihvatajući tu stvar kako je umeo, nije bilo sumnje da se oslobodio buva. Protresao je grivu. Zaplesao je na nagim, stanjenim nogama. Raspoloženje mu se podiglo. Eto kako velika lepota, koja se diže iz bolesničkog kreveta i nalazi svoje lice trajno izobličeni, može da napravi logorsku vatru od odeće i kozmetike, i smeje se radosno razmišljajući kako nikada više ne mora da pogleda u ogledalo ili strahuje od hladnoće ljubavnika ili lepote neke suparnice. Tako i sveštenik, zabarikadiran tokom dvadeset godina u ukrućeno platno i štof, može da baci svoj okovratnik u kantu za smeće i zgrabi Volterova dela iz ormana. (Woolf 1933: 143-144)

Na ovaj način, pseća dlaka poprima obeležja koja za čoveka ima odelo. Krzno je zona *interfejsa* psa sa gradom, vizuelni predstavnik tela u gradu i mesto gradskog upisivanja značenja u telo. Osim toga, od značaja je i u kom gradu se nalazi telo u određenoj fazi svog spoljašnjeg izgleda. Da je dlaku izgubio u strogo konvencijalnom Londonu, Flaš bi teško podneo i osećanje postidečnosti i socijalnu marginalizaciju koja bi nastupila. Njegova vlasnica ga se ne bi odrekla ni u tom slučaju, ali bi psa demoralisalo zgražavanje ostatka Londona pred njegovim telom ili pak neprepoznavanje njega kao rasnog psa, u odsustvu krzna. U Firenci, nasuprot tome, dlaka visokog sjaja ne samo da mu ne kupuje po prirodi zasluženi ugled, već je ne poštuju čak ni buve. To doprinosi da, uprkos ponosu koji je u njega duboko ugradio London, i sam Flaš zauzme sličan nipodaštavajući stav prema vlastitom krznu koje gubi.

### **7.5. Označitelji klase ili predstavnici modernih tela: odeća i modni detalji u romanu *Godine***

U radu je već bilo reči o temi socijalnih promena na prelazu iz 19. u 20. vek prikazanih u *Godinama*, kao i o odnosu između tela i grada koji su suštinski akteri tih promena. Sada ćemo ukazati na to da odeća i moda kao jedan od aspekata *interfejsa* čoveka sa gradom imaju važnu ulogu i u ovom romanu. Motiv odeće je, naime, usko povezan sa pojmom socijalne klase, koja funkcionise kao važan element viktorske i postviktorske istorije britanskog grada. Uloga odeće se u romanu *Godine* najpre ogleda u prikazu razlika među socijalnim klasama, a zatim u predstavljanju sve veće međuklasne sličnosti. Drugim rečima, odevni predmeti i njihovi prateći elementi, kao i



odnos ženskih likova<sup>133</sup> prema spoljašnjem izgledu u celini, funkcionišu kao obeležje klase u prvom delu romana, dok odevni detalji modernog doba uveliko gube značenje klase i postaju još jedino predstavnici besklasne strane tela.

Krajem 19. veka, u engleskom društvu još uvek vlada oštra podela među klasama,<sup>134</sup> a socijalni miljei Londona i Oksforda služe kao predstavnici te društvene klime u ovom romanu. Klasna podeljenost je između ostalog nalagala i određeni način odevanja pripadnicima različitih klasa. Ulaskom u 20. vek, nasuprot brojnim drugim konvencijama koje se ruše već na početku novog doba, razlike među klasama nastavljaju da žive. Jaz među klasama još je uvek veoma veliki u prvim decenijama novog veka, a toga je, kao što zapaža Andresdotir, duboko bila svesna i Virdžinija Vulf (Andrésdóttir 2011: 27). Međutim, zid koji odvaja pripadnike različitih socijalnih slojeva ipak nije toliko čvrst kao u prethodnoj epohi.<sup>135</sup> Njegovo slabljenje u romanu se može pratiti na više polja, od kojih je polje odevanja<sup>136</sup> jedno od značajnijih. Izmenjena društvena svest i moderni gradski život vođeni praktičnim umom, ženski izlazak iz kuće i ženska zaposlenost, (posle)ratna nemaština koja pogađa sve socijalne slojeve, porast serijske proizvodnje i njena široka dostupnost, kao i otupljenost međuklasnih razlika (koja je i sama uslovljena duhom 20. veka), faktori su koji vode izjednačavanju odevnih običaja između viših i nižih klasa. Kao što zapaža Mark Gaipa (Mark Gaipa) posmatrajući londonsko društvo u kome dvadesetih godina živi junakinja Karisa Dalovej, „doći će trenutak u dvadesetom veku kada jednostavno nećete moći da

---

<sup>133</sup> Namera teksta nije da ukaže samo na promene u odevanju žena, niti isključivo na uticaj socijalnih promena na žene u 20. veku. Povod za analizu ženskih likova jeste taj što se odeća u romanu najčešće pominje u njihovom kontekstu i što moda uopšte jeste zanimljivija na ženskim primerima.

<sup>134</sup> Majkl Vitvort navodi dve moguće kategorizacije socijalnih klasa u britanskom društvu s početka 20. veka. Prvi model je trodelan i podrazumeva podelu na više, srednje i niže klase, od kojih se svaka deli unutar sebe na podslojeve. Drugi model je dvodelan i predstavlja podelu na elitu i masu. (Whitworth 2009: 53) Radi simplifikacije termina i analize romana, mi ćemo se prema višoj srednjoj klasi (kojoj pripadaju Pardžiterovi) odnositi kao prema „višoj“, a niže podslojeve njihove klase, kao i ostale niže klase, jednako ćemo označiti kao „niže“.

<sup>135</sup> Jedan od primera koji pokazuje veću otvorenost viših klasa za saradnju sa nižim klasama jeste i sama Virdžinija Vulf (pripadnica srednje klase). Ona je početkom druge decenije 20. veka (kada je, dakle, edvardijanska epoha već utrla put mnogim promenama) učestvovala u programima koji su se zalagali za poboljšanje životnih uslova žena radnica (Gaipa 2009: 27-28). S tim u vezi, Luis navodi da su mala radnička primanja s početka veka, kao i legalizacija štrajkova 1906. godine, doprineli pobunama radničke klase. Njihov uspeh bio je delimičan, ali su ipak uzdrmali temelje britanske klasne strukture. (Lewis 2010: 88-89)

<sup>136</sup> Odeća u edvardijanskom dobu, mada i dalje kompleksna i glomazna u ženskom slučaju, šila se od materijala svetlijih boja i bila jednostavnijeg dizajna nego viktorska. Sjajne ilustracije pruža sledeća stranica vebajta *Edwardian Era.org*, posvećenog temi edvardijanske epohe: <http://www.edwardianera.org/edwardian-era-fashion.html> (24.07.2012).

prepoznate damu na osnovu njenih rukavica, cipela ili drugih delova odeće“ (Gaipa 2009: 38). Upravo stizanje do ovog „trenutka“ možemo pratiti čitajući roman *Godine*.

Proces slabljenja razlika među klasama uočava se na osnovu odevnog izbora kod dva socijalna nivoa koja pratimo u *Godinama*. Krajem stare epohe, devojke iz više klase poznaju se po damskoj odeći, a one nižeg socijalnog statusa (pa time i siromašnije) oblače se običnije i slobodnije. Osim samog odevanja, u romanu je bitan i odnos pojedinih likova prema vlastitoj i tuđoj nošnji, koji nam biva predstavljen putem njihovih misli i omogućuje bolje razumevanje značenja koje moda i odevanje imaju.

Kiti Maloun odlazi u posetu porodici oksfordskog profesora Robsona iz niže klase odevena kao tipičan predstavnik svog socijalnog statusa. Stupanjem u skromni dom i sedanjem za porodični sto, kontrast između nje i članova profesorove porodice pre svega je vidljiv na polju odevanja. Kitina garderoba za dnevni izlazak daleko je elegantnija od one koju bi Robsonovi nosili van kuće, a još više od one koju nose u kući:

[P]reviše sam elegantna, pomisli [Kiti], gledajući se u ogledalo iznad kamina. Ali tada uđe njena drugarica Neli. Bila je zdepasta, njene krupne sive oči gledale su kroz čelične naočare, a njen smeđi kombinezon od holandskog platna delovao je kao da doprinosi njenom stavu beskompromisne otvorenosti. (Woolf 2002: 74)

Kontrast između gošće i njenih domaćina posebno je naglašen pomalo paradoksalnom situacijom koja nastupa u tom trenutku. Naime, umesto očekivanog ponosa na sopstvenu superiornost podstaknutu odevnim razlikom, Kiti se stidi svog odela. To osećanje je navodi da rukavice, koje od svih prisutnih nosi samo ona, neprimetno skine skrivajući ruke:

Uputila je kratak pogled ka gospođi a zatim počela da svlači rukavice – krišom, hitro, krijući ruke ispod stolnjaka. (Woolf 2002: 75)

Dovoljno je da se setimo komentara Klarise Dalovej da se dama u doba njene mladosti poznavala po cipelama i rukavicama, pa da uvidimo kakvo su značenje i značaj imale rukavice krajem 19. veka. Kiti, pak, ne želi da bude dama ni kćer roditelja iz više klase, već anonimna, „ničija kći posebno“ (Woolf 2002: 76). Uprkos činjenici da je lepo ugošćena, između nje i njenih domaćina ipak postoji izvesni komunikacijski šum, koji

nije uslovljen samo njihovim znanjem da je ona iz porodice višeg statusa, već i njenim odelom koji ih na to konstantno podseća. Činjenica, dakle, da je odeća ono što nju tog momenta nepremostivo deli od Robsonovih izaziva obostranu nelagodnost i Kitin postidiđeni protestni gest.

Elenor Pardžiter je konvencionalna kći koja 1880. godine opominje svoje sestre da poštuju granice privilegovane klase kojoj pripadaju. Međutim, njen tadašnji komentar o jednoj kćeri siromašnih roditelja vredan je posebne pažnje. U njemu se krije zavist prema izgledu te devojke i njenoj mogućnosti da drugačije izgleda. Elenor uviđa da siromašni žive boljim životom od njih, a taj pozitivan komentar bazira se, između ostalog, na modernijem odevanju:

Mislila je na staru gospođu Levi, koja sedi podbočena na uzglavlju kreveta, sede kose koja pada gusta i neuredna poput perike i izbornog lica koje liči na ispucalu staru posudu od stakla.

[...]

A zatim bi došla njena kćer koja radi kod krojača. *Ona nosi bisere velike poput kokošijeg jajeta; počela je da se šminka; neverovatno je lepa.* [...]

„Nešto sam razmišljala,” reče Elenor odjednom, „siromašni uživaju više od nas.” (Woolf 2002: 36, kurziv pridodat)

U razmišljanjima koja slede, Elenor ne zanemaruje ni ostale elemente života te skromne devojke, kao na primer veći kontakt sa spoljnim svetom i znanje o braku. Međutim, ono što je navodi da kaže da je život siromašnih povoljniji ipak je spoljašnji izgled – šminkanje i nošenje krupnih perli, po kojima se ova devojka na očigledan način razlikuje od Elenor i njenih sestara.

Ipak, Elenorina vezanost za klasno obeleženo odelo ne isključuje sve moderne detalje. Već naredne 1881. godine junakinju vidimo kao poslovnu ženu koja se (už)urbano kreće londonskim ulicama, a na ruci nosi sat – detalj čija je modna funkcija sekundarna i koji se prevashodno nosi radi svoje primarne namene, mahom nepostojeće u životu žena viktorijanske epohe. Međutim, Elenor, i pored vremenskog orijentira na zglobov ruke, na sve sastanke kasni, a na sat i ne gleda:

Ona, takođe, ide na posao – okrenu ona sat na ruci *ne gledajući na njega*. Posle Odbora, Dafasa; posle Dafasa, Dikson. Zatim ručak; pa Sud...zatim ručak pa Sud u dva i trideset, ponovi ona. (Woolf 2002: 102, kurziv pridodat)

Ručni sat postaje obavezni prateći element ženske odeće, predmet koji se mahinalno dodiruje i okreće rukom, ali čije se kazaljke kreću isuviše brzo da bi telo žene odrasle u viktorijanstvu moglo ukorak da ih prati.

U dvema situacijama u kojima najmlađa sestra Pardžiterovih čini nešto nedozvoljeno, ponovo se prikazuje odeća kao dominantno obeležje pripadnika više klase, makar se radilo i o detetu. Rouz, setimo se, najpre prlja kecelju igranjem u vrtu i prekriva je rukom kada se sretne sa ocem – živim podsetnikom na viktorijanske norme oblačenja:

[U]šla je devojčica u krutoj ružičastoj haljinici.

„Mislim da je dadilja mogla da ti stavi čistu kecelju“, reče Mili strogim tonom, oponašajući odraslu osobu. [Devojčica] je na kecelji imala zelenu mrlju kao da se penjala po drveću.

[...]

Pukovnik zastade na vratima i posve ljutito osmotri decu. [...]

„Prljavi mali nestaško“, reče on, uštinuvši Rouz za uho dok je prolazio pored nje. Ona brže-bolje pokri rukom mrlju na kecelji. (Woolf 2002: 15-16, 17)

Isto tako, naglašeno je da Rouz odlazi u prodavnicu igračaka *u kućnoj obući*, a ne cipelama za grad. Obe stvari – i uprljana kecelja i kućna obuća, bile bi prihvatljive za devojčicu iz niže klase, ali ne i za kćer pukovnika u penziji.

Konačno, kao simbol vezanosti tela za viktorijanski kôd odevanja čuje se zvono koje u još uvek živom domu Pardžiterovih najavljuje da se trenutak večere bliži. Za razliku od kasnijeg „zvona za večeru“ („the dinner bell“, Woolf 2002: 82) kakvo čujemo u Kitinom domu, a koje najavljuje da je jelo postavljeno, ovo zvono predstavlja

glas konvencije koja nalaže da se članovi porodice za večeru moraju *propisno obući*. Kćeri Pardžiter na znak posluge oblače beli i plavi muslin, a sinovi večernja odela. U prilog tome da je odelo u kome se seda za sto važno makar koliko i sama večera, govori činjenica da ovo prvo zvono ima i zasebno ime – „zvono za oblačenje“ („the dressing-bell“, Woolf 2002: 40).

Kao ilustraciju one druge strane – odevanja i mode u okviru niže klase, navešćemo primer pukovnikove ljubavnice Majre. Majra, koja živi u siromašnoj londonskoj četvrti, dočekuje pukovnika neuredne kose u svom nesređenom stanu. Treba, doduše, priznati da Ejbel dolazi nenajavljeno, te da njen izgled nije sasvim pripremljen za njegovu posetu, ali Majra kao da uživa (uprkos težnji da deluje drugačije) u svojoj nesređenosti i nezvaničnosti, koja, pretpostavimo, nije ograničena samo na njenu frizuru, već i na odeću:

[U]šla je njegova ljubavnica, Majra.  
[...] Kosa joj je bila neuredna.

[...]

„O, Majra!” uzviknu ona, gledajući se u ogledalu i nameštajući ukosnice, „kako si samo neuredna, devojko!“ Ona raspusti dugački zamotuljak kose i pusti je da pada preko ramena. (Woolf 2002: 12-13)

Dok je nezamisliva situacija u kojoj bi ga ovako odevene dočekale njegove kćeri, koje ga nešto kasnije, ako izuzmemo malu Rouz, dočekuju sređene za stolom, Ejbel se ne buni protiv takvog izgleda Majre. Njegova blaga reakcija verovatno je uzrokovana činjenicom da se njen izgled uklapa u sirotinjski ambijent kome ona pripada. Pored frizure, Majrina socijalna inferiornost ogleda se i u izgledu njene tašne, koju ona unezvereno traži ispod rasturenih pokrivača i jastuka. Ovaj modni detalj, koji takođe mnogo govori o društvenoj poziciji njene vlasnice, opisan je kao „tanka torba siromašnog izgleda“.<sup>137</sup>

Drugi primer je Kitina oksfordska profesorka istorije, gospođica Kredok. Za razliku od moralno posrnule Majre, ona je uvažena kao intelektualac, ali ipak pripada skromnom sloju društva. Kiti osmatra bedan smeštaj gospođice Kredok pitajući se da li je soba u kojoj imaju čas ujedno i jedina prostorija u profesorkinom stanu. U njemu

---

<sup>137</sup> Pogodan izbor reči u originalu – „a lean, poverty-stricken-looking bag“ (Woolf 2002: 13), jasno ukazuje na vezu između tašne i tela koje je nosi.

nema čak ni ogledala, te Kiti, oblačeći svoj skupocen ogrtač i stavljajući na glavu damski šešir, gotovo ponizno pretpostavlja da profesorka „ne voli odeću“.<sup>138</sup>

Iako bi bilo logično da se lepo i raskošno odevene žene osećaju ponosno i važno, a da one siromašno i obično obučene budu postidene, mi dobijamo sasvim suprotnu sliku s kraja 19. veka. Tela zaogrnuti konvencijom koja odumire i sa kojom subverzivno postupaju pokazuju da je odevanje najočigledniji dokaz da nešto nije u redu sa relacijama među stanovnicima urbane sredine i da je krajnje vreme da odnosi postanu prisniji, a razlike u odevanju manje.

Kao što je naglašeno, moderno doba ne ukida klasne distinkcije, ali ih ipak umanjuje. Jedna od sfera u kojoj se to vidi ponovo su moda i odevanje. Mlađi članovi porodice Pardžiter, kao izdanci modernog doba, svakodnevno nose odeću koja ih ni po čemu ne razlikuje od ljudi skromnijeg porekla. Kako bi kontrast bio još više naglašen, oni su postavljeni rame uz rame sa svojim starijim rođacima, čija odeća je i dalje uveliko viktorijanska i klasno obojena.

Rouz Pardžiter, da počnemo od nje, već prvih godina novog veka nije više *mlađi* predstavnik porodice Pardžiter, ali je njena odeća značajna kao motiv. Ona je važna upravo da bismo uvideli prelaz ka modernom dobu u okvirima ne samo jedne porodice već i jednog istog lika. Videli smo da je još kao dete Rouz kršila odevne kodove, a postavši sifražetkinja u prvoj deceniji novog veka, ona odevne (kao i mnoge druge) kodove krši još više. Rouz se oblači modernije od drugih sestara, što uveliko smeta njenoj najstarijoj sestri, koja je ostala pobornik konzervativnih načela. Elenor to ne priznaje, ali Rouzin avangardni izgled – kaput od čupavog materijala, kožni detalji na suknji i lakovana torba – podseća na izgled devojke iz niže klase čijoj je odevnoj i ekonomskoj slobodi Elenor nekada zavidela:

Rouz zabaci glavu poput konja. Vazda su se svađali, pomisli Elenor – Martin i Rouz. Rouz je lepa, ali volela bi kada bi se ona oblačila bolje. Ima na sebi čupavi zeleni kaput i suknju sa kožnim dugmićima, i uz to lakovanu torbu. (Woolf 2002: 165-166)

---

<sup>138</sup> U originalu: „[...] that Miss Craddock despised clothes“ (Woolf 2002: 73). Osim na „odeću“, reč „clothes“ odnosi se ovde i na doterivanje kao takvo.

Kao što zapaža Gven Anderson, sifražetski pokret doprineo je saradnji među socijalnim klasama, jer su sve žene engleskog društva morale da se ujedine radi borbe za svoja prava (Anderson 2009: 4). Rouz se svojim izgledom, dakle, uklapa u grupu žena čiji identitet prestaje da bude zasnovan na određenjima klase, a postaje zasnovan na zajedničkoj borbi. Rozina odeća možda i nije njen svestan izbor, jer usled posvećenosti svom angažovanju, ona o garderobi nema vremena da misli, iako i sama kritikuje svoj neuredan izgled. Ipak, već i sam nemar za eleganciju odslikava predanost važnijim ciljevima i odbacivanje starog vrednovanja ženskog izgleda. Takođe, pored toga što reflektuje Rouzino uklapanje u ženski pokret i moderni način razmišljanja, Rouzin odevni izbor govori i o pomenutoj borbenosti ove junakinje. Jedne od tih godina, naime, Rouz biva privedena u policiju zbog agresivnog ponašanja na jednom uličnom skupu (učestvujući u bacanju cigala).<sup>139</sup> Mi doduše o ovom događaju saznajemo posredno, te ne vidimo kako je Rouz u trenutku svog „vojničkog“ poduhvata bila obučena, ali pretpostavićemo da se njen modni izbor tada nije mnogo razlikovao od onog koji je kritikovala njena sestra. Rouzina militantna pojava, borbeni stavovi i spremnost da ih predstavi na javnoj gradskoj sceni, reflektuju se, dakle, u modernoj, upadljivoj, a praktičnoj odeći koju nosi. Makar to činila i nesvesno (Rouz se pita ne bi li mogla da izgleda elegantnije, ne uviđajući da elegancija ne bi bila praktično rešenje za njene ulične podvige), ova junakinja, kao što zapaža Anderson „odlučuje da obuče odeću koja će služiti njenoj nameri, a to je da se bori za ostvarenje sifražetskih ciljeva“ (Anderson 2009: 74). Rouzina odeća, kao i njeni feministički stavovi, istovremeno privlači pažnju i inicira novine.

Za razliku od večernjeg trenutka Porodice Pardžiter iz 1880. godine, ratna scena večere 1917. godine u skromnom londonskom domu Ejbelove bratanice Megi i njenog muža, daleko je od stare konvencije. Na prikriveno čuđenje konzervativne rođake Elenor, domaćica Megi izlazi pred goste u dnevnoj odeći. Štaviše, ona na sebi ima staru

---

<sup>139</sup> Sifražetkinje, predvođene aktivistkinjom Emelin Penkharst (Emmeline Pankhurst, 1858-1928) bile su poznate po agresivnom ponašanju na ulicama (Videti Anderson 2009: 2; o vezi sa likom Rouz Pardžiter videti Anderson 2009: 75). Više o Emelin Penkharst videti: Emmeline Pankhurst. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/441378/Emmeline-Pankhurst> (24.07.2012). Sifražetkinje su se agresivno odnosile prema policiji i drugim državnim predstavnicima, zbog čega su često bile hapšene (videti prethodnu referencu). Iako je podržavala ideju borbe za ženska prava, Virdžinija Vulf se protivila militantnoj taktici sifražetkinja i svakoj nasilnoj vrsti zalaganja za njihove ciljeve (Anderson 2009: 3).

oparanu haljinu koju je kupila od nekog Turčina u Istanbulu, i za koju i sama konstatuje da je stara i iznošena:

„Da, mi smo prljavi“, reče Megi, gledajući u nju; bila je u dnevnoj odeći. „Dronjavi“, dodade ona, jer je jedna froncla zlatne niti visila sa njenog rukava dok je služila supu. „Baš sam pomislila kako je lepa...“, reče Elenor, jer joj je upadala u oči srebrnasta haljina sa zlatnim nitima. „Gde si je kupila?“ „U Istanbulu, od jednog Turčina“, odgovori Megi. (Woolf 2002: 299)

Nemaština, ratno stanje i njima srodna nebitnost porekla učinili su svoje, pa pripadnica familije Pardžiter u novom dobu više ne mari za stari kôd odevanja. Po svom izgledu, ona je sada samo majka, supruga i običan građanin Londona. Neopterećena željom da bude nešto više od toga, Megi razume da je, za siromašan dom, skromnu ženu i večeru na koju pozivaju još jedino zloslutna zvona rata koji traje, sasvim adekvatna haljina kupljena davno na rasprodaji.

Ejbelova unuka Pegi još je jedan primer Pardžiterovih sa čijeg tela spada označitelj klase. Nju takođe posmatramo u kontaktu sa Elenor i na njihovom primeru vidimo još radikalniji kontrast između novog i starog. Kao što možemo pretpostaviti na osnovu njenih misli i komentara, sada već ostarela tetka Neli nije posebno zainteresovana za odeću svoje bratanice, ali jedan element njenog izgleda naročito je fascinira. U pitanju je šminka, bez koje Pegi, kako sama objašnjava, ne bi sebi dozvolila da se pojavi u javnosti:

Pegi je povlačila liniju oko usana koristeći *nekakvu tubu*.  
[...]

Pegi je i dalje bila uposlana šminkanjem. „Je l' moraš to da svaki put da nanosiš iznova?“ upita Elenor. „Izgledala bih užasno bez toga“, odgovori Pegi. Napetost oko njenih usana i očiju činili su joj se приметnim. (Woolf 2002: 362-363, kurziv pridodat)

Neznanje pravog imena kozmetičkog proizvoda koji Pegi koristi pokazuje da se Elenor u šminku ne razume i da se dame u njeno vreme nisu šminkale. Setimo se, tada su to činile samo devojke iz niže klase, kojima je Neli blago zavidela. Međutim, to ne znači da tetka ima negativan stav prema šminkanju, već samo da mu pristupa kao i prema



mnogim modernitetima (novim za njenu klasu, ali i svet u celini) – sa oprezom i ogradom neupućene osobe, ali često i divljenjem:

„Da, razumem zašto nanosiš boju – šminku, kako god”, nastavi ona, osmatrajući nećaku. „Zaista ti lepo stoji. Daje sjaj tvome licu. Sviđa mi se kad se mlade žene šminkaju. Ali to nije za mene.[“] (Woolf 2002: 363)

Sastavni deo Peginog odevanja jeste i ručni sat. Život lekarke u modernom gradu nezamisliv je bez konstantne svesti o vremenskom trenutku. Shodno tome, Pegi svoje telo oprema predmetom krajnje neophodnim savremenoj ženi, koja vreme deli na korisno i na izgubljeno. Logično je zbog toga što, za razliku od tetke Neli koja je nekada nosila sat kao ukras, moderna Pegi *gleda* na sat. Štaviše, ona čak i na staromodnoj igranci na kojoj se vreme vraća u prošlost i zaustavlja, svaki minut prati u stopu:

Ona okrenu sat oko zgloba ruke i *pogleda na njega* krišom. Postaje kasno. Jedan sat ima šezdeset minuta, reče ona sebi; dva sata su sto dvadeset minuta. Koliko još minuta moram da ostanem ovde? (Woolf 2002: 404, kurziv pridodat)

Pegina svest o podmaklom dobu – večernjem delu dana, ali i dobu moderne epohe u kome igranka kod tetke Dilije nema smisla, prkosi tetkinom priznanju da je „zaboravila na vreme“ (Woolf 2002: 405). Ne znamo da li tetka Neli i dalje nosi sat na ruci, ali i ako ga nosi, očigledno se i dalje drži stare navike da na njega ne gleda. Ukras za tetku, sat je za Pegi sredstvo snalaženja i načelo organizacije života.

Spoljašnji izgled i unutrašnji život junaka *Godina* slikovito nam predstavljaju modne elemente kao pokazatelje razlike između dve epohe. Novi vek ne ukida klasnu podeljenost, ali moderni izgled vidno istanjuje granicu među klasama. Iznošena odeća pred gostima, obavezna šminka i savremen stav prema modi čine da članovi jedne viktorijanske porodice budu dalji od svojih starijih rođaka, a bliži običnom, na osnovu izgleda besklasnom telu. Odevanje mlađe generacije u *Godinama* do te mere je udaljeno od njihove otuđene klase da se s pravom pitamo da li bi neki nestrpljivi čitalac (koji sa početka romana „zaviri“ u stranice kasnijih godina), umeo na osnovu Meginih ponosnih froncli i Peginog bestidnog karmina da pogodi od koje su londonske loze.

## 8. Telo koje postaje grad i grad koji postaje telo

*Interfejs* tela i grada, kao što naglašavamo od početka, predstavlja kompleksan odnos, prevashodno zbog toga što su i sami njegovi učesnici izrazito složeni kao pojmovi. Opisujući mnogo puta *interfejs* nekog književnog tela i grada, zalazili smo u taj odnos na razne načine. Ponekad smo bili bliži perspektivi tela, ponekad perspektivi grada, a nekada zauzimali obe pozicije istovremeno. Međutim, uprkos težnji da ukažemo na preklapanje granica ovih entiteta i prelivanje njihovih tokova, uglavnom smo ostajali *na sigurnom* terminološko-pojmovnom terenu – telo smo nazivali *telom*, a grad *gradom*. Tačno je da smo više nego često implicirali (a nekad i naglasili) stupanje jednog entiteta u drugi, doslovno ili figurativno. Metonimijski smo katkad pod imenima i prezimenima ljudi podrazumevali čitave gradove, a nazivima gradova imenovali tela.<sup>140</sup> Štaviše, posmatrali smo telo i grad kako često zamenjuju uloge, ali smo u datom trenutku uvek (ili bar u najvećem broju slučajeva) znali šta je telo, a šta grad. Pojmovna vrednost jednog kao i drugog stalno je prelazila na jednu ili drugu stranu *interfejsa*. Ono na šta nismo posebno obratili pažnju, a što je česta karakteristika analiziranih dela, jeste *identifikacija* dvaju elemenata koji stupaju u *interfejs* – poistovećivanje tela sa gradom i grada sa telom. Do sada se nismo usredsredili na one situacije kada u jednom određenom momentu ne umemo jasno da odredimo granicu između dvaju učesnika. Naš čitalac bi mogao da pomisli da takve primere iz romana pogrešno nazivamo *interfejsom*, jer smo na početku ustanovili da je, kao što implicira teorija Elizabet Gros od koje smo pošli, *interfejs* veza između dvaju identiteta koji tokom kontakta nužno i logično *ostaju* različiti. Mi, pak, ne tvrdimo da pojedini segmenti romana teže, u naratološkom ili nekom drugom smislu, da pretvore junaka u grad a grad u ljudsko biće, da od njih načine jedan subjekat, ili pak da unesu zabunu o tome šta je šta ili ko je ko. Štaviše, konfuzija do koje dolazi ne javlja se u svesti nekoga ko ove romane čita samo iz zadovoljstva, jer se tada ovom fenomenu ne pridaje važnost; on se smatra prirodnim i nepotrebnim predmetom rasprave. Telo i grad, dakle, u eksperimentalnoj prozi kojom se bavimo zadržavaju svoje ličnosti, a oni se uvek iznova dograđuju sebi kontrastiranim

---

<sup>140</sup> Na primer, Ričarda (i Klarisu) Dalovej posmatrali smo kao predstavnika/e celog posleratnog Londona, a građane Londona zvali smo Londoncima.

identitetom. Međutim, usled njihovog snažnog *interfejsa*, veoma često dolazi do *verbalne* i/ili *metaforične/simbolične* zamene jednog entiteta drugim. Javlja se fenomen u kome telo i grad *u našoj svesti* postaju jedno te isto ili zamenjuju mesta. Određenost junaka gradskom sredinom ili pojmom grada u širem smislu, kao i „ugrađenost“ grada i građenja u svaku ćeliju fiktivnog tela, doprineli su da jezik kojim se junaci i grad opisuju i slike pomoću kojih se oni pojme postanu slični ili istovetni. Često se, dakle, krećemo unutar sfere tela ili grada, a ne umemo da odredimo da li je prostor koji nas okružuje jedno ili drugo. Tada osećamo da hodamo po klizavom, nejasnom, *nesigurnom* terenu. Fokusirajući se na pojedinačne junake ali i na njihov život u celini, a posmatrajući grad kao *sobu*, *građevinu* i *građenje*, i kao *grad u celosti*, u završnom delu rada želimo da ukažemo na ovakva mesta u romanima, određujući ih kao vrhunac *interfejsa* tela i grada. Drugim rečima, namera nam je da istaknemo momente u kojima telo i grad funkcionišu kao dve strane Mebijusove trake, te pokazuju „da sve dok različite „stvari“ mogu da budu u odnosu, one mogu *da zamene mesta*“ (Gros 2005: 289, kurziv pridodat, navodnici u originalu).

## 8.1. Soba kao telo i telo kao soba

Romani u kojima se u vezu dovode telo i soba jesu *Džekobova soba*, *Godine*, *Flaš*, *Gospođa Dalovej* i *Orlando*.

### 8.1.1. Džekobova soba

Već ustanovljenu metaforu sobe, koja konotira telo Džekoba Flandersa, ovde ćemo još jednom naglasiti kao nezaobilaznu. Junak se poistovećuje sa prostorijom u kojoj živi, a soba, kao deo zgrade i deo grada, poprima odlike tela koje u njoj spava, čita, piše i misli samo ona/ono zna o čemu. Čitalac romana se navodi na to da pri svakom pomenu Džekobove sobe, ma u kom gradu ona bila, pomisli na Džekoba, a posebno u sceni opisa njegove sobe u kojoj njega nema. Prikaz kembričke sobe dok je junak na večeri zapravo je način da se upozna njegovo telo. Džekob u *sobi* (kao i u *sebi*) čuva svoju prošlost (suvenire predurbanog i urbanog života), a tog momenta se negde van sobe utapa u novu gradsku sredinu. Ako, dakle, sobu razumemo kao Džekoba samog, onda junakov um posmatramo kao (gotovo) praznu prostoriju unutar

grada, koja se puni utiscima stečenih u socijalnim i drugim urbanim prilikama. Identifikacija sa sobom Džejkoba na taj način približava pojmu grada, čiji je unutrašnji prostor svaka njegova soba. Pojam sobe i prostor unutar sobe (koja je prostor za telo, ali i prostor tela) time postaje teren *interfejsa* tela i grada – tela koje je trenutno u gradu i grada koji stupa u jednu od svojih soba, odnosno u jedno od svojih tela:

U Džejkobovoj sobi nalazili su se jedan okrugli sto i dve niske stolice. Žute zastavice stajale su u tegli na kaminu; bili su u sobi i fotografija majke; vizit-karte raznih društava sa malim polumesecom, grbom i inicijalima; beleške i lule; na stolu je ležao papir sa crvenom linijom margine – esej, nema sumnje – „Da li se Istorija sastoji od Biografija Velikana?“ Bio je tu priličan broj knjiga[...] [...] Nepomičan je vazduh u praznoj sobi, primetan samo utoliko što njiše zavesu; cveće se u vazi pomera. Jedna nit zaškripi u stolici ispletenoj od pruća, iako u njoj niko ne sedi. (Woolf 2009: 31)

Džejkobova soba u kojoj Džejkoba nema odnosi se i na više puta pominjanu londonsku sobu, nakon junakove smrti. Džejkob je poginuo u ratu, majka i prijatelj ga više nikada neće videti, ali prisustvo u njegovoj sobi stvara u njima utisak da su u kontaktu sa nekada živim telom. Kontakt sa stvarima u sobi neće im, zaključili smo, pomoći da otkriju najskrivenije strane Džejkobovog života, ali oni će osetiti da soba liči na Džejkoba, da je baš onakva kakav je bio i on – nesređena, dostupna svima, ali nedovoljno razumljiva; po izgledu bliska i živa, a zapravo daleka i mrtva:

„Ostavio je sve baš kao što je i bilo“, čudio se Bonami. „Ništa sređeno. Sva njegova pisma razbacana tako da svako može da ih pročita. Šta je očekivao? Da li je mislio da će se vratiti?“ pitao se on, stojeći na sred Džejkobove sobe. (Woolf 2009: 153)

### 8.1.2. *Godine*

U romanu *Godine*, vezanost tela za sobu prisutna je kod Edvarda Pardžitera. Edvard je sin Ejbela i Rouz, koji u vreme majčine smrti živi u oksfordskom studentskom domu, školujući se na prestižnom koledžu uz svu očevu podršku. Njegova studentska soba je oličenje povučeniosti tela u svet knjiga i učenja, što vidimo u prikazu Edvardove tipične večeri. Univerzitetski kampus je poput minijaturnog grada koji Edvard, slično Džejkobu Flandersu, posmatra sa prozora, ali odbija da u njemu

učestvuje drukčije nego kao student koji uči u svojoj sobi. I soba i Edvard su sami, ispunjeni jedino teškim gradivom obimnih knjiga, oboje se nalaze u Oksfordu i sa gradom komuniciraju putem prozora. Međutim, prozor sobe je mesto telesnog *interfejsa* sa dvorištem kampusa samo onda kada to Edvard poželi – pre umnog rada ili u pauzi. Tišina i mir u dvorištu koledža, koju prekida jedino monotoni zvuk kiše, pokazuju da studentski gradić od studenta izolaciju i očekuje. Gradivo Edvarda čeka na stolu pod lampom, a pogled na grad uliva energiju za rad koji će nastupiti. Nakon okrepljujućeg *interfejsa*, Edvard se okreće od grada ka sobi vlastitog uma i svojoj studentskoj sobi:

U Oksfordu je padala kiša. Padala je lagano, intenzivno, pljuskajući i žuboreći u slivnicima. Edvard, nagnut preko prozora, video je drveće u vrtu koledža, pobeležilo od kiše. Izuzev šuštanja lišća i udara kišnih kapi, ništa se drugo nije čulo. Vlažni, zemljani miris dizao se sa mokrog tla. Lampe su se palile tu i tamo u masi mračnih prozora koledža; a na bledožučkastom uzvišenju u jednom uglu sijalica je osvetljavala jedno drvo u cvatu. Trava je postajala nevidljiva, tečna, siva, kao voda.

On duboko i zadovoljno uzdahnu. Od svih trenutaka u toku dana, ovaj najviše voli, kada stoji i posmatra dvorište. On *ponovo udahnu hladan vlažan vazduh, a zatim se podiže i okrenu nazad ka sobi*. Vredno je radio. Dan mu je, po savetu mentora, bio izdvojen na sate i polusate; ali imao je još pet minuta na raspolaganju pre početka s radom. Uključio je stonu lampu. (Woolf 2002: 54-55)

Crkvena zvona kao da daju znak za početak noćne posvećenosti sopstvenom umu, ali i ispunjenja obaveze prema ocu i očevoj veri u naučni potencijal svoga sina. Sati samotnog učenja neophodni su zarad ličnog i društvenog uspeha, a Edvard na njih pristaje junačkom spremnošću. Da bi iznedrio velike intelektualce, London ih šalje u male centre učenosti, gradiće koji studente danju obasipaju profesorskim, a noću knjižkim znanjem. Ti gradići, shodno tome, zvonima discipline zatvaraju njihove umove u za učenje adekvatne sobe:

Jedno za drugim oksfordska zvona slala su svoje spore odjeke kroz vazduh. Zvonila su jako, nejednako, kao da moraju da odguraju vazduh koji im stoji na putu, a vazduh je težak. [Edvard] je voleo zvuk zvona. Slušao je sve dok poslednje

nije odzvonilo; zatim je stolicu privukao stolu; vreme je isteklo; sada mora da radi. (Woolf 2002: 56)

Međutim, posle nekog vremena provedenog uz knjigu, Edvard ponovo prilazi prozoru i uviđa da mala univerzitetska četvrt nije više tako tiha, jer čuje studentski život iza osvetljenih prozora. On čuje i buku sa igranke kod rođaka u blizini, ali je rešen da nastavi učenje, uz gutljaje očevog vina i poneku pomisao na nećaku Kiti. Edvard, dakle, čak i kad začuje pozive grada, ostaje u okvirima svoga uma i svoje sobe. Međutim, prekida ga kucanje na vratima sobe i poseta koja ometa njegovu korisnu samoću. Remeti ga situacija u kojoj grad umilno i navodno uzgredno traži pravo pristupa Edvardovom telu, a zatim nerado dočekan, ali nužno primljen, ulazi u njegovu sobu:

Prešao je na drugu stranu sobe, prišavši prozoru. Crveni kvadrati uočavali su se kroz drveće. U Rezidenciji je u toku igranka. Sa kim ona sada razgovara? O čemu priča? Vratio se za sto.

„O, dodavola!“ uzviknu on, bušeći papir olovkom. Vrh olovke se polomi. Zatim se začu blagi udarac po vratima, klizeći udarac, ne kucanje koje traži odgovor, kucanje nekoga ko prolazi, a ne nekoga ko ulazi. On priđe vratima i otvori ih. Na stepeniku iznad vrata ukazala se figura krupnog mladića presavijenog preko gelendera. „Uđi“, reče Edvard. (Woolf 2002: 58)

Kucanje na vratima prekida tok Edvardove svesti, a junakovo primanje nenajavljenog gosta (posle koga stiže još jedan) u sobu dozvoljava svetlu spolja da stupi unutar junakovog ličnog prostora i svesti čiji je hod i samoću taj svet narušio.

Ipak, poseta dvojice kolega, Gibsa i Ešlija, samo prividno izvodi Edvarda iz sveta povučenosti. Mi i u toku njihovog razgovora uviđamo Edvardovu razliku u odnosu na njegove goste. Edvard je u stanju da priča znalački o svemu, a Gibs i Ešli ograničeni su na teme devojaka i konja, odnosno knjiga. Edvardova svestranost i taština su zidovi njegove vlastite sobe koji ga dele od drugih studenata, to su osobine kojima se Gibs i Ešli, a i sam Edvard, dive:

Sujeti, koju je Elenor uvek ismevala kod svog brata, sada se laskalo. Voli on da oseti kako ga gledaju. A opet, oseća se opuštenim u društvu obojice, pomisli on; ta misao mu prija; može da priča o lovu sa Gibsom i o knjigama s Ešlijem. Ali Ešli može da priča jedino o knjigama, a Gibs – on se nasmeši – može jedino o devojkama. Devojkama i konjima. (Woolf 2002: 60)

Gibs i Ešli su primljeni u Edvardov svet, ali druženje sa njima ostaje površno. Domaćin će pričati sa njima o čemu god oni žele, ali im neće otkriti šta o njima zaista misli, niti koliko je ponosan što je svestraniji i obrazovaniji od njih. Gosti su u sobu primljeni, ali soba kao da svojom donedavnom tišinom, svetlošću stone lampe i mirisom knjiga izmiče bučnim telima gostiju.

Edvardovo odbijanje svake dublje veze sa svetom spolja konačno se vidi na samom kraju ove scene. On goste prima i uživa u njihovom rivalskom razgovoru kojim pokušavaju da osvoje njegovu pažnju, ali ih zatim ostavlja same. Bez ikakvog izvinjenja, domaćin gostima saopštava da mu je potreban san i da više ne želi njihovo društvo. Ne zalazeći dublje u namere svojih kolega (koje su sa Ešlijeve strane i više nego prijateljske), Edvard oseća da njihov nenajavljeni dolazak i sopstveno gubljenje vremena sa ovim nesavesnim studentima, ne prija potrebama njegovog tela. U istoj meri, razgovor i pojave njegovih gostiju ne uklapaju se ni u učenjačkom lampom osvetljenu atmosferu njegove sobe. Međutim, pošto gosti ne žele da odu iz njegove radne sobe, Edvard će se povući u drugu – spavaću sobu i zaključati se:

„Oдох u krevet“, reče on. [...]

„Al' nemojte vi da žurite“, reče Edvard, ponovo zevajući. „Dovršite svoja pića.“ Osmehivao se na pomisao da Ešli i Gibs prave jedan drugom društvo dok ispijaju pića.

[...]

„Neka sami rasprave šta imaju“, pomisli on zatvarajući vrata spavaće sobe.

[...]

Veoma brzo, veoma odlučno, on okrenu ključ u bravi. (Woolf 2002: 62)

Zaključavanjem spavaće sobe Edvard sprečava svaki dalji kontakt sa ljudima koji su osujetili njegov umni rad. On zaključava svoju svest pred svakim daljim kucanjem na njena vrata. Edvardov odlazak u drugu prostoriju Ešli i Gibs pravilno tumače kao znak da treba da napuste ceo prostor svoga domaćina, to jest da radna soba sama bez Edvarda nema smisla kao prostorija za goste. Simbol Edvardovog bića više nije ova, već susedna soba, u koju dvojica mladića ne mogu da uđu. Njihov brzi odlazak implicira da oni uviđaju da, nepoželjni u Edvardovom društvu, nisu poželjni ni u jednoj od njegovih soba.

### 8.1.3. *Gospođa Dalovej*

Lik Klarise Dalovej takođe poprima karakteristike sobe. Po povratku iz kupovine, gospođa Dalovej oseća umor od hodanja, a njena svest je željna opuštanja nakon intenzivne izloženosti dnevnom životu Londona. Saznanje da je leđi Braton na ručak pozvala njenog muža, ali ne i nju, Klarisinom umornom telu donosi i dodatno osećanje uvređenosti. Sve to, kao i činjenica da je doba dana pogodno za odmaranje, navodi gospođu Dalovej da se polako popne uz stepenice kuće i povuče u svoju sobu za odmor u potkrovlju:

Kao kaluderica koja se povlači, kao dete koje istražuje kakvu kulu, ona nastavi uz stepenice, zaustavi se pored prozora, uđe u kupatilo. Tamo je kapala slavina i linoleum bio zelen. Vladala je neka praznina oko srca života; soba na mansardi. [...] Jer sednice u parlamentu trajale su tako dugo da je Ričard zahtevao da ona mora posle svoje bolesti da spava bez uznemiravanja. A ona zaista više voli da čita o povlačenju iz Moskve. On je to znao. Zato je imala sobu na mansardi; [...] (Vulf 2004: 33-34)

Ova soba se poistovećuje sa Klarisom bar koliko i kuća Dalovejovih u celini, a u neku ruku i više. Dok je kuća simbol njene londonske uloge, dom njene porodice i mesto prijema koje okuplja Londonce, lična prostorija na vrhu vile izolovana je od svega toga. U njoj boravi jedino Klarisa, i to u odsustvu svoga muža. Kada je u njoj, gospođa Dalovej sa sebe skida odeću koju nosi u javnosti – u ostalim delovima kuće, kao i van nje. Osim toga, kada je u svojoj sobi, junakinja prestaje da misli o Londonu. Dok se



odmara na omalenom krevetu, *gospođa Dalovej* se vraća najintimnijem delu svoga bića i najranijim danima svoje mladosti – vraća se (prelondonskoj) *Klarisi*. Doskorašnja šetnja ulicom, prizori i način kretanja su je naizmenično navodili na misli o prošlosti i sadašnjosti, ali sada, zatvaranjem u sobu, ona se zaključava u zatamnjene prostore svoje svesti po kojima može nesputano da plovi. Klarisinu sobu ispunjava ono što ne sme da se nađe ni na području (ostatka) kuće ni na teritoriji (ostatka) grada: misli o osećanju devičanstva, sopstvenom braku i ljubavi prema ženama:

[...] dok je ležala tamo i čitala, jer je slabo spavala, nije mogla da odagna osećanje devičanstva koje je sačuvala kroz porođaj i koje je prijanjalo uz nju kao rukavica.

[...]

Ah, to pitanje ljubavi (razmišljala je odlazeći kaput), to zaljubljivanje u žene. Uzmimo Seli Seton; njenu vezu u mladosti sa Seli Seton: Nije li to bila, na kraju krajeva, ljubav?

Sedela je na podu – tada je stekla svoj prvi utisak o Seli – sedela je na podu obgrlivši rukama kolena i pušila cigaretu. Gde li je to mogla da bude? Kod Meningovih? Kod Kinloh-Džonsonovih? (Vulf 2004: 34-35)

Osim sa privatnom prostorijom, Klarisa se poistovećuje i sa krevetom na kome se odmara, glavnim funkcionalnim elementom te sobe. Oseća se starom i iznemoglom, pa joj se čini da će sve dublja starost ne samo nju učiniti tanjom, već i krevet sve užim. Naime, Klarisa i postelja koju Lusi svakoga dana štirka za nju postaće jedno telo na putu ka nestajanju:

Klarisa probode jastuče za igle i spusti na krevet svoj žuti šešir s perjem. Čaršavi su bili čisti, dobro zategnuti na krajevima, nalik na široku belu traku. Sve uži i uži bivaće njen krevet.

[...]

Šta li će [Piter] misliti kada se vrati, pitala se.

Da je ostarela [sic]? Da li će reći to ili će ona videti kako on misli, kada se bude vratio, da je ostarela? To je istina. Posle bolesti skoro je sasvim osedela. (Vulf 2004: 33, 39)

#### 8.1.4. Flaš

Snažna identifikacija tela sa vlastitom sobom na delu je i u romanu-biografiji *Flaš*. Gospođica Beret se u mnogo navrata poistovećuje sa svojom (spavaćom) sobom. Tu identifikaciju, osim čitaoca, oseća i njen pas, što vidimo iz načina na koji on doživljava promenu vlasnika dolaskom u London. Ako se setimo trenutka u kome Flaš biva ostavljen u sobi gospođice Beret, videćemo da on taj momenat usko povezuje sa narednim momentom – okretom od vrata ka unutrašnjosti sobe i opažajem svoje nove vlasnice, još jednog tela u, kako je do tada mislio, praznoj sobi:

Osetio je da je sam - napušten. Pojurio je ka vratima. Bila su zatvorena.

[...]

Zatim ga je preplavio takav talas očaja i tuge, neopozivost i neumoljivost sudbine tako ga je obuzela, da je podigao glavu i glasno počeo da zavija. Jedan glas je rekao „Flaš.“ On ga nije čuo.

„Flaš,“ glas je ponovio. On se trgnuo. Mislio je da je sam. Okrenuo se. Da li ima nečeg živog sa njim u sobi? Da li ima nečeg na sofi?

[...]

Flaš je sada prvi put ugledao damu koja leži na sofi. (Woolf 1933: 29-30)

Štaviše, Flaš ubrzo uviđa da, kao što soba u kojoj je ostavljen nije prazna, nije prazno ni srce žene koja u toj sobi živi. Od tog momenta, pripadanje sobi i pripadanje telu imaju zajedničko značenje – oni obeležavaju Flašov novi londonski život. Fizička vezanost psa za sobu donosi i čvršću vezu sa vlasnicom. Svaki njegov boravak u Elizabetinoj sobi vezuje ga za njeno telo, a istovremeno mu daje slobodu kretanja. Okviri zajedničkih zidova izazivaju u gospođici Beret i Flašu osećanje sigurnosti i čvrste međusobne veze. S druge strane, kada izlaze u grad, kada Flaš, dakle, napusti Elizabetinu sobu, pa makar to bilo i sa njom, vezanost psa za Elizabet slabi i potrebna je fizička potpore te veze – povodac.

Opis Elizabetine sobe još jedan je verbalno-pojmovni element koji se dovodi u kontakt sa junakinjom samom. Sobu odlikuju bogatstvo, prijatnost, tišina, izolovanost, veličina, praznina. Složićemo se da ove karakteristike ima i Elizabet Beret. Povučенost i samoća, gube se, doduše, kao deo njenog imidža onda kada se

ona zaljubi u pesnika Roberta Brauninga. Primanje pesnika u sopstveno srce inicirano je, međutim, učestalim primanjem tog čoveka u vlastitu sobu. Njegov ulazak u njen život menja, Flaš to dobro zna, i atmosferu u njenoj sobi.

Konačno, odlike spavaće sobe Elizabet Beret poprima i njen pas Flaš. Soba i pas predstavljaju dva važna elementa Elizabetinog života, ključne delove njenog identiteta, te ne mogu funkcionisati odvojeno. Sve dok pripada Londonu i dok u njemu živi njegova vlasnica, Flaš je i (živi) deo Elizabetine londonske sobe.

### 8.1.5. *Orlando*

U romanu *Orlando*, sobe se dovode u vezu sa telom naslovnog lika i duhovima njegovih predaka. Ostvarujući čvrstu vezu sa kućom svojih predaka, Orlando se vezuje i za njene sobe, a pre svega za podatak o njihovoj brojnosti, kojom se diči među strancima. U trenucima povučeniosti od Londona, Orlando društvo mnogobrojnih ljudi zamenjuje nebrojenim sobama, ispunjenim jedino brižljivo održanim nameštajem i duhovima predaka kojima su pripadale. Nakon izgnanstva sa londonskog dvora, junak se povlači u jednu od tih soba i pada u sedmodnevni san u toku koga dolazi do promene „u odajama njegovog mozga“ (Vulf 1991: 41, kurziv pridodat). Podstaknut prazninom sobe i odsustvom jave, Orlando psiha istiskuje iz sebe i sećanje na ružnu prošlost. Nakon buđenja, Orlando iz sobe izbacuje sve vračare i proroke pozvane u pomoć, dajući im do znanja da su jedini isceljitelji njegovog tela samoća, san i prazna soba. Prilikom posete svojoj staroj kući pri kraju romana – kada već odmaknu vekovi, Orlando iskusi promenu pola i ponovo uspostavi svoj gradski život – junakinja Orlando će sobe ove kuće opisati kao telo ostarele bake koja živi sama, menja raspoloženja i drema sve do trenutka posete nekog mladog potomka, kada počinje da blista. Međutim, Orlando sobe implicitno poistovećuje i sa samom sobom, jer kao što poznaje sebe poznaje i njih, a poput nje, i sobe žive vekovima:

Kao kad odmah po dolasku kući ne bi poljubila svoju staramajku, tako bi bilo kad bi se vratila a da ne poseti kuću. Činilo joj se da *sobe postanu svetlije* kad ona uđe; uskomešaju se, *otvore oči* kao da su *dremale* u njenom odsustvu. Takođe joj se činilo da stotinu i hiljadu puta što ih je videla nikad nisu izgledale isto, kao da je

tako dug život poput njihovog uskladištio u njima mirijade raspoloženja koja su se menjala sa zimom i letom, svetlim vremenom i tamnim i samom njenom srećom i karakterom ljudi koji su ih posećivali. [...] Znala im je tuge i radosti. [...] I one su nju znale u svim raspoloženjima i menama. (Vulf 1991: 185-186)

Identifikacija književnih junaka sa sobama većinom bi se, dakle, mogla odrediti kao povlačenje iz privatne u javnu sferu. I pored toga, kao što smo na to ukazali kada smo se posebno bavili fenomenom povlačenja, dvosmerna veza junaka sa gradom ne prestaje ni tada. Propusnost Džekobovog uma više puta je bio jasan pokazatelj da će se svaki njegov pokušaj da se izoluje završiti neuspehom. Čak i kada svoju svest ogradi spavaćom sobom, a gosti napuste njegovu radnu sobu, Edvard i dalje ostaje u okvirima univerzitetske sobe – pod uticajem grada koji ga je privoleo na rad, a zatim uneo pometnju u njegov život i njegovu sobu. Klarisin odmor uslovljen je umorom od Londona i pripremom za nove gradske zadatke. Soba u kojoj žive pesnikinja i njen pas odiše oštrim mirisima i gorkim ukusima gradske ulice i londonskog društva. Povlačenje Orlanda u sopstvene sobe priprema je za novu integraciju u društvo. *Interfejs* se, dakle, nastavlja ne samo zbog činjenice da je sama soba doslovno deo grada ili bar građevine kao osnovnog gradskog elementa. *Interfejs* tela i grada pre svega traje zbog jedne druge činjenične stvari u ovim romanima: veliki ili mali, doslovan ili figurativan, zatvoren, otvoren ili odškrinut, svaka soba u kojoj se odvija život i svaka svest kojom teče misao, mora da ima *prozor*.

## **8.2. Telo kao građevina. Građevina kao spoj tela i grada. Građevina u obliku i životu tela. Život kao građenje i rušenje.**

U ovom segmentu poglavlja, ukazaćemo na identifikaciju tela sa građevinom i života sa građenjem, u romanima *Džekobova soba*, *Godine*, *Ka svetioniku*, *Orlando* i *Talasi*.

### 8.2.1. Džekobova soba

Prilikom boravka u Akropolju i meditacije među antičkim zdanjima, Džekob Flanders kao da se na momente stapa sa onim po čemu hoda, na čemu sedi, što opipava i što vidi. Partenon, u svetlu Džekobovog doživljaja, od građevine drevnog grada pretvara se u telo. Ovaj hram, međutim, ne predstavlja tipično – smrtno i prolazno – telo, već on predstavlja telo koje zrači duhovnom energijom i večnom lepotom, jedino telo koje Džekob želi da ima kao prijatelja. Uspravljene karijatide na obližnjem Erehteonu<sup>141</sup> – kamena zdanja u obliku ženskih tela koja na glavi drže krov hrama, čine da i junak uspravi svoje telo. On se uklapa u prizor pred sobom i daje svom biću važnost jedne stare statue:

Eno [...] nekoliko žena kako stoje tamo i drže krov na glavama. Džekob se blago izvi; jer stabilnost i ravnoteža prvi utiču na telo. (Woolf 2009: 130)

Da ovaj junak često budi asocijaciju na građevinu, pokazuje i komentar E. M. Forstera (mada se on odnosi na eksperimentalnost stila u romanu), koju Forster vidi kao haotičnost u kojoj se jasno nazire red. Ovaj kritičar, naime, smatra da u *Džekobovoj sobi* „nanosi boje polako promiču sa strane, ali usred njih prekidajući njihovu putanju [...] izdiže se čvrsta figura mladića. U kom smislu je Džekob živ [...] tek treba da odredimo. Ali da on postoji, da on *stoji* poput *spomenika* jeste ono što je sigurno [...]” (Forster 2003: 112, kurziv pridodat)

Štaviše, i pored sve svoje egoističnosti prilikom doživljaja grčkog starog grada, Džekob i druga tela identifikuje sa statuama pored sebe. Jedna od mermernih boginja podseća ga na Sandru Vilijams, ženu u koju je nesrećno zaljubljen. Druženje sa građevinom kao najboljim prijateljem iznosi na površinu svesti ličnu muku koja ga tišti. Džekob se nemo poverava ženi koja vekovima teši prolaznike i čije telo podnosi teret civilizacije, držeći nad sobom njen krov – završnicu svake kuće i temelj svakog (mladog) grada. Ovekovečeno klesarskim radom nekadašnjeg majstorskog tela, bezlično i nepomično antičko biće koje junaka asocira na voljenu ženu, i za Džekoba i za nas, istovremeno i *jeste* Sandra i *nije* Sandra:

---

<sup>141</sup> O Erehteonu videti: Erechtheum. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/191182/Erechtheum> (28.07.2012).

Džekob [...] pogleda [...] u boginju sa leve strane koja drži krov na glavi. Podsetila ga je Sandru Ventvort Vilijams. Pogleda je, a onda skrenu pogled. Bio je neverovatno dirnut, a [u glavi mu se mešala slika] grčkog nosa [...], sa slikom Sandre, sa svim ostalim slikama [...]. (Woolf 2009: 130)

Treba se takođe pozabaviti dubljim značenjem centralne akropoljske građevine i zdanja koje najviše zaokuplja Džekoba – hrama Partenona. Ako zanemarimo trenutnu fascinaciju jednog turista trajnom lepotom Partenona, nailazimo na još jednu vezu između tela i grada, ali i kontrast između drevne i moderne ljudske žrtve; antičke uzvišenosti i savremene prizemnosti. Naime, ideja na kojoj je podignut Partenon jeste prinošenje žrtve Atini – drevnoj zaštitnici grada Atine, boginje rata, zanata i praktičnog uma,<sup>142</sup> po kojoj je grad dobio ime. Atina je paganski lik koji predstavlja spoj antropomorfnog božanskog tela i ovozemaljskog grada, a koji ujedno, građevinom njemu posvećenom, povezuje grad i njegove stanovnike, u fizičkom i simboličnom smislu. Delovi partenonskog friza prikazuju procesije atinskih građana koji odaju počast Atini (Neils 2009: 43), slaveći njenu božansku ličnost i prinoseći joj životinjske žrtve. U skladu sa tim, sam pojam prinošenja žrtve Atini možemo shvatiti na više načina: kao verničku počast, kao telesnu žrtvu, ali i kao trud brojnih skulptora – među kojima su, pored velikih majstora, bili i obični građani Atine (Younger 2009: 83, Valavanidis 2004: 5), da ovakve scene ovekoveče na telu građevine. Redosled procesije ukazuje na kretanje od haosa i nemira ka redu i mirnom društvenom sistemu za čije uspostavljanje je zaslužna Atina (Neils 2009: 60-61). Partenon stoga simbolizuje žrtvovanje tela gradu – prolaznog neprolaznom, ljudskog kamenu, individue nekoj višoj i borbe vrednoj celini. Osim toga, prikaz vojničke konjice na frizu (Neils 2009: 46-52, 60), koja ratuje u ime Atine, upućuje na žrtvu za grad u vidu vojnog pohoda. Svestan ili ne ove ideje, Džekob će ubrzo svoj život uložiti u naizgled sličnu ideju koji svaki pa i savremeni rat propoveda – ideju pojedinačne borbe radi globalne ljudske sreće. Međutim, opšta zanemelost nad Džekobovom sudbinom kojom odiše kraj romana, sugerise da antička ideja prinošenja žrtve ne nalazi svoje mesto u modernom dobu.

---

<sup>142</sup> O boginji Atini videti: Athena. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/40681/Athena> (28.07.2012).

Ako se nikada uspešno opravdana ideja ratovanja u antici još i mogla iskupiti kolektivnom gradskom srećom i izgradnjom večne lepote, u 20. veku više se ne mogu postaviti temelji za ovakva zdanja. Rat u koji će Džekob otići može se jedino opisati kao sebično savremeno božanstvo koje u zamenu za dobrovoljnu ljudsku žrtvu neće podići već jedino srušiti gradove, uništiti društveno blagostanje i pokolebati veru u (bolji) život. Moderni rat neće spojiti stanovnike i grad, već razdvojiti tela od njima bliskih ljudi, kuća i gradova. Ni čovekolik ni gradolik, moderni bog rata proizvešće ruševine iz kojih ne mogu vaskrsnuti ni njemu prinete dobrovoljne žrtve ni njihova vera u, doslovne ili figurativne, graditeljske ishode.

Pored toga što simbolizuje vrednost humane žrtve, Partenon je hram koji je u fizičkom smislu odolevao oštricama rata.<sup>143</sup> Čoveku koji se sa njim oseća bliskim kao sa živim telom, Partenon, makar i podsvesno, šalje poruku neprimenljivu na pojedinačan život smrtnog bića, a još manje na moderno doba u kome je ljudska žrtva izgubila baš svaki smisao – poruku da rat nema destruktivnu moć nad telom. Partenon je, kao što zapaža Džekob „sposoban da nadživi ceo svet“ (Woolf 2009: 128). Međutim, Džekob može uspraviti telo, zbližiti se i saživeti se sa kamenim zdanjima Akropolja (Erehteon, čija vizuelna vertikalnost „uspravlja“ Džekoba takođe je, osim drugim mitološkim likovima, posvećen kultu Atine)<sup>144</sup> samo dok je u njihovoj neposrednoj blizini. Kada napusti drevni Akropolj i vrati se sadašnjosti, Džekob će se saviti do nivoa moderne ideje ljudske žrtve i raspasti od prvog udarca, zajedno sa trošnim zidovima izmišljenih partenona i erehteona modernog doba.

### 8.2.2. *Godine*

Slično Džekobu Flandersu, jedan od junaka romana *Godine* ostvaruje gotovo ljudski odnos sa građevinom, na momente se identifikujući sa njom. U pitanju je Martin

---

<sup>143</sup> Partenon, koji je sagrađen u 5. veku pre nove ere, oštećen je 1687. godine udarom topovskog đuleta u toku rata između Turske i pojedinih zapadnoevropskih zemalja. Međutim, uprkos brojnim oštećenjima i srušenim delovima, Partenon je uveliko obnovljen i nastavio je da živi kao celina (St. Clair and Picken 2009: 170-171). Štaviše, možemo reći da preostale ruševine i nedostaci, kao stalne odlike Partenona kasnijih vremena, ovom zdanju na jedinstven način dodaju na nikada oduzetoj lepoti. O pomenutom oštećenju Partenona i drugim ratnim uslovima – verske i/ili političke prirode, ili pak ličnom egoizmu, kao bolestima koje je doživeo i preležao Partenon, videti Valavanidis 2004: 7-17.

<sup>144</sup> Videti fusnotu 141.

Pardžiter koji zadivljeno stoji pred Katedralom svetog Pavla<sup>145</sup> u Londonu. Junakova nema komunikacija sa velelepnom zdanjem takođe se bazira na estetskoj vrednosti zgrade, ali je povezana sa jednim specifičnim aspektom Martinove ličnosti – njegovom neostvarenom željom da postane arhitekta. Osujećen u svom porivu da kreira građevine, ciljano došavši do katedrale, iako bez posebnog razloga ili namere, Martin pronalazi utehu u divljenju jednom od arhitektonskih simbola Londona. Kao i Džejkoba, i Martina ometaju prolaznici i sve bi dao da pred katedralom može da bude sam, jer bi samo tako mogao da upozna celo i nezaklonjeno telo građevine. Treba naglasiti da Martin nije vernik i da njega ne zanima religijska funkcija katedrale, već jedino njena umetnička strana u čije značenje se uživljava. Čisto estetsko osećanje, koje isijava iz Martinovog bića, ali koje on istovremeno apsorbuje podstaknut arhitektonskom lepotom, čini da Martin nadoknadi prazninu u grudima. On se poistovećuje sa građevinom kako bi bar na kratko stvorio iluziju sebe kao arhitekta i ostvario san svakog projektanta – da deo vlastitog uma bude pretočen u građevinu. Martin oseća da njegovo telo stupa u harmoniju sa zgradom kakvu bi želeo da stvori – ono se ispravlja, raste i konačno postaje večno:

„Do Sent Pola”, reče Martin, pružajući vozaču sitninu.

[...]

Prešao je ulicu i naslonjen leđima na izlog jedne radnje posmatrao velelepnu kupolu. Sve što je u njegovom telu imalo težinu kao da se pomeralo. Imao je čudan osećaj da se u njemu nešto kreće u harmoniji sa tom građevinom; da se ispravlja: konačno se zaustavlja. Uzbudljiva je – ta promena proporcije. Voleo bi on da je postao arhitekta. Stajao je leđima naslonjen na izlog radnje pokušavajući da sagleda jasno celu katedralu. Ali bilo je teško pored toliko prolaznika. Sudarali su se sa njim

---

<sup>145</sup> Katedrala svetog Pavla jedan je od simbola grada Londona. Prema rečima Frenka Etkinsona (Frank Atkinson), „i pre nego što je sasvim izgrađena, katedrala je zauzimala centralno mesto u svakodnevnom životu Grada“ (Atkinson 1985: 7). Da je ovo zdanje jedan od najupečatljivijih arhitektonskih objekata Londona koje vlada gradskom atmosferom poput ogromnog živog bića, ukazala je Virdžinija Vulf u eseju „Opatije i katedrale“ („Abbeys and Cathedrals“, 1931) napisavši sledeće: „Mada je svima dobro poznato da Katedrala svetog Pavla kruniše panoramu grada, ne možemo a da to još jednom ne naglasimo. Nadima se tamo u daljini kao kakav bremenit mehur, a dok joj se približavamo, preteći raste pred nama. A onda, najednom, katedrala nestane, jer kad se nađemo u njenom podnožju sa zadnje strane, ili kada šetamo oko nje, te je ne možemo u celosti sagledati, kako se samo London smanji!“ (Vulf 2005: 47). Više o ovoj katedrali i njenoj geografskoj, funkcijskoj i socijalno-graditeljskoj vezi sa vlastima i stanovnicima Londona, može se pronaći u sjajnom vodiču Frenka Etkinsona *Sent Pol i grad London (St Paul's and the City, 1985)*, iz koga je preuzet i gorenavedeni citat ovog autora.



i spreda se češali o njega. Bilo je vreme saobraćajnog špica, kada biznismeni odlaze na ručak. Pravili su prečice idući preko stepenica. (Woolf 2002: 238-239)

Kao plod kreacije drugih umetnika,<sup>146</sup> Katedrala svetog Pavla pozajmljuje svoje osobine vredne divljenja gradskom telu koje iznova želi da je protumači i prisvoji, sanjalici koja upisuje u nju lična značenja i dodeljuje joj novu lepotu.

Arhitekturom inspirisani porivi, međutim, ne obuzimaju samo Martina Pardžitera, već, u izvesnom smislu, i njegovu sestru Rouz. Rouz Pardžiter nikada nije imala ambiciju da postane arhitekta, ali njeno učešće u pokretu za ženska prava dovodi je u vezu sa pojmovima građenja i rušenja. Kao sifražetkinja, Rouz se zalaže za *rušenje* postojećeg sistema nenaklonjenom ženskim socijalnim pravima i *izgradnju* novog sveta i životnog postora u kome će žene biti ravnopravni građani društva. Štaviše, Rouz učestvuje u agresivnom ponašanju sifražetkinja, te ona i doslovno koristi *ciglu* – osnovni graditeljski materijal, kako bi srušila postojeće vrednosti i da bi (prilažući svoju ciglu mnoštvu drugih) doprinela izgradnji nove građevine društva na ruševinama stare. Rouz veći deo života posvećuje borbi za ženska prava, a kao što vidimo, za njih je spremna i vojnički da ga žrtvuje. Za razliku od Martina, pak, čiji lični poriv za građenjem ostaje osujećen, Rouzin kolektivni cilj biva ostvaren, a zdanje ženskih prava sagrađeno krajem druge decenije 20. veka.<sup>147</sup>

### 8.2.3. *Gospođa Dalovej*

Na vezu između tela i građevine, nalik Džejkobu Flandersu, upućuje i Piter Volš u romanu *Gospođa Dalovej*. Koračajući Londonom posle dugog odsustva, Piter posmatra grupu budućih vojnika koji uniformno marširaju ka grobu heroja na koji će položiti vence. Formirajući u svesti utisak o njima, junak ih poistovećuje sa spomenicima i statuama:

---

<sup>146</sup> U pomenutoj knjizi, Frenk Etkinson prikazuje složen i dugotrajan proces izgradnje i ukrašavanja katedrale, od njenih začetaka u 7. i 11. veku, pa sve do 20. veka. Značajno je da autor ukazuje na činjenicu da je glavni projektant i graditelj katedrale, Kristofer Ren, sahranjen unutar nje same (Atkinson 1985: 7), te je on na neki način sastavni deo građevine koju je izgradio. Mi kao čitaoci *Godina* ne znamo da li Martin Pardžiter vlada ovim podacima o istoriji katedrale ili ne, ali zanimljivo je zapaziti da graditeljska profesija dovodi u bližu vezu velike graditelje i njihove impozantne tvorevine – smrtna tela i besmrtna građevine. Takva veza nesumnjivo je ono za čim Martin čezne.

<sup>147</sup> Videti fusnote 95 i 97.

*Mladići* u uniformi, noseći puške, marširali su s pogledom [sic] uprtim napred, marširali, *ukrućenih ruku*, a izraz lica bio im je kao legenda ispisana na postolju kipa podignutog u slavu dužnosti, zahvalnosti, odanosti, ljubavi prema Engleskoj.

[...]

Eno kuda odlaze, pomisli Piter Volš, zaustavivši se na ivici pločnika; i svi slavni kipovi, Nelsona, Gordona, Hevloka,<sup>148</sup> ti crni teatralni likovi velikih vojnika gledali su preda se, kao da su i oni prineli istu žrtvu [...], bili lomljeni istim iskušenjima, pa *dobili*, najzad, *mermerni lik*. (Vulf 2004: 54-55)

Šesnaestogodišnje mladiće u vojničkoj uniformi Piter dovodi u vezu sa mrtvim telima (Marsh 1998: 24). Njihov hod i pokreti, kao i njihova ljubav prema domovini, uniformni su, a put kojim se kreću vodi borbi, smrti i podizanju statue kao odavanja počasti telu poginulog borca. Već sada, dakle, budući vojnici imaju kameni pogled nepomičnih tela pored kojih marširaju. Kao i lica statua, mladići gledaju nepomično ispred sebe, anticipirajući da će i njih zadesiti ista sudbina – rat, smrt, posthumna slava. Iskusna svest čoveka koji pretpostavlja budućnost svakog vojnika ne pravi, dakle, jasnu razliku između tela koja marširaju i spomenika koji su nekada marširali a sada stoje.

#### 8.2.4. *Ka svetioniku*

U poglavlju „Telo i građevina“, bilo je reči o romanu *Ka svetioniku* i težnji njegovih junaka ka osvetljenoj kuli kao simbolu sreće. Identifikacija svetionika sa ljudskim idealima je sveprisutna kroz delo, ali značajan je i momenat u kome jedna od junakinja eksplicitno poistovećuje svetionik sa svojim telom. U pitanju je večernji trenutak u prvom delu romana kada majka Remzi posmatra kulu kroz prozor. Umorna od dnevnih aktivnosti, majka se nalazi u stanju polusna, a snopovi svetlosti sa svetionika koji kroz prozorska okna dopiru do njenih otežalih očnih kapaka, takođe je čine budnom i usnulom u isti mah. S jedne strane, zraci svetlosti služe kao podsećanje

---

<sup>148</sup> Horejšio Nelson (Horatio Nelson, 1758-1805), bio je komandant u Britanskoj mornarici, poginuo je u pobedničkoj Bici kod Trafalgara 1805. godine i važi za jednog od najvećih nacionalnih heroja kome su odate brojne monumentalne i druge počasti (Horatio Nelson, Viscount Nelson. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/408359/Horatio-Nelson-Viscount-Nelson> i <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/408359/Horatio-Nelson-Viscount-Nelson/5166/Victory-at-Trafalgar> (28.07.2012).). Čarls Džordž Gordon (Charles George Gordon, 1833-1885) bio je britanski general poznat po zadacima koje je za domovinu predano obavljao u Kini i Sudanu, gde je i poginuo, postavši nacionalni heroj (Charles George Gordon. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/239094/Charles-George-Gordon> (28.07.2012).). Henri Hevlok (Henry Havelock, 1795-1857), britanski general koji je služio u Indiji (Sir Henry Havelock. (2012). U: *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/257290/Sir-Henry-Havelock> (28.07.2012).). (Primedba pridodata prevodu.)

na realnost u kojoj majka živi. Međutim, njihov kontrast u odnosu na mrak nad ostrvom i morem odvodi majku izvan stvarnosti – svetionik je „hipnotišući agen[t]” (Marsh 1998: 34). Prvih nekoliko momenata *interfejsa* sa svetlošću svetionika kao da predstavljaju trenutke obostranog raspoznavanja. Majka prepoznaje svetionik na osnovu ustaljenog ritma njegovih bljesaka – dva kratka, jedan dugačak – dok svetionik dobija ljudske osobine. Njegov zrak pretvara se u oko udaljenog, ali srodnog tela koje traži i raspoznaje telo majke Remzi u kući na ostrvu. Nakon te prve faze *interfejsa*, majka oseća da su ona i snop svetlosti postali jedno telo. On je ušao u njenu kuću i postao idealna majka Remzi – postojana, srećna, uticajna. Ona je izašla iz kuće i postala svetionik – živ, topao, ljudski. Međutim, majka se ne identifikuje sa sva tri bljeska, već samo sa jednim – trećim, konačnim, trajnim. U momentu večernje tišine, kada konačno zavлада mir u kući, ona oseća sopstvenu pobedu nad mrakom večeri i svakom sputanošću ljudske svesti (pa i nad očevim tiranskim stavovima). Usred crnila koje se svakodnevno spušta na ljudski život, majku Remzi obasjava svetlost koja redovno prkosi tmini noći; ispunjava je trajni zrak sreće. Majka na kratko gubi svoju ličnost da bi dobila onu idealniju koju želi – ličnost čiji život blista neugasivim sjajem:

Gubeći ličnost [...] i, zastajući, ona pogleda da sretne onaj snop sa Svetionika, dug, postojani snop, poslednji od tri, jer posmatrajući ih u ovakvom raspoloženju uvek u ovo doba čovek ne može a da se ne veže za jedno naročito od svega što vidi; i ta stvar, dug postojani snop, njen je. Često je hvatala [sic] sebe kako sedi i gleda, sa radom u rukama, dok ne bi postal[a]<sup>149</sup> ono u šta gleda – [ta] svetlost, na primer. (Vulf 2004: 69)

Štaviše, snažna identifikacija sa građevinom čini da majka Remzi oseti da se gledajući u svetlost trećeg bljeska, ogleda u sopstvenim očima. Ovaj momenat poistovećivanja Hermajoni Li vidi kao jedan od onih koje je Virdžinija Vulf nazivala „trenucima spoznaje”<sup>150</sup> – momenta u kojima se „ono što se posmatra, putem nekakve

---

<sup>149</sup> U prevodu koji je korišćen je napravljena greška – „postalo“. Čitava rečenica treba da glasi u prezentu.

<sup>150</sup> U originalu „moments of being“, sintagma kojom Virdžinija Vulf u eseju „Skica prošlosti“ („A Sketch of the Past“, 1939) opisuje svoj proces pisanja „kao doživljaj izvesnog šoka, koji je odmah praćen „željom da se on objasni““. Doživljaj se odnosi na viziju nekakve istine ili „prave stvari“ koja se javlja usred svakodnevnih aktivnosti (običnih trenutaka, takozvanih „moments of non-being“) i koju autorka čini realnom „pretvarajući je u reči““. (prema Lee 1984: 13, navodnici u originalu) Li dovodi u vezu sklonost Virdžinije Vulf da se poistoveti sa stvarima koje posmatra (što takođe predstavlja jedan od „trenutaka spoznaje“, momenat u kome posmatrani objekat obasjava um i čini da posmatrač stvari vidi jasnije) i psihičko stanje njene junakinje majke Remzi, koja u bljesku svetionika vidi svoj odraz. (Lee

magije, pretvara u samog posmatrača“ (Lee 1984: 14). „Trenuci spoznaje“ posmatraču pružaju jasniju viziju o nečemu (Lee 1984: 12-13). Slično tome, Frenk Bradbruk (Frank W. Bradbrook) smatra da „dugi stabilni zrak sa svetionika [...] simbolizuje stabilnost i sigurnost koju [majčina] pojava nameće protoku života“ (Bradbrook 1974: 285). Drugim rečima, identifikacija sa objektom posmatranja majci daje neutralnost umetnika i moć stvaranja reda na temeljima haotičnog iskustva (Bradbrook 1974: 285). Identifikacija, dakle, majci daje mogućnost da stvori novi život na temeljima starog. Međutim, momenat ogledanja u očima svetionika, majci Remzi donosi i realnu sliku o njoj samoj, briše veru u idealnu budućnost i skida čaroliju poistovećenosti. Do njene svesti kao da dolazi činjenica o odvojenim identitetima nje i svetionika; činjenica koja je nužni element svakog *interfejsa*. Svetlost i građevina su *tamo*, a tama i sopstvo *ovde*, dok su svaki osećaj ili svako osećanje koji sugerišu drugačije lažni. Istovetnost sa nečim što nije vlastito telo majci se ipak samo pričinjava:

Ona [...] sreće treći snop svetlosti i *učini joj se* kao da njene sopstvene oči susreću njene sopstvene oči, istražujući kao što bi ona sama istraživala po svojoj duši i srcu, brišući tu laž, *svaku laž*.<sup>151</sup> (Vulf 2004: 69-70, kurziv pridodat)

Osim svetionika, još jedna građevina, sa naizgled mnogo prozaičnijim značenjem, sveprisutna je u ovom romanu. U pitanju je kuća na ostrvu u koju Remzijevi dolaze u toku leta. Scenama u dnevnoj sobi, već smo ukazali na važnost delova kuće, a posebno na značaj prozora kao mesta susreta tela sa udaljenom kulom. Kuća, u celini, pak, simbol je same porodice Remzi kao nesavršenog tela, čiji svaki član, na ovaj ili onaj način, teži ka srećnijem životu. Ako je svetionik centar i *objekat* njihovih najdubljih želja, onda je kuća središte života koji već imaju, svet u kome sanjaju i bude se, postolje na kome stoje. Kuća je centar njihove svesti, sam *subjekat*.

Deo romana u kome se posebna pažnja posvećuje opisu kuće jeste drugi segment, pod nazivom „Vreme prolazi“. Kuća se kroz veći deo romana vezuje za junake, tačnije,

---

1984: 14) U srpskoj verziji (prevod Slavice Stojanović), izrazi „being“ i „non-being“ prevedeni su kao „biće“ i „ne-biće“ (Vulf 1991: 122).

<sup>151</sup> Reči „tu laž, svaku laž“ najčešće se tumače kao majčin svesni komentar o misli koju joj je nametnula podsvest – da se svet nalazi u rukama Gospoda (Videti Marsh 1998: 32-33). Međutim, pošto citirani deo sledi odmah nakon trenutka identifikacije sa svetlošću svetionika, svest o „laži“ može se odnositi i na svest majke o tome da njene oči i svetlost sa kule nisu jedno te isto, a ne samo da je religiozni stav netačan. Da „laž“ može upućivati na više stvari, sugeriše i pridev iz drugog dela citata „*svaku laž*“ (Vulf 2004: 70, kurziv pridodat).

oni se vezuju za nju, jer kad god ih sretnemo, uglavnom je to u kući ili u njenoj okolini. Međutim, kuća je na specifičan način povezana sa likovima čak i u pomenutom delu romana u kome njih nema. Poglavlje „Vreme prolazi“ opisuje *praznu* kuću koja propada bez Remzijevih, u desetogodišnjem periodu kada oni, usled ratnog perioda i ličnih nedaća, ne dolaze na odmor. Iako nisu direktno prisutni ni u kući ni u tom delu knjige, likovi su čak i tada jasno predstavljeni našoj svesti. Njihova kuća, njene prazne sobe, njeno propadanje i opstajanje simbolizuju junake same.

Na početku poglavlja, prikazane su sobe u kojima već odavno nema ljudi, a od kojih neki neće ni moći više da dođu. Međutim, njihova odeća i lični predmeti i dalje se nalaze u sobama, kao da ih je upravo koristila osoba kojoj su pripadali. Odela još uvek imaju oblik ljudskog tela, čiji nekadašnji pokreti kuću i dalje čine živom:

Ono što su ljudi odbacili i ostavili – par cipela, lovačka kapa, neke izbledele suknje i kaputi u ormanima – oni jedini zadržavaju ljudski oblik i u praznini pokazuju kako su nekad bili ispunjeni i živi; kako su ruke nekad bile zaposlene kopčama i dugmadima; kako je nekad ogledalo odražavalo lice; odražavalo izdubljen svet u kojem se neka prilika okretala, neka ruka zasjala, vrata se otvarala, deca ulazila trčeći i prevrćući se; i opet izlazila. (Vulf 2004: 139)

Više nego simbol svih drugih junaka, kuća na ostrvu je predstavnik majke Remzi. Majka je umrla u Londonu, daleko od ostrva Skaj, ali kuća na ostrvu, majčine stvari i soba unutar kuće žive umesto njenog tela, čineći ga besmrtnim u prostoru, ako već nije u vremenu. Prostor je, čini se, onaj aspekt života na koji telo može da utiče i koji može trajno da oblikuje. Majka je naprasno otišla iz kuće i života, ali ako je u ovoj kući ostavila svoje stvari, žive i funkcionalne u prostoru, znači da je i ona u određenom smislu još uvek živa. Vetrovi koji se bore da uđu u spavaće sobe i poremete raspored u njima zaustavljeni su pred vratima tih soba (Vulf 2004: 136). Te vetrove možemo protumačiti kao protok vremena čije kretanje biva stopirano u kući u kojoj se oni odavno upokojeni i dalje čine živim. Vrata unutar kuće, dakle, služe kao čuvari sećanja na majku Remzi i stvaraju utisak da „[s]ve drugo može da iščezne i nestane, [ali da] ono što leži ovde čvrsto je“ (Vulf 2004: 136). Majka živi, ne više u granicama sopstvenog tela, već u telu kuće kojoj je ona nekada udahnula život. Kućepaziteljka, gospođa Mekneb, nalazi majčine stvari, formirajući u svesti jasnu sliku žene koja ih je nosila. Ona se pita šta da čini sa stvarima i kućom koji su ostali iza ljudi kojih tu više

nema, a njene reči podsećaju na zbunjenu tugovanku majke Džejkoba Flandersa. Međutim, ova žena nije svesna činjenice da sećanje na gospođu Remzi, probuđeno pronalaskom njenih ličnih predmeta, pobija njenu konstataciju da u kući *nema* „žive duše“:

Bila je [kuća] u toku svih ovih godina *bez žive duše*. [...] [I]ma odeće u ormanima; ostavili su odeću po svim spavaćim sobama. Šta da uradi ona sa tim? Ima moljaca – u stvarima gđe Remzi. Sirota gospođa! Nikada joj više neće biti potrebne. Umrkla je, kažu; pre toliko godina, u Londonu. Eto taj stari sivi ogrtač nosila je kad je radila u bašti (gđa Maknab ga opipa). Ona je vidi kako ide stazom noseći rublje, zaustavlja se nad svojim cvećem (vrt sad pruža žalostan prizor, sav je u neredu, i kunići istrčavaju pred vas iz leja) – ona je vidi sa jednim od njene dece pored sebe, u tom ogrtaču. Ima tu [čizama] i cipela; i češalj i četka ostavljeni na toaletnom stolu, tačno kao da je očekivala da će se sutra vratiti. (Umrkla je naprasno, kažu.) [...] Fioke toaletnog stola pune su stvari (ona ih izvuče), maramica, komadića traka. (Vulf 2004: 145-146, kurziv pridodat)

Snaga sećanja da oživi ljudsko biće u okviru zidova jedne kuće bliska je zapažanju Virdžinije Vulf u „Skici prošlosti“, u kome ona beleži da „u izvesnim pogodnim raspoloženjima, *sećanja* – ono što se zaboravilo – izlaze na površinu[,] [...] *stvari* koje smo osetili sa velikim intenzitetom imaju egzistenciju nezavisno od našeg uma; [...] [one] *još uvek postoje*” (Vulf 1991: 119, kurziv pridodat).

Kuća porodice Remzi potvrđuje svoju sa vezu ljudskim telima svake večeri kada je (i dalje) osvetljavaju snopovi svetlosti sa svetionika. Ti bljesci njoj sada, kao nekad telima majke, dece, pa i oca, daju iluziju (srećnijeg) života.

Kuća Remzijevih se ne ruši uprkos tome što se raspada, baš kao što i porodica Remzi nastavlja da živi iako se osipa. Ova kuća opstaje, kako *od sećanja* na život koji se tu vodio, tako i *radi* života koji će se ponovo odigravati u njoj. Stara i oronula, ova građevina ne sme da se sruši, jer njena uloga nastavlja da živi. Kada dan odmakne, nova plima naiđe, a oni shvate da svetionik nije *idealna*, a još manje *njihov* dom, otac Remzi, kći Kem i sin Džejms, sveže ujedinjeni i putovanjem oplemenjeni, po protokolu vremena, sudbine ili nečeg trećeg, *moraju* zaploviti ka ostrvu i imati kuću kojoj da se vrate.

### 8.2.5. Orlando

Orlandova porodična kuća, osim zdanja veličine minijaturnog grada kome se junak-junakinja uvek iznova vraća, predstavlja i simboličnu zamenu za ljudska tela. Nakon izgnanstva sa dvora usled afere sa Sašom, Orlando napušta London i povlači se u svoju rodnu kuću. Junak napušta civilizaciju i društvo da bi se u samoći oporavio od njihovih loših uticaja. Međutim, njegova samoća u vili predaka samo je prividna. Spolja gledano, u kući nema nikog osim brojnih slugu, ponekog posetioca i samog Orlanda. Međutim, mnogobrojne sobe te kuće redovno se nameštaju po Orlandovoj želji, što govori u prilog tome da on u sobama oseća nevidljivo prisustvo njegovih predaka i ktitora te građevine:

[Nakon] [p]oniženj[a] na dvoru [...] to što je sam u velikoj kući svojih očeva odgovaralo [je] njegovoj čudi. [...] Sluge, zadržao je čitavu svitu, iako je njihov posao uglavnom bio da brišu prašinu u praznim sobama i da zaglade prekrivače na krevetima u kojim on nije nikada spavao, gledale su, u tami večeri, dok su sedeli [sic]<sup>152</sup> s kolačima i pivom, svetlost kako prolazi duž galerija, kroz balske dvorane, uz stepenice, u spavaće sobe i znali [sic] su da njihov gospodar ophodi kuću sam. (Vulf 1991: 42)

Slično kući Remzijeve koja živi i nakon deset godina od njihovog odlaska, Orlandova kuća čuva sećanje na ljude koji već vekovima nisu živi. Uz to, ova kuća ne čuva samo duše predaka, već i fizičke ostatke njihovih tela. U tom smislu, Orlandov boravak u kući i njegova odvojenost od sveta ne predstavlja pravu samoću. On u njoj komunicira sa ljudima koje nije poznao, ali za koje je vezan poreklom. Trenuci u kojima junak posmatra portrete predaka, a zatim odlazi u podrum kuće i razgleda njihove kosti, konotiraju duboku emotivnu krizu, gubljenje želje za životom, spuštanje na izvesno dno života i približavanje smrti. Na tom mestu, unesrećen ljubavnim jadima, Orlando postaje svestan ljudske prolaznosti i opsednut smrću. Međutim, ova spoznaja mu donosi i utehu, jer svest o neminovnoj fizičkoj smrti umanjuje značaj duhovne smrti koju mu je donela ljubavna veza sa ruskom devojkom. Nakon boravka u svetu mrtvih i suza koje lije nad sopstvenom sudbinom, Orlando je spreman da se vrati *gore, na vrh svoje kuće, u svoju sobu*:

---

<sup>152</sup> Oblici glagola moraju se složiti sa imenicom „sluge“ i glasiti „sedele“ i „znale“.



Orlanda je sada obuzelo čudno ushićenje u razmišljanju o smrti i propasti i pošto bi prešao duge galerije i balske dvorane sa svećicom u ruci, [...] morao [je] da siđe u kriptu gde su ležali njegovi preci, nagomilani kovčeg na kovčeg, deset generacija zajedno. [...] „Ništa ne ostaje od svih ovih prinčeva“, Orlando bi rekao [...], „osim jednog prsta“ i uzeo bi skeletnu ruku u svoju i savijao bi zglobove tamo ovamo.

[...]

[V]rati[vši] se [...] u tumananje galerijama [...] izgledalo [mu je] da dalji život nema smisla. Zaboravivši kosti predaka i kako život počiva na grobu, stajao je tamo potresan jecajima sve zbog želje za ženom u ruskim pantalonama, sa kosim očima, napućenim usnama i biserima o vratu. Otišla je. Ostavila ga je. [...] I tako je našao put da se vrati u svoje odaje; i gđa Grimsdič [...] reče hvala Bogu, njegovo gospodstvo je opet bezbedno u svojoj sobi [...]. (Vulf 1991: 43-44)

Posle izvesnog perioda samoće, Orlando oseća da mu nedostaje kontakt sa živim ljudima i živim gradom. On se vraća Londonu, pa zatim odlazi u Carigrad, ali, videli smo, nakon toga ponovo dolazi u kuću predaka. Pri povratku, kuća, sa slugama u prvom planu, dočekuje ga ljubavljju pravog roditelja – odiše radošću zbog njegovog dolaska, posvećenošću svome lordu i ravnodušnošću prema njegovoj polnoj promeni. Uz to, kada je ugleda, Orlando naviru suze kakve izaziva susret sa dugo neviđenim rođakom. Dimnjaci se čine živim na kući koja je mirna i velika – sve zajedno poprima osobine jednog tela, dok istovremeno predstavlja građevinu i čitav jedan grad:

Veliko zdanje počivalo je više nalik na *grad* nego na *kuću*, smeđe i plavo, ružičasto i purpurno u snegu i svi njegovi odžaci užurbano su dimili kao da su nadahnuti sopstvenim životom. Nije mogla da zadrži suze kada ga je videla onako *spokojnog* i *masivnog, opruženog* na čistini. [...] Nije se ni mašila zvekira, oba krila velike kapije širom se otvoriše, a tamo su, držeći svetiljke i baklje iznad glava, bili gđa Grimsdič, g. Diper i cela svita slugu da je pozdrave.

[...]

Niko nije ni za trenutak pokazao sumnju da Orlando nije Orlando koga su oni znali. [...] Štaviše, reče gđa Grimsdič g. Diperu [...], ako je njen gospodar sada jedna ledi, ona nikada ljupkiju nije videla i ni za dlaku nije jedno bilo bolje od drugog [...]. (Vulf 1991: 101, kurziv pridodat)

Ova građevina takođe, kao i kuća Remzijevih, a kao uostalom i svetionik, prkosi vremenu i spaja tela koje je vreme razdvojilo. Kada Orlanda iznevere živi ljudi – verenica, londonski dvor u živom gradu, carigradske kolege i njihovi običaji, kao i jedno vandruštveno pleme, on/a pronalazi utehu i duhovno pročišćenje u ovom alternativnom gradu. Naizgled grad mrtvih, kuća koja pripada samo njemu/njoj mnogo



je življa od živog sveta, jer je prisnija, bliža, sopstvenija. Kao muškarac ili žena, Orlando u kući mrtvih pronalazi „skeletnu ruku“ (Vulf 1991: 44) koja ga/je ne odbija.

Katarza u kući predaka vodi naslovnog lika poeziji kao još jednom alternativnom svetu, a zatim ga vraća životu. S tim u vezi, Orlandova kuća predstavlja i više od običnog simbola krvnih predaka jednog junaka. Ona je predstavnik svih vrednih ljudi prošlosti, stvaralaca koji su svoja dela u vidu jedne tradicije ostavili iza sebe, predaka po kreativnom, „graditeljskom“ porivu. Razmatrajući kakav pisac želi da postane, Orlando odlučuje da neće pisati po željama i zahtevima drugih kako bi stvorio ime, slavu i iza sebe ostavio samo prašinu. On želi da piše jedino na osnovu ličnog osećanja, u tradiciji u kojoj građevina prevazilazi veličinu svojih neimara, a njena dugovečnost njihove prolazne živote. Junak time hoće da doda „još jedan kamen“ (Vulf 1991: 65) zdanju tradicije koju je osmislio „jed[an] [neimenovani] arhitekt[a]“ (Vulf 1991: 64), a koju su vekovima zidali „nepoznati plemić“ i „zaboravljeni graditelji“ (Vulf 1991: 65):

„[J]a ću pisati da zadovoljim sebe“ [...].

[...]

Ovu beskrajnu pa ipak uređenu zgradu, koja je mogla da primi hiljadu ljudi i možda dve hiljade konja, sagradili su, razmišljao je Orlando, radnici čija su imena nepoznata. [...] Nijedan od tih Ričarda, Džonova, Ana i Elizabeta nije ostavio znamen za sobom, pa ipak su svi radeći zajedno [...] ostavili ovo. (Vulf 1991: 62, 64)

Ironija koja prožima čitavo delo ne zaobilazi, međutim, ni odnos Orlanda prema rodnoj kući. Pred kraj romana, naime, kada se junakinja nađe u modernom dobu, ona, i pored redovnih poseta zdanju koje voli, oseća da joj se predmeti u staroj vili čine stranim i da kuća više nije u celosti njena (Woolf 1954: 286). Znamo, pak, da još veća ironija pogađa i samog/samu Orlanda/o koji/a prevazilazi normalan ljudski vek i živi stotinama godina. Dupli ironijski efekat dovodi do toga da Orlando kao viševekovno biće postaje zamena za kuću i generacije predaka. Konstatujući da vila više nije njena kao nekada, junakinja kaže da kuća sada pripada vremenu i istoriji, da je udaljena od sveta živih i prazna (Woolf 1954: 286). Međutim, možemo da zaključimo da ovo od života povučeno zdanje ima živog naslednika u 20. veku, Orlandovom „sadašnjem trenutku“ (Woolf 1954: 268, prev.aut.). Budući da je poput građevine i sama živela

stolećima, Orlando u sebi nosi značenje koje je imala njena kuća – ona predstavlja telo u kome su se smenjivale mnoge verzije njene ličnosti, preteče modernog Orlanda. U tom smislu, Orlando je sama svoj predak.

### 8.2.6. *Talasi*

Roman *Talasi* obiluje slikama koje dovode u vezu ljudsko telo ili ljudski život sa građevinom i građenjem, ali i sa kamenom kao početnim elementom svake gradnje i ostatkom posle svakog rušenja. U ovom delu rada, ukazaćemo na neke od verbalnih i/ili simboličnih niti koje povezuju junake romana i pojmove *građevine* i *izgradnje*.

Jedna od prvih slika kojom se telo poistovećuje sa kamenom odnosi se na Suzan i njenu reakciju na trenutak u kome je Džini poljubila Luisa. Razočarana u prvu ljubav i zasenjena Džininom fizičkom i društvenom superiornošću, Suzan o sebi kaže da se njeno srce pretvorilo u kamen pred pomenutom scenom:

‘Videla sam kad ga je poljubila’, reče Suzan. ‘Pogledala sam i videla je između lišća. Došetala je plešući, a na njoj su bili dijamanti lagani poput prašine. A ja sam zdepasta, Bernarde, ja sam niska. Imam oči koje izbliza vide zemlju i insekte u travi. *Žuta toplina koju nosim u jednoj strani tela pretvorila se u kamen kada sam videla Džini kako ljubi Luisa.* (Woolf 2000: 7, kurziv pridodat)

Uvređeno neuzvraćenom ljubavlju i pobedom istaknutije devojčice, Suzanino srce prestaje da veruje u izgradnju odnosa i emocija, zatvara svoja vrata pred društvom i okreće se najstarijim i jedinim vernim prijateljima – prirodi i nagonским osećanjima. Konstantno grleći i obožavajući prirodu, Suzan ruši do najmanjeg elementa sva vrednosna zdanja koje je stvorilo društvo – do golog kamena koji je dala priroda i u koji se i sama junakinja pretvara. Zbog toga su i ljudske reči za nju „poput kamenja koje čovek skuplja na obali mora“<sup>153</sup> – rasute, bezoblične, a zatim neprirodno sjedinjene kao niz konjugovanih glagolskih oblika. Štaviše, u toku školovanja, ona želi da sagradi mentalnu sliku od svih elemenata prezrene školske institucije i sahrani ih poput ljudskih tela, sa hladnokrvnošću deteta koje zakopava neugledne kamenčiće:

---

<sup>153</sup> U originalu: „Those are white words,” said Susan, “like stones one picks up by the seashore.” (Woolf 2000: 10)

Zamisliću sve stvari koje najviše mrzim i zakopati ih u zemlju. Ovaj sjajni kamenčić je gospođa Karlo i ja ću je duboko zakopati zbog njenog ulizivanja i dodvoravanja [...] sahraniću celu školu; fiskulturnu salu, učionicu; trpezariju koja uvek miriše na meso; i kapelu. Zakopala bih njene crno-smeđe pločice i uljane portrete muškaraca – darodavaca, osnivača škola. Ima poneko drvo koje volim; [...] Ako to izuzmemo, zakopala bih sve kao što zakopavam ovo ružno kamenje koje uvek leži razbacano po ovoj slanoj obali [...].(Woolf 2000: 24)

Ako su Suzanini monolozi obojeni aluzijama na razgradnju, ruševine i odronjeno kamenje društvenih vrednosti, onda se Bernardova misao neumitno kreće u suprotnom smeru, makar do pred sam kraj romana. Njegov život se sastoji od građenja priče na temelju svake osobe koju sretne i scene koju vidi, od vremena provedenog u zapisivanju fraza od kojih će jednoga dana nastati celovito zdanje priče o prirodi ljudskog života. Videći u svakom neznancu potencijalnog glavnog lika svoje mašte, Bernard ispunjava prazninu nepoznate osobe izmišljenim životom iza njegovog lika lii uzgrednog komentara. Od čoveka koji ulazi u voz, Bernard „pravi”, možda ne slučajno, *graditelj*, stvaraoca koji podiže betonske zgrade baš kao što Bernard od njega uspostavlja “konkretnu” osobu.<sup>154</sup>

[A]ko se nađem u društvu drugih ljudi, istog trenutka od reči nastaju oblaci dima – vidite kako rečenice odmah počinju da isparavaju sa mojih usana. Kao da je upaljena šibica; nešto gori. Jedan stariji i naizgled uspešan čovek, putnik, sada ulazi. I ja odmah poželim da mu pridem; [...]. Ja takođe želim da dodam ponešto svojoj zbirci vrednih opservacija u vezi sa pravom prirodom ljudskog života. [...] On daje komentar o nekoj seoskoj kući. [...] Ja ga presvlačim i *činim konkretnim*. On je [...] mali *graditelj* koji ima nekoliko radnika. Volter Dž. Trambel je ime kakvo bi mu pristajalo. (Woolf 2000: 36-37, kurziv pridodat)

U toku sakupljanja delića ljudskih života i usled večite težnje ka sumiranju jedne velike ljudske priče, Bernard često govori o sebi kao o građevini sa krovom. Na koledžu, on se povlači u svoju sobi i razmišlja o proteklom danu, konstatujući da se raznovrsnost događaja i slika, koji su velikodušno uposlili njegovu maštu, u vidu kapljice spušta na „krov [njegove] duše” (Woolf 2000: 44). Krov koji pokriva dušu predstavlja junakovu žednu imaginaciju koja je uvek prvi posrednik između Bernardovog tela i sveta. Slično

---

<sup>154</sup> Engleski pridev „concrete“, koji Bernard koristi, ima dvojno značenje: „betonski“ i „konkretni“ (Concrete. (2012). U: *Macmillan Dictionary*. Preuzeto sa: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/concrete> (29.07.2012).).

tome, magla se podiže sa „krova njegovog bića” (Woolf 2000: 49), kada mu Nevil otvori oči i objasni da on nije Bajron, niti će to ikada biti, već da može da stvara jedino kao Bernard. Najzad, kada shvati da ga je vreme pregazilo, ovaj junak će reći da je „kap vremena” pala na „krov“ njegove duše i uma (Woolf 2000: 104). Uvek je, dakle, izvesni krovni pokrivač njegovog bića mesto interakcije sa svetom i vremenom. Taj krov, koji je ujedno i zaštita i mesto kontakta, jeste poriv za stvaranjem, pravljjenjem priče, izgradnjom. U starosti će Bernard, doduše, osetiti da radoznalosti, pa i poriva za pričanjem više nema, da je „kap vremena” učinila svoje. Tada će shvatiti i da “panoramu života” (Woolf 2000: 137) koju je oduvek težio da izgradi nije tako lako obuhvatiti pogledom jednog fanatičnog naratora, te da je „život nedovršena fraza” (Woolf 2000: 160), poput započete, ali nikada dozidane kuće.

Slike građenja i građevine ne zaobilaze ni likove Džini, Nevila, Luisa i Rode. Džini gradi svoj urbani identitet pred ogledalom svoje sobe. Ogledalo pred kojim se šminka i zamišlja sebe u raznim društvenim situacijama pravi od njenog lika čvrstu površinu, stabilnu i uspravnu poput zida. Ma koliko njena ličnost bila različita za svaku osobu i svaku situaciju, Džini će uvek biti postojana u svojoj urbanosti i ličnom izboru:

‘Ja sedim pred ogledalom dok vi sedite i pišete, sabirajući cifre za stolom. Dakle, ispred ogledala u hramu svoje spavaće sobe, ja procenjujem svoj nos i bradu; [...]. Ja u zavisnosti od prilike biram žuto ili belo, sjajno ili neupadljivo, široko ili usko. U društvu jednih sam promenljiva, u društvu drugih sam postojana, koščata poput ledenice u srebrnom ili puna oblina poput plamena sveće u zlatnom. (Woolf 2000: 125)

Jedna od ključnih izjava koja sumira Nevilovu žalost za Persivalom, prilikom njegovog odlaska u Indiju, glasi: „Mi smo ovde zazidani. Ali Indija leži izvan.” (Woolf 2000: 75, kurziv pridodat). Nevil čitavog života ostaje „zazidan“ unutar sopstvene nemogućnosti da ostvari jedan složen i ne sasvim precizan ideal kome teži. On je zarobljen unutar zidova koji mu ne daju da gradi nove vrednosti, već samo da o njima sanja. Indija, kao udaljeno mesto na koje Persival odlazi kako bi ostvario sopstveni san – da bude veliki predvodnik – postaje simbol snova koje na javi sanja Nevil. Deo tih vizija je i sam Persival, Nevilova prva ljubav, koja ga sada napušta ne ulivajući mu nadu da će emotivni odnos među njima bilo kada postati ostvariv. Nevilovi ideali ostaju neizgrađeni pre svega zbog toga što je njegov poriv za izgradnjom „zazidan“ na pola

puta između povezanih, ali izrazito suprotstavljenih sfera: između obožavanja Persivalovog tela i osećanja da sa toliko različitom osobom (sebe smatra ružnim i slabim, a Persivala glupim i neobrazovanim) ne bi mogao da živi; između težnje ka pronalaženju osobe koja će biti pokraj njega i potrebe za privatnošću u kojoj će biti istovremeno i sam i sa drugim bićem;<sup>155</sup> između vizije nejasne, daleke i opasnošću ispunjene „Indije“ i večne potrebe za sigurnošću i redom sopstvene sobe:

[Persival] sedi, uspravljen među manje važnima od sebe. [...] On posve teško diše kroz svoj ravan nos. Njegove plave i neobično bezizražajne oči pune paganske ravnodušnosti uperene su u stub sa suprotne strane. [...] On boravi u svom paganskom univerzumu daleko od svih nas. Ali gle – on zabacuje ruku ka potiljku. Zbog takvih pokreta čovek se očajnički zaljubljuje za ceo život.

[...]

Pa ipak ne bih mogao da živim s njim i trpim njegovu zaglupljenost. On će ogrubeti i hrkati.

[...]

Ne bih mogao da jašem po Indiji sa kacigom protiv sunca i da se vratim u bungalov. [...]

Želim ovu vatru. Želim ovu stolicu. [...] Nakon svađe i pomirenja potrebna mi je privatnost – *da budem sam sa tobom*, da ovu graju dovedem u red. (Woolf 2000: 100, kurziv pridodat)

Luis upoređuje svoje oči sa očima Sfinge, koje nemaju kapke (Woolf 2000: 5), što aludira na njegovu osetljivost, stalnu budnost u odnosu prema svetu i želju da u društvu po svaku cenu uspe. On se kasnije prijateljima hvali kako ga u kancelariji, gde je desna ruka izvesnog direktora, okružuju „mape uspešnih poduhvata“ (Woolf 2000: 112) – karte raznih delova sveta u koje su ucrtane svetske tačke sa kojima je ostvarena poslovna saradnja. On im time dočarava veličinu svetske trgovine koja se izdiže i širi poput zdanja vidljivog u celini jedino u umanjenom vidu na zidnoj mapi, impozantne građevine čijoj je izgradnji Luis očigledno i sam doprineo kao deo svetskog biznisa.

Roda celog života traga za nejasnom vizijom nečeg čvrstog i stabilnog koja će je održati u svetu realnosti i sprečiti da propadne u svet apstrakcije. Osim toga, ona često sanja o pustinji u kojoj „stubovi stoje čitavi“ (Woolf 2000: 91), a koji su u vezi sa

---

<sup>155</sup> Izraz koji u originalu glasi „alone with you“ (Woolf 2000: 100) ima značenje „sam sa tobom“ ili „nasamo sa tobom“, ali dublje razmatranje dveju reči povezane predlogom „with“ ukazuje na to da je ova fraza u svojoj suštini oksimoron. „You“ kome se Nevil obraća ne odnosi se na jasno određenog lika – u toj osobi preklapaju se ličnosti Persivala, trenutne Nevilove ljubavi Džini, kao i njegovih prijatelja i ljudi uopšte.

njenom većitom potrebom da se sakrije iza neke građevine, skuta ili zavese, u želji da ostane nevidljiva na osunčanoj pozornici otuđene javnosti. Nakon Persivalove smrti Roda postaje zgađena životom i ljudima. Ona kasnije sumira svoje osećanje koje sadrži strah od javnosti i grada, strepnju koja i kada je se oslobodi odlukom da se integriše u javnost može jedino biti zamenjena mržnjom prema bezličnom, korumpiranom i degradirajućem svetu ulice. Odsustvo straha jedino povećava želju da pobjegne od društva i pronade „ivicu sveta“ (Woolf 2000: 116). Roda traži mesto na kome stoje usamljeno drvo, kameni stubovi i poneka stara kost, a zatim svoje konačno odredište na kome nema ničega, već gde leži samo „jedna čestica prašine“ (Woolf 2000: 116). Ovakve slike jasno aludiraju na Rodinu već ustanovljenu težnju ka razgradnji života i njeno svesno približavanje smrti. Rodin postepeni hod razgradnje vodi je zaključku da su jedini stubovi koji „stoje čitavi“ zapravo večni stubovi u ionako mračnoj pustinji smrti.

Konačno, šest likova kao šest strana jedne ličnosti *grade* celovito ljudsko biće okupljajući se u londonskom restoranu. Ujedinjeni prisustvom čoveka koji će ubrzo otići, prijatelji su svesni da njihovo jedinstvo neće dugo trajati. Zdanje celovitog ljudskog bića, veliko i složeno poput čitavog sveta, a nestabilno poput kule od karata koje slaže Persival, uskoro će se srušiti. U želji da to ljudsko zdanje održi što duže na nogama, Džini nemo izgovara sledeće reči:

‘Hajde da ovo zadržimo na trenutak,’ reče Džini; [...] ovaj *globus* čije *zidove gradi* Persival, *grade* mladost i lepota, i nešto tako duboko utonulo u nas da možda više nikada nećemo ponovo *sastaviti* ovaj trenutak od jednog čoveka.’ (Woolf 2000: 80, kurziv pridodat)

### **8.3. Telo u režiji grada. Grad u očima tela. Telo grada i grad sačinjen od tela. Život u gradu i grad kao život.**

Najzad, treba pomenuti i one scene analiziranih romana u kojima se grad u svojoj celini (pa i u delovima i kroz pojmove koje smo već obradili) poistovećuje sa telom. Navešćemo najupečatljivije primere iz svih dela (osim romana *Ka svetioniku*, gde ne postoji urbani element veći od građevine) koji su važni za ovaj završni i objedinjujući podsegment.

Džekob Flanders poistovećuje se sa svim gradovima u koje dospeva, upijajući polako elemente svakoga od njih. Preoblikovanje Džekobovog bića pod uticajem različitih podnebalja navodi nas da junaka u svakom od ovih gradova opišemo koristeći karakteristike, građevine, ljude i boje toga grada. U Kembridžu on je mladi gospodin Flanders u večernjem odelu, u Londonu užurbani službenik obučen u sivo, u Parizu uzbuđeni turista i umetnički kritičar, a u Atini prijatelj i gost Partenona, usamljen i ponosan kao i građevina drevnog grada nadomak urbanog modernog centra.

Klarisa Dalovej, naglasili smo, supruga je grada Londona koliko i gospođa Ričarda Daloveja. U toku jutarnje šetnje, ona i eksplicitno poistovećuje svoj život sa gradom u kome živi i junskim trenutkom u kome joj se grad čini lep, a život lepši nego što jeste. Čitajući opis onoga što ona voli, a što sama iznova ruši i gradi, postajemo nesigurni da li misli na grad ili život, a zatim uviđamo da govori i o jednom i o drugom, jer su oni za nju pojmovno jednaki:

*Nebo jedino zna zašto ga čovek tako voli, zašto ga vidi takvog, stvara ga, gradi oko sebe, ruši iznova ga stvarajući svakog trenutka; ali i najzaostaliji i najpotišteniji koji sede na pragovima kuća [...] isto čine; [...] oni vole život. U očima ljudi, u njihovom njihanju, trupkanju, teškom hodu; u buci i metežu; u kolima, automobilima, autobusima, kamionima, u „sendvič-ljudima“<sup>156</sup> [...]; u duvačkim instrumentima, u verglu; u trijumfu i šumu i čudnoj visokoj pesmi nekog aviona u visini, nalazi se to što ona voli; život, London, taj junski trenutak. (Vulf 2004: 6, kurziv pridodat)*

Elizabet Beret oseća da se cela Ulica Vimpol, kao simbol otmenog Londona usprotivila njoj u trenutku želje da plati otkup za Flaša. Na taj način, za razliku od junaka drugih romana, ova junakinja ne poistovećuje sebe sa gradom, već one koji su joj se zamerili u pokušaju da osujete njenu odbranu jednog života. Ulica Vimpol sastoji se od njenog oca, brata, verenika i svih ljudi koji dele njihove nečovečne stavove:

Čitava Ulica Vimpol bila je protiv nje. Vest da je Flaš ukraden i da je Tejlor zatražio otkup postala je javna stvar. Ulica Vimpol bila je rešena da se usprotivi Vajtčepelu. Slepí gospodin Bojd poručio je da bi, po njegovom mišljenju, bila „velika grehota“ platiti otkup. Njen otac i brat bili su ujedinjeni protiv nje i sposobni za svaku prevaru koja bi donela neku korist njihovoj klasi. Ali najgore od svega – mnogo gore – gospodin Brauning lično uložio je svu svoju snagu, svu svoju

---

<sup>156</sup> Ljudi koji na grudima i leđima nose privezane reklamne table. (Primedba prevodioca u originalu.)



rečitost, sve svoje znanje, svu svoju logiku, u borbu na strani Ulice Vimpol, a protiv Flaša. (Woolf 1933: 98)

U *Godinama*, trenuci bombardovanja čine čitav London jednim telom, a njegova tela gradom koji se napada. Bombe mogu srušiti zgrade, trgove, mostove i slično, ali konačan njihov cilj, puni učinak i stepen ljudskog zgražavanja nad njim određuju se i mere pre svega brojem pogođenih tela. Iz razgovora okupljenih junaka u podrumu kuće vidi se koliko se oni poistovećuju sa gradom u momentima napada, tim više što su misli i govor pod pritiskom straha:

Nemci mora da su sada tačno iznad naših glava. [Elenor] oseti čudnu težinu površ glave. Jedan, dva, tri, četiri, brojala je, gledajući u zelenkastosivi kamen. Zatim se začu prodoran prasak, nalik udaru groma. Paukova mreža se zaljulja.

„Tačno iznad nas“, reče Nikolas, podižući pogled. Svi pogledaše ka plafonu. Svakog trenutka bomba bi mogla da padne. (Woolf 2002: 306)

U romanu *Talasi*, Džini kao predstavnik one strane ljudske ličnosti koja uvek teži urbanoj sredini, rado se integriše u „veliko društvo tela“ (Woolf 2000: 34), a Londonu pripisuje životnost kakvu ima ljudsko telo – ona govori o njegovom srcu, elementarnom organu iz kog izvire život. Jasno je da za nju pojam grada, u kome će sklapati mnoga poznanstva i doterivati se zarad ljudskih pogleda, počiva na kontaktu sa urbanim društvom, sa ljudskim telima. Njena ljubav prema gradu uzvraćena je, kako u mladosti, tako i u starosti, pozitivnom reakcijom na njena topla osećanja, što je, kao što zapažaju MekGo i Vans, jedna od mogućih vrsta odnosa između urbanog stanovnika i njegovog grada (McGaw/Vance 2008: 67-69). Džinino voljno učešće u gradskom životu nagrađeno je primećenošću od strane gradske gospode, a njihova klanjanja su simbolični maniri grada koji skida šešir pred jednom urbanom damom:

‘Evo me gde stojim’, reče Džini, ‘na stanici londonskog metroa gde se susreće sve ono što čovek može poželeći [...] Ja stojim [...] u srcu Londona. [...] Ja se nalazim u srcu života. [...] Ja sam izvorni stanovnik ovog sveta. [...] Ja ću zato napuderisati lice i staviti ruž na usne. [...] Isplivaću na površinu, biti jednaka drugima u Pikadili Sirkusu. [...] Jer ja [...] izazivam žudnju. Ja [...] doživljavam klanjanje muškaraca na ulici kao tiho povijanje kukuruza pri blagom vetru koji ga komeša i od koga postaje crven. (Woolf 2000: 109-110, kurziv pridodat)



Život u gradu, konstatovali smo, jedna je od dominantnih slika u ovom romanu, te se za većinu likova život poistovećuje sa gradom. Međutim, upečatljiva scena u kojoj je grad doživljen kao ljudski život, pa time i očiglednije poistovećen sa ljudskim telom, jeste momenat u kome se svih šestoro prijatelja, sada već u poodmaklom dobu, kreću niz ulicu. Oni osećaju da ritam njihovih silaznih koraka odgovara ritmu kretanja niz život – ka njegovom kraju. Dok hodaju niz neosvetljene avenije grada, junaci se približavaju mraku starosti, dozivaju osvetljena sećanja i oplakuju prolaznost života:

[‘D]ok koračamo niz ovu aveniju, [...] i naši životi otiču, niz neosvetljene avenije, [...].[’]  
‘Dok grabimo niz ovu aveniju, [...] teško je ne zaplakati [...] hajde da na trenutak sagledamo šta smo napravili. Neka sve to bukne pred tisinim drvećem. Jedan život. Eto. Završen je. Ugašen.’ (Woolf 2002: 128-129)

Konačno, u srži romana je fluidna granica među identitetima, koji se, poput talasa i obale, naizmenično odvajaju i spajaju u jedan cvet, u jedno ljudsko telo. Taj se proces odvija na gradskoj podlozi u kojoj vlada stalna uzburkanost, proticanje, talasanje života; dešava se na podlozi života koja je i sama jedna od latica višestranog ljudskog cveta, jedan od čovekovih strana ličnosti, jedna od avenija na mapi tela.

U romanu *Orlando*, osim očiglednog prožimanja i preklapanja urbanog i ljudskog – kao što je identifikacija Orlando (kao ambasadora u Turskoj) sa Londonom – postoje i slike koje, slično onima u *Talasima*, simbolično i/ili verbalno dovode u vezu telo i grad. Kada London, koji Orlando ipak voli više od svih gradova, postane junakinjin stalni dom, ona često uživa u sve modernijim urbanim prizorima. U jednoj sceni, ona posmatra grad sa prozora svoje londonske sobe, a prizor pred njenim očima i urbana stvarnost ispod njenog tela opisani su izrazom „veličanstven *pogled*“ (Vulf 1991: 131, prev. aut, kurziv pridodat). Da bismo ukazali na važnost ove scene, potrebno je da razmotrimo originalnu verziju ove sintagme, a ona glasi „the magnificent *vista*“ (Woolf 1954: 202, kurziv pridodat). Izbor italijanske reči „vista“, zanimljivo je, mnogo više negoli sinonimna engleska reč „view“, povezuje posmatrača i posmatrani objekat. Naime, dok se „view“ odnosi samo na „pogled“ (koji takođe može predstavljati pogled

posmatrača – fizičku usmerenost očiju ili psihički stav, ali i pogled kao prizor)<sup>157</sup>, reč „vista“ u svojoj italijanskoj upotrebi nosi značenje *pogleda* (pogleda na grad, prizora koji se gleda, kao i psihičkog stava), ali se njegovo osnovno značenje odnosi na *vid* – fizičku sposobnost da se vidi.<sup>158</sup> Jasno je, dakle, da reč „vista“ na izrazitiji način spaja telo sa urbanom realnošću, te se junakinjino čulo vida na momente pretvara u panoramu grada koja se ogleda u njenim očima. Orlando postaje impresionista čija se vizija identifikuje sa trenutnim prizorom.

Da se *život*, pa time i *telo* koje ga živi, često doživljavaju kao sinonimni sa boravkom u gradu ili gradom kao najvećim prijateljem i isceljiteljem samoće, pokazuje trenutak u kome Orlando nakon pesničkog stvaranja u samoći shvata da mora da napravi promenu. Ona mora u svoj život da unese nešto novo kako bi njena poezija, koja je i sama postala živo telo u njenim grudima, mogla da egzistira. Orlando oseća snažnu potrebu da podeli svoje delo sa drugima, a životinje i biljke ne umeju da čitaju. Tada, saopštava nam njen biograf, ona uviđa da joj su joj *neophodna ljudska bića*, a već u sledećoj rečenici, kaže se da je Orlando sela u kočiju i zaputila se, ne ka ovom ili onom prijatelju, već ka *Londonu*:

Rukopis koji je ležao iznad njenog srca počeo je da se meškolji i da udara kao da je živ [...]. Želeo je da ga čitaju. Mora biti čitan. Umreće joj na grudima ako ga ne čitaju. [...] Ali ni vipeti ni ružini žbunovi ne čitaju. [...] Samo su ljudska bića time nadarena. Ljudska bića postala su neophodna. Pozvonila je. Naručila kočiju da je smesta odveze u *London*. (Vulf 1991: 160-161)

Orlando veruje da telo njene poezije i njeno sopstveno biće mogu preživeti jedino na mestu koje, makar i prepuno modernih tela kojima čitanje nije jača strana, ipak bremenito životom. U ovu urbanu utopiju, na kraju krajeva, ona je i jednom ranije došla tražeći „život“ i ljubavnik[a]”<sup>159</sup> (Vulf 1954: 173, prev.aut.).

Analizu u ovom radu započeli smo slikom modernog tela u Londonu 20. veka, a isti glumci izaći će na scenu i u poslednjem činu naših zapažanja. Rad ćemo završiti

<sup>157</sup> View. (2012). U: *Macmillan Dictionary*. Preuzeto sa: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/view> (29.07.2012).

<sup>158</sup> Vista. (2012). U: *Online Language Dictionaries*. Preuzeto sa: <http://www.wordreference.com/iten/vista> (29.07.2012).

<sup>159</sup> U originalu citat glasi „life and a lover“ (Woolf 1954: 173), te grafička povezanost ovih reči sa rečju „London“ – isto početno slovo – upućuje i na simboličnu povezanost, u kojoj London postaje mesto potencijalnih ljubavi i srećnog života, ali i sam postaje „život“ i „ljubavnik“.

primerom koji prikazuje *interfejs* modernog tela i grada (Londona) – scenu dvosmerne veze kojom treba da otpočne i završi se svaka priča o korpourbanom odnosu u romanima Virdžinije Vulf. Počeli smo romanom *Gospođa Dalovej*, završićemo (još) jednom scenom iz romana *Orlando*.

Viševjekovna junakinja Orlando konačno doživljava i moderno doba. Ona se lako i brzo uklapa u zakone sve modernijeg Londona 20. veka, a pojedini aspekti savremenog života ocrtavaju se na njenoj ličnosti. Usled brzine kojom se automobilom kreće kroz grad, moderno telo vozača Orlanda vidi jedino deliće grada i nepotpune slike, a junakinja oseća da paralelno sa tim dolazi i do „seckanja“ njenog identiteta. Čovek u novom vremenu, pogotovo ako je odrastao na tradiciji kočije i konjske zaprege, ne može biti siguran ni u celovito postojanje grada ni u sopstveno bivstvo u njemu. Moderno telo, štaviše, ni samo ne pravi jasnu granicu između sebe i svoga grada, niti za takvu besmislenu radnju može da izdvoji i minut novog, sebičnog, korpourbanog vremena:

[A]utomobil [je] sunuo, u punoj brzini, ugurao se, prohujao, jer ona je bila stručnjak u vožnji, niz ulicu Ridžent, niz Hejmarket [...]....

[...]

Tu je bila pijaca. Tamo pogreb. [...] Kasapi su stajali na vratima. Žene su skoro potkresale potpetice. Amor Vin – bila je na strehi. [...] Ništa se nije moglo celo videti ili pročitati od početka do kraja. [...] [P]roces brzog odlaženja autom iz Londona je toliko ličio [sic] na sitno seckanje identiteta koje prethodi besvesnosti i možda samoj smrti, da je otvoreno pitanje u kojem smislu možemo reći da je Orlando postojala u sadašnjem trenutku. (Vulf 1991: 180)

Ovaj prizor na još doslovniji i snažniji način pokazuje ono što su i mnogi primeri pre njega: u korpourbanom *interfejsu* modernog doba, telo i grad bivaju izlomljeni na deliće koji se sudaraju, prepliću, mešaju. Impresionističkom hitrinom, telo i grad sakupljaju rasute segmente svojih tela, oboje pažljivi da pronađu sve svoje delove, koje zatim nestrpljivo sklapaju, čitajući na tom reizgrađenom mozaiku sibilinska slova sopstvenog imena.

## Zaključak

Iz snažne potrebe da na svetlost akademske scene iznesemo često zanemareni, a izuzetno značajan aspekt eksperimentalne književnosti Virdžinije Vulf – temu odnosa između junaka i grada – ovaj rad smo posvetili analizi sedam modernističkih romana ove romansijerke, sa ciljem da dokažemo da se koncepcija dvosmerne relacije između tela i grada nalazi u temelju njene eksperimentalne književnosti.

Od savremene teoretičarke Elizabet Gros pozajmili smo termin *interfejs* – reč koja je preuzeta iz računarstva i koja se, po analogiji sa njenim osnovnim značenjem komunikacije između čoveka i računara, odnosi na dvosmernu vezu između tela i grada. Malo je reći da su termin i pojam *interfejsa* bili korisni u toku našeg rada – *interfejs* je bio osnovno i suštinsko sredstvo koje je omogućilo dublje razumevanje i analizu romana kojima smo se bavili, u okvirima date teme. Osvrćući se na začetke svoga rada, koji se svakako vezuju za razmatranje sveprisutnosti urbanog elementa u romanima Virdžinije Vulf, poduhvat koji smo upravo priveli kraju deluje nam nezamisliv u nedostatku pojma *interfejsa*. Važno je, pritom, podsetiti na to da nam je teorijski okvir Elizabet Gros pomogao i na polju razumevanja pojmova *tela* i *grada* ponaosob. Izlazeći iz tradicije koja se zasnivala na konceptu binarnosti, smatrajući da su telo i duh dva suprotna pola, ova teoretičarka je na veoma savremen način opisala *telo* kao svojevrsnu integraciju materije i duha. Oslanjajući se na ova određenja, naš rad nije pravio vrednosnu razliku između pojmova kao što su *telo*, *duša*, *um*, *svest*, *biće*, *junak*. Isto tako, prihvatajući autorkinu sveobuhvatnu definiciju *grada*, pod ovim pojmom podrazumevali smo sve žive i nežive, materijalne i nematerijalne, konkretne i apstraktne elemente urbanog entiteta. Štaviše, detektujući i vrednujući elemente grada i na suburbanim područjima fiktivnog sveta romana uzimanjem u obzir *građevine* kao osnovne jedinice urbane forme, kao i dovodeći *građenje* i (*raz*)*gradnju* u suštinsku vezu sa gradom, a priznajući da je uporište koje nudi definicija Elizabet Gros ipak takvo da ne postavlja granice, naše shvatanje pojma grada otišlo je možda i dalje.

Rad smo bazirali na analizi sedam književnih dela, a to su: *Džejkobova soba*, *Gospođa Dalovej*, *Ka svetioniku*, *Orlando*, *Talasi*, *Flaš* i *Godine*. Ove romane pažljivo smo odabrali u skladu sa temom istraživanja. Oni su, naime, zrela i pozna dela

Virdžinije Vulf – romani koji se, svaki na svoj način, zasnivaju na modernističkim elementima. Modernističke aspekte književnih dela Virdžinije Vulf uočili smo kao jedan od važnih faktora koji je doprineo njenoj razradi teme odnosa između junaka i grada. Modernistička sredstva, poput naracije iz subjektivne perspektive, unutrašnjeg monologa i zanemarivanja radnje i zapleta u korist unutrašnjeg života junaka, omogućili su da *urbani element*, kao jedan od stalnih i omiljenih stanovnika proze Virdžinije Vulf, bude predstavljen na što životniji i opipljiviji, a opet eteričan i često lirski obojen način – onako kako ga doživljava pojedinačno *telo*.

Da bismo dokazali svoju osnovnu hipotezu – da se *interfejs* tela i grada nalazi u osnovi modernističkih dela Virdžinije Vulf – ponudili smo specifičnije dokaze u okviru osam tematski različitih poglavlja. Rezultate do kojih su nas one dovele sumiraćemo u narednim pasusima i od svih zajedno *izgraditi* završni argument u prilog polaznoj tezi.

U prvom poglavlju rada bavili smo se temom *interfejsa* tela i grada posmatrajući ovaj odnos u krupnom planu i iz dve suprotne perspektive – sa pozicije tela koje živi i deluje u gradu, i iz ugla grada koji, poput drugog živog bića, stupa u odnos sa svakim urbanim telom i ulazi u njegove životne okvire. Cilj nam je bio da dokažemo da se u datim romanima Virdžinije Vulf telo dominantno nalazi u gradu i pod uticajem grada, a da grad konstantno stupa u okvire tela, to jest u život junaka. Brojnim primerima iz četiri relevantna romana, mi smo ponudili dokaze za ovu tvrdnju.

Prvi roman koji smo predstavili u tom svetlu jeste *Gospođa Dalovej*, najizrazitije „gradski“ roman Virdžinije Vulf. Pokazali smo da protagonistkinja Klarisa Dalovej sve vreme u toku romana stupa u *interfejs* sa gradom – prisutna je u gradu kao jedan od njegovih predstavnika, dok grad zalazi u okvire njenog tela kao nosilac društvene uloge, izazivač sećanja na prošlost (što dovodi do situacije u kojoj su, prema Bergsonu, materija i duh najbliži), ali i izvor poriva za životom. Ukazali smo i na odnos drugih junaka sa gradom, pa ćemo ponoviti najvažnija zapažanja. Analizirali smo: lik Pitera Volša kao nelondonsko telo koje postaje deo londonske panorame, lik Septimusa Smita u čijoj izmučenoj svesti London biva interpretiran na specifičan način, lik Elizabet Dalovej kao mladog tela koje uživa u slobodi modernog Londona, lik gospođice Kilman koja London doživljava kao neprijateljsko mesto u kome živi kao

otpadnik. Na primeru ovog romana, nakon zauzimanja dve početne perspektive, ukazali smo i na najupečatljivije, simbolički obojene scene *interfejsa*.

Uočili smo zatim da naslovni junak *Džekobove sobe* biva oblikovan svakom gradskom sredinom u koju stupa, a da grad na njegovo telo reaguje zahtevom da joj se prilagodi. *Džekobova soba* jeste dobar pokazatelj da se grad po sebi može u jednako meri doživeti kao civilizacija i kao odsustvo društva, kao obaveza i kao prostor slobode, kao ljudsko i kao neljudsko telo. Ovde smo takođe ukazali na scene snažnih momenata dvosmerne veze junaka i grada.

Posmatrajući naslovnog junaka romana *Flaša* i grad (London ili Firencu) kao dva ključna junaka ove romansirane biografije, zaključili smo da je njihov *interfejs* stalan i višestruk. Pokazali smo, pritom, da pas može poprimiti osobine čoveka, a grad kao skupina ljudskih bića doživeti dehumanizaciju.

Glavni lik *Orlanda* protumačili smo kao nosioca čvrste veze sa matičnim gradom, ali i idealne saradnje sa tuđim gradovima, koja se, budući idealna, mora završiti neuspehom. Junaka *Orlanda* protumačili smo kao željnog a neuspelog ambasadora među ljudima, nacijama i religijama; agenta saradnje kakvu simbolizuje, ali i antisimbolizuje urbani prostor u koji junak stupa postajući njegov deo – grad Carigrad. Prikriveni motiv periferije u ovom romanu, kao težnje tela da se udalji od centra ali da ostane deo grada, prepoznali smo kao paralelan želji književnice da „decentralizuje“ žanr biografije.

U drugom poglavlju rada ponudili smo dokaze da se koncepcija *interfejsa* tela i grada ostvaruje i u onim romanima ili segmentima datih romana koji nisu građeni na urbanoj podlozi. Dvosmerna veza između junaka i grada ovde se ostvaruje u pojmovnom smislu, kao težnja ljudskog bića *ka građevini* – elementarnoj jedinici urbane forme.

Takav je slučaj sa jednim od najznačajnijih modernističkih dela Virdžinije Vulf – romanom *Ka svetioniku*, čija pozadina nije fizički urbana. Morsku građevinu koju junaci romana žele izbliza da vide i dožive, odredili smo kao prostor ideala – uporište srećne porodice i savršene kuće – odnosno kao simbol svega što nedostaje prikazanoj porodici Remzi i njihovom pravom domu.

U drugom delu poglavlja ukazali smo na to da *interfejs* tela i građevine dominira i u romanu *Orlando*. Porodična kuća, kojoj se naslovni lik uvek doslovno ili metaforički vraća, u ovom romanu funkcioniše kao emotivni deo tela i simbol sveukupne vezanosti za rodnu sredinu.

U okviru trećeg poglavlja rada dokazali smo da se koncept *interfejisa* tela i grada nalazi u osnovi romana *Talasi*. To smo učinili ukazujući na elemente ove dvosmerne veze ne samo u okvirnoj priči i događajima, već ponajviše u onoj sferi koja je i sama suštinska vrednost ovog romana – u ličnom doživljaju sveta, slikama, ritmu, dubinskim slojevima naracije i simbolima. Posmatrajući junake romana onako kako ih je zamišljala i Virdžinija Vulf – kao različite strane jedne kompleksne ličnosti – ukazali smo na suprotstavljene tendencije ovih junaka kao kontrastne crte u jednom biću. Jednu od tih tendencija smo prepoznali kao *prirodnu* – onu koja se kreće se u pravcu udaljavanja od grada i približavanja prirodi, te predstavlja težnju ka *razgradnji* društvenih odnosa – a drugu kao *urbanu* – onu koja se kreće se u pravcu gradskog života, pa predstavlja težnju ka *izgradnji* društvenih odnosa. Tumačeći lik Suzan kao predstavnika prirodne, a likove Džini (koja se oseća kao vladarka gradskih vrednosti) i Bernarda (impresionističkog naratora urbanih priča) kao predstavnike urbane strane ljudske ličnosti *Talasa*, krajnji cilj nam je bio da otkrijemo koja od ove dve strane ljudske ličnosti pobeđuje u mnogostrukoj ličnosti *Talasa*. Zaključili smo da preovlađuje *urbana* crta, te da ona odnosi pobedu nad obožavanjem prirode. Taj stav smo bazirali delimično na većoj brojnosti „urbanih“ likova, ali pre svega na sledećim zapažanjima: da je urbana strana bića konstantno superiorna nad stranom koja teži prirodi; da roman u celini oslikava gradski život kao prostor ljudske sreće, čega je svestan i lik koji zastupa neurbani život; konačno, na završnoj slici romana – udaranju talasa o obalu – koja metaforično ukazuje na (ovoga puta) jednosmerno kretanje tela od prirode ka društvu, sela ka gradu i prirodne crte ličnosti ka urbanoj strani bića.

U četvrtom poglavlju pokazali smo da *interfejs* tela i grada kao koncepcija dominira u modernističkim delima Virdžinije Vulf čak i onda kada se autorka bavi jednom od svojih velikih preokupacija – *povučenošću* kao prirodnom ljudskom osobinom i nedostupnošću ljudske duše kao konačnim ishodom svakog pokušaja pisca,

junaka i čitaoca da saznaju nešto o čoveku. Usled pesimističnog stava Virdžinije Vulf prema spoznaji ljudske duše, unutrašnji život njenih junaka često je prikriven ili se oni, doslovno ili metaforično, sklanjaju sa javne scene. Međutim, zaključili smo da želja junaka za samoćom funkcioniše ne kao negacija *interfejsa*, već naprotiv, kao pokazatelj da je *interfejs* u toku. Štaviše, *interfejs* po definiciji podrazumeva dvosmernu vezu između dva *različita* identiteta, te je unutar snažne veze sa gradom sasvim očekivana i neophodna težnja tela da sačuva svoje ja. Zatvarajući se u realnu sobu ili prostor svoga uma, a često u obe sfere istovremeno, književni junaci i dalje ostaju deo grada. Oni najčešće i dalje (svesno ili nesvesno) imaju želju ili potrebu za komunikacijom sa svetom, a gradski uticaji na njih ni u jednom trenutku ne jenjavaju sasvim. Upravo je, zaključili smo, mrak ljuštore u koju se zatvaraju na sred osvetljene urbane scene ono što im omogućuje da vlastiti identitet, kao ključni element *interfejsa* sa drugim identitetom, sačuvaju u celosti.

Ukazali smo na to da ovakvu sklonost ka povlačenju ima većina središnjih likova romana *Džejkובה soba*, *Gospođa Dalovej*, *Flaš* i *Talasi*: Džejkob Flanders svojom introvertnošću; Klarisa Dalovej odlaskom sa sopstvene zabave i Septimus Smit skakanjem u smrt; Flaš i gospođica Beret životom u londonskoj sobi; junaci romana *Talasi* povlačenjem kao fazom života ili aspektom ličnosti. Dominantna tendencija junaka Virdžinije Vulf ka povlačenju u prostore samoće funkcioniše, dakle, kao potvrda stalnosti, trajnosti i sveprisutnosti dvosmerne veze sa javnošću i drugim likovima; ta težnja, konstatovali smo, funkcioniše kao *sastavni deo i činjenica interfejsa* tela i grada.

Peto poglavlje posvetili smo romanu *Godine*, sa ciljem da pokažemo da se *interfejs* tela i grada nalazi u osnovi pristupa Virdžinije Vulf i u jednom poznijem delu, u kome ona odstupa od ekstremne modernističke forme i vraća se tradicionalnijem pisanju. Ukazali smo na to da subjektivna perspektiva junaka u kombinaciji sa zastupljenijim istorijskim kontekstom i sekvencom takođe čine idealnu podlogu za izgradnju *interfejsa* junaka i grada, ne manje značajnog od onog u drugim romanima.

Konstatujući da se u srži romana nalaze društvene promene do kojih dolazi na prelazu iz 19. u 20. vek, zaključili smo da se *interfejs* tela i grada nalazi u osnovi tih promena, te da je on i ključna pozadina na kojoj opstaje roman. Prikaz pojedinih društvenih (pa i porodičnih i ličnih) promena – na doslovan ili simboličan način – uvek



se manifestuje kao relacija između junaka i gradske sredine. Prateći porodicu Pardžiter u nizu godina, uočili smo dve faze u odnosu junaka prema gradu – prva se odnosi na vezanost pojedinca za viktorijansku porodicu i porodičnu kuću, to jest njihov manji kontakt sa gradom, a druga na odvajanje od porodice, praćeno individualnim životom njenih članova (ili životom u okviru sopstvenih *manjih* porodica) u različitim delovima i stanovima modernog grada. Lik majke Rouz shvatili smo kao agensa koji porodicu drži na okupu i predstavnika viktorijanskih konvencija – povučenosti od fizički bliske gradske sredine i zajedničkog života unutar porodičnog doma. Majčinu bolest i smrt protumačili smo kao simbol odumiranja stare epohe i rađanje novog doba u kome njeni potomci doslovno ili figurativno izlaze u grad. Promene u životu ženskih likova videli smo kao najilustrativnije: dobrotvorni rad krajem 19. veka manifestuje se kao preteča poslovne angažovanosti koju će imati žene u novom veku; žene u narednim decenijama počinju da se bave politikom, smelije se oblače, voze se autobusom, njihova su tela izloženi javnosti, obrazuju se i postaju stručnjaci. Moderni grad, štaviše, rađa i one žene koje podrivaju urbane vrednosti – stare patrijarhalne stege, ali i novi privid ženske slobode. Motiv viktorijanskih kuća koje se u 20. veku dele na stanove i kancelarije jedan je od čestih u romanu i pokazuje još jedan pravac promene života u modernom gradu u odnosu na stari. Analizirajući scenu bombardovanja Londona 1917. godine, prikazanu iz subjektivnog ugla nekoliko junaka u jednoj viktorijanskoj kući, zapazili smo da je životna opasnost jedna od činjenica ljudskog života u modernom gradu. Grad 20. veka, usled novog načina ratovanja, pruža daleko manju zaštitu svojim stanovnicima nego što je to bio slučaj u ranijim epohama urbane istorije. Scenu igranke u „sadašnjem trenutku“ tridesetih godina 20. veka, u kojoj se susreću starije i mlađe generacije junaka, uočili smo kao prožimanje stare i nove epohe, te time kao preplitanje nekadašnjeg i modernog života u gradu. Zapazili smo da se svojevrsno umetanje starog u novo čini besmislenim u modernom svetu, ali smo uvideli da i vrednosti viktorijanske epohe imaju dragocenu ulogu u urbanom životu 20. veka. To smo pre svega uočili na primeru junakinje Pegi, utilitariste pragmatičnog uma koji popušta pred beskorisnim razgovorima starijih rođaka. Na kraju smo lik Norta Pardžitera prepoznali kao pravu modernu ličnost 20. veka – čoveka koji konstantno „beži“ od grada, ali mu se neprestano i vraća. Birajući svoje mesto *na obodu* urbanih vrednosti, moderno telo bira prostor koji će mu dozvoliti da ponešto nauči od prošlosti te podrži prošlost u

vrednovanju tradicije i kritici zaglušujuće buke urbanog centra, a da opet bude čovek svoga vremena – individualista koji se sklanja od svake grupe. Na primeru ovog junaka zaključili smo da se centar i periferija (doslovni ili figurativni), moderno i tradicionalno, objektivno i subjektivno ukrštaju u telu modernog čoveka. Pokazali smo, dakle, da prikaz kojim se ovaj roman kompletira – ugao viđenja jedne moderne ličnosti čija je osnovna osobina ambivalentnost – takođe jeste zasnovan na *interfejsu* tela i grada, kao i da upravo život pod uticajem kompleksnog modernog grada omogućuje, a često i uzrokuje, svestranost svesti modernog tela.

U šestom poglavlju bavili smo se nekim od brojnih elemenata popularne kulture romana Virdžinije Vulf, ukazujući na to da je popularna kultura – kao što podrazumevaju i određenja Džona Fiska – važno polje na kome dolazi do *interfejsa* čoveka i njegove (urbane) okoline. Prihvatili smo Fiskovo shvatanje po kome je popularno ono što nastaje u susretu pojedinca i sila odozgo. Razumeli smo da čovekov izbor proizvoda na osnovu industrijske robne ponude, uz modifikaciju odabranog po ličnoj potrebi, u svojoj suštini predstavlja stupanje pojedinca u odnos sa gradom – središtem serijske robe i centrom iz koga se šire industrijski uticaji i ponude. Uočili smo da junaci Virdžinije Vulf na specifičan način modifikuju serijske proizvode koje im grad nudi. Oni u takve predmete, pojave ili mesta nesvesno učitavaju sopstvena značenja, čineći ih (ili pokušavajući da ih učine) lekovitim sredstvom za sopstvenu dušu. Dokaze smo potkrepili ilustracijama iz romana *Gospođa Dalovej*, *Godine*, *Ka svetioniku* i *Talasi*.

Pokazali smo da Klarisa Dalovej modifikuje značenje kupljenog cveća i davno sašivene haljine, upisujući u cveće značenje izgubljene sreće i prepravljajući sopstveni život ušivanjem pocepane haljine. Londonci *Gospođe Dalovej* pokušavaju da pronađu životni smisao u slovima reklame za bombone koju ispisuje avion na nebu.

Najmlađa kćer u romanu *Godine* pretvara tajni odlazak u prodavnicu igračaka u izmišljenu misiju spasenja svoje emotivno razjedinjene porodice, a kupljenu igračku u melem za lične i porodične probleme.

Sin Džejms i majka Remzi u romanu *Ka svetioniku* podrivaju i trivijalizuju kupoprodajnu namenu kataloga kućnih uređaja londonske robne kuće. Majka lista katalog kako bi povratila smirenost narušenu tiranskim ponašanjem njenog muža, a

fotografije proizvoda u njemu bira ne radi kupovine, već kako bi uposlila i utešila sina, koji će fotografije predano i s uživanjem iseći iz brošure. Katalog kojim se igra, a koji je prepun savršenih primera života na slikama, za Džejmisa predstavlja opipljivu i privremenu zamenu za udaljenu kulu koju želi da obiđe. Od više slika koje je predložila majka, dečak bira fotografiju frižidera i kosilice, podsvesno učitavajući u njih značenja idealne porodice (čiji su nosioci majka i otac), koju prisvaja poput isečenih fotografija.

Junaci romana *Talasi* sastaju se na večeri u londonskom restoranu i time modifikuju značenja jednog urbanog lokala primarno namenjenog prolaznoj poseti radi obroka. Svest svakoga od njih biva podstaknuta na specifične misli na ovom mestu, a atmosfera ugostiteljskog objekta, njegovi elementi i prisustvo drugih junaka u njemu koriste se za zadovoljenje ličnih emotivnih potreba. Boravak na ovom javnom mestu za Bernarda predstavlja povod za pričanje i temelj za izgradnju nove priče; Nevil vizualizuje restoran kao mesto susreta idealne ljubavi; Luis taj prostor doživljava kao priliku da posmatra i tumači; za Suzan on je simbol svih urbanih zala; Džini vidi restoran kao scenu na kojoj trijumfuje, a mesto za stolom kao tron na kome sedi; za Rodu, restoran je zona susreta sa prošlošću i javnošću, od kojih njeno telo konstantno strepi, priželjkujući pak vezu sa njima. Londonski restoran i metafora okupljanja za stolom, konstatovali smo zatim, postaju i (književni) prostor na kojem se od više različitih aspekata ličnosti, predstavljenih pojedinačnim junacima, gradi jedna kompleksna ljudska ličnost u vidu „sedmostrukog cveta“.

Sedmo poglavlje posvetili smo motivu odeće kao nezaobilaznom aspektu datih romana i ujedno zoni *interfejsa* tela i grada. Ukazujući na činjenicu da Virdžinija Vulf odeći svojih junaka često pridaje veliku važnost, zaključili smo da je motiv garderobe još jedan element koji dokazuje *interfejs* junaka i grada kao suštinski koncept njenih dela. Dokaze smo bazirali na romanima *Gospođa Dalovej*, *Džejkובה soba*, *Orlando*, *Flaš* i *Godine*.

Pozivajući se na stav o uzajamnim emocijama tela i grada koji su razvili Dženet MekGo i Alisder Vans, analizirali smo dve suprotstavljene junakinje romana *Gospođa Dalovej* – Klarisu Dalovej i Doris Kilman. Osvetlili smo njihove odnose prema sopstvenoj odeći i značenja koja njihov izgled nosi u kontekstu relacije sa Londonom 20. veka. Konstatovali smo da je odeća Klarise Dalovej nosilac njenog visokog statusa,

imućnosti i socijalne uloge, ali i sfera ličnog uživanja. U skladu sa tim, reakcija londonskog društva na Klarisin izgled uvek je pozitivna, a uticaj grada na nju blagonaklon i čak životodavan. S druge strane, neuredna odeća Doris Kilman je znak siromaštva ove junakinje i njene društvene podređenosti. Uz to, zeleni kišni mantil u kome je uvek vidimo odevni je izbor koji odgovara njenoj religioznoj povučenosti i odsustvu želje da ugodi očima grada koji ne voli. Shodno tome, prema ženi koja ga ne voli, koja kvari njegovu modnu panoramu ružnim izgledom i koja je povrh svega i sama nesrećna zbog toga, grad može da odgovori jedino hladnoćom i nipodaštavanjem.

Učitavajući brojna prenesena značenja u upečatljiv motiv starih cipela Džejkoba Flandersa, pokazali smo da čak i jedan odevni predmet o kome se gotovo ništa ne saznaje u romanu može biti tačka *interfejsa* tela i grada. Džejkobove cipele konotiraju njegova putovanja po različitim gradovima sveta i simbolizuju saputnika koji je beležio sve Džejkobove doživljaje, ali koji posle junakove smrti, nažalost, ne ume da priča. Cipele su simbol mirnodopske, intelektualne i društveno-gradske faze Džejkobovog života, kao i simbol njegovog života uopšte – one su obuće koju izuva pred odlazak u rat u kome gine. Ovaj par obuće, zaključili smo, jeste simbol samog Džejkoba dok je bio živ i stanovao u svojoj gradskoj sobi, predstavnik čitavog Džejkobovog života i neživi deo tela koji opstaje posle junakove smrti. Međutim, cipele su kao zaostavšina ove vrste i kao predmet nejasne vrednosti apsurdne, jer su ostavljene roditelju, a ne potomku. Takođe, konstatovali smo da su cipele neživi deo junaka kome nakon Džejkobove smrti nije više garantovan stari privid života, iako kao motiv postaju važne tek tada. Bez Džejkoba da u njima hoda, cipele gube svaku svrhu na gradskim ulicama i još više u junakovoj sobi (u kojoj ulogu nikada nisu ni imale). Usled Džejkobovog odsustva iz grada, života i sopstvene obuće – usled, dakle, prekida *interfejsa* tela i grada makar i u odevno-fizičkom smislu, završava se i sam roman. To je, zaključujemo, samo po sebi još jedan dokaz da je ovaj roman utemeljen na dvosmernoj vezi između tela i grada.

Konstatovali smo da je Orlando nošenje specifične odeće uslovljeno boravkom u određenom gradu, a da odevanje stvara različite stavove u vezi sa osobinama i ulogom sopstvenog tela. Složili smo se sa stavom Aste Andresdotir da Orlando ne oseća rodnu težinu svoje polne promene sve dok je u Carigradu, jer su šaljvare koje tamo svakodnevno nosi polno univerzalni komad odeće. S druge strane,

potvrdili smo i tvrđenje ove autorke da se ženski rod junakinje gradi tek vraćanjem u London, odnosno povratkom u ulogu Londonke, koja s kraja 17. veka nosi teške ženske suknje. Takođe smo došli do zaključka da primer Orlanda pokazuje da su grad i kultura dve različite kategorije, te da se čovek može osećati kao pripadnik svakog grada (na primer prihvatanjem njegove nošnje), ali da ni nošnja ni pripadnost gradu nisu dovoljni da telo podrede kulturi.

Zaključili smo da u prozi Virdžinije Vulf odeća nije jedini telesni omotač kojim junaci stupaju u *interfejs* sa gradom. Prirodno krzno njenog polufiktivnog junaka Flaša nosi sva značenja ljudske odeće, a samim tim igra i važnu ulogu u odnosu ovog junaka sa gradskom sredinom. Konstatovali smo da Flašovo krzno denotira plemenitu rasu i konotira lepotu i negovanost, kao i da junak dolaskom u London postaje svestan superiornosti koju prirodno krzno učitava u telo. Shodno tome, narušavanje kvaliteta njegove dlake u Firenci i njen gubitak donose telu postidjenost i očaj, a uzimaju identitet. Međutim, zaključili smo da boravak u demokratskom italijanskom gradu pomaže poniženom junaku da izgradi novu ličnost, za koju spoljno obeležje tela neće imati vrhovnu važnost.

Razumejući da je kategorija socijalne klase važan deo istorije britanskih gradova 19. i 20. veka, kao i da je pojam društvene klase usko povezan sa pojmom odeće, došli smo do zaključka da odeća i modni detalji u romanu *Godine* imaju važnu ulogu. Ovi motivi manifestuju se kao jedan od pokazatelja socijalno-klasnih pomaka prilikom smene dvaju vekova, i to u dve faze. Prva faza odnosi se na viktorijansko doba u kome je spoljašnji izgled obeležje socijalnog statusa, a druga na moderno doba u kome se klasa (čija je kategorija u engleskim gradovima 20. veku manje istaknuta, ali ipak postojeća), sve manje može prepoznati na osnovu odeće. Kao najupečatljivije primere naveli smo ženske likove, a pored onoga što na sebi nose, uzeli smo u obzir i njihov lični stav prema odeći i modi. Na primer, Elenor Pardžiter i Kiti Maloun su junakinje koje svojim konzervativnim odevanjem krajem 19. veka predstavljaju viktorijanski kôd ženskog oblačenja unutar više socijalne klase, dok su neuredan izgled pukovnikove siromašne ljubavnice, odevna ležernost jedne nearistokratske okfordske porodice i ravnodušnost skromne profesorke prema garderobi marker njihovog nižeg socijalnog statusa. U staroj epohi, dakle, odeća i izgled bili su pokazatelj klasne pripadnosti tela. Nasuprot tome, na osnovu spoljašnjeg izgleda članova mlađe generacije familije

Pardžiterovih ili onih starijih a avangardnijih, kao što su upadljivo obučena sifražetkinja Rouz, siromašno odevena Megi i našminkana Pegi, ne bismo mogli da zaključimo da li su one iz više klase ili nisu. Moderan gradski život učinio ih je po izgledu jednakim drugim ženskim borbama, majkama i ostalim ženama u urbanom svetu koji je obeležen ženskom borbom, zahvaćen nemaštinom i globalizovan modom. Zaključili smo da je jedan od najboljih pokazatelja kontrasta između stare i nove epohe, a koji je u vezi sa novim načinima urbanog života, ručni sat na ženskoj ruci. Dok sat na ruci viktorijanskog tela poslovne Elenor Pardžiter predstavlja samo ukras, jer ona nije u stanju da se navikne na brzinu kojom protiče vreme modernog doba, savremena lekarka Pegi koja na sat redovno gleda smatra ovaj modni detalj načelom organizacije rada i života.

Poslednje, osmo poglavlje, posvetili smo onim momentima *svih* analiziranih dela Virdžinije Vulf u kojima se telo i grad poistovećuju ili zamenjuju mesta u verbalnom, metaforičnom i/ili simboličnom smislu. Ukazavši na brojne primere u kojima, često zajedno sa junacima, prestajemo da budemo svesni (uvek postojeće) granice koja deli telo i određene aspekte grada, dokazali smo da u ovim slučajevima *interfejs* tela i grada u eksperimentalnoj prozi Virdžinije Vulf dostiže vrhunac.

Najpre govoreći o pojmovnom poistovećivanju tela i sobe, još jednom smo pomenuli važnost Džekobove sobe, koja se identifikuje sa Džekobovim telom i predstavlja ga pogotovo onda kada on nije u svojoj sobi. Naveli smo zatim primer Edvarda Pardžitera u romanu *Godine* i njegovu identifikaciju sa sobom u kojoj boravi, kao i junakovo zaključavanje u okvire sobe kako bi izbegao stupanje drugih tela u intimni prostor sopstvenog. Ukazali smo i na identifikovanje Klarise Dalovej sa sobom za odmor u potkrovlju vestminsterske kuće. Konstatovali smo da je ova soba možda i veći nosilac Klarisinih osobina negoli njena kuća u celini. Dok vestminsterska kuća konotira društvenu ulogu gospođe Dalovej i pripada celoj njenoj porodici, soba u potkrovlju pripada samo njoj – (prelondonskoj) Klarisi. Junakinja se u njoj seća svoje mladosti i posvećuje najintimnijim delovima svog bića, iznoseći o sebi najdublje tajne koje njena svest ne pominje u drugim delovima kuće i grada. Soba liči na Klarisu po tome što se kao i njen krevet čini sve manji, kao i po tome što je soba izdvojena i izolovana, a opet je deo kuće i Londona. Zaključili smo da se i Elizabet Beret

poistovećuje sa svojom sobom, a da je i njen pas Flaš vidi kao nerazdvojivu od prostorije u kojoj živi. Za njenog ljubimca, pripadanje Elizabet čvrsto je vezano za boravak u njenoj sobi, a čitav njegov londonski život uglavnom se svodi na sobu Elizabet Beret. Sa njenom sobom identifikuje se i sam Flaš, jer i soba i on pripadaju istoj ženi i deo su njenog imidža. Konstatovali smo, najzad, da do identifikacije tela sa sobom dolazi i u romanu *Orlando*. Orlando najpre poistovećuje svoje telo sa jednom od soba porodične kuće, udaljavajući iz nje, kao i od sebe, svaki lek protiv tuge, osim samoće. Lik Orlando zatim doživljava sobe stare kuće kao ostarelog pretka koji se raduje poseti mladog potomka, ali ona sobe implicitno poistovećuje i sa samom sobom zbog njihovog (kao i njenog) viševjekovnog života. Posle ovih ilustracija zaključili smo da identifikacija junaka sa sobom u kojoj borave nipošto ne prekida njihov *interfejs* sa spoljašnjim svetom. Osim što služi kao metafora njihovog uma, soba je sve vreme i zatvoreni prostor grada u kome borave. Uz to, kao i sve sobe u kojima se odvija život ili kojima teče ljudska svest, i sobe junaka Virdžinije Vulf nužno imaju (eksplicitan ili implicitan) prozor.

Nakon toga, govorili smo o identifikaciji tela sa građevinom i poistovećivanju života sa građenjem i rušenjem.

Ponovo smo ukazali na scenu Džejkobovog divljenja zdanjima Akropolja. Zaključili smo da se Džejkob utapa u ambijent atinskog starog grada, te se kao i njegove građevine uspravlja i želi da bude večan. On doživljava Partenon kao jedino telo u čijem društvu želi da bude, a mermernu karijatidu Erehteona naizmenično kao majku civilizacije, nepoznatu ženu kojoj se poverava i poznatu ženu koju voli. Pored onoga što nam je otkriveno iz Džejkobove svesti, skrenuli smo pažnju i na dublje značenje Partenona, kao još jednu od niti koje vežu ovog junaka i drevnu građevinu. Ukazali smo, naime, na idejnu vrednost Partenona – njegovu posvećenost boginji Atini koja u svom liku spaja antropomorfnu božansko telo i ovozemaljski grad. Ideju prinošenja žrtve koju predstavljaju partenonski frizovi u vidu procesije atinskih građana koji slave Atinu kao simbol pretvaranja haosa u društveni poredak, povezali smo sa naizgled sličnom idejom individualne borbe radi kolektivne sreće koju će izroditi ratno doba u Džejkobovoj bliskoj budućnosti. Zaključili smo, pak, da se antičko božanstvo, koje telesnu žrtvu i ljudsku veru nagrađuje društvenim blagostanjem i zdanjem večne lepote, u modernom dobu pretvara u lažno božanstvo rata koje mami dobrovoljne ljudske žrtve,



a zauzvrat nudi kolektivno fizičko i duhovno rušenje. Drevni hram koji je vekovima odolevao oštricama rata poslaće dobronamernu, ali na smrtnog čoveka (i pogotovo na moderno doba u kome je ljudska žrtva izgubila smisao) neprimenljivu poruku – da rat ne može uništiti telo. Budućom verom u rat, nažalost, mladići Džekobove sudbine neće sagraditi nijedan, makar i simboličan, savremeni hram.

Slično Džekobu, Martin Pardžiter, zaključili smo, uživa ispred Katedrale svetog Pavla u Londonu. Martinovo vrednovanje građevine sa kojom ostvaruje vizuelni spoj zasnovano je na junakovom estetskom osećanju i na želji da vizuelnim utiskom, druženjem i poistovećivanjem sa plodom tuđe kreativnosti nadoknadi neispunjenost stare želje da postane arhitekta. Posvećenost njegove sestre Rouz sifražetskom pokretu protumačili smo kao metaforično rušenje patrijarhalnih vrednosti i izgradnju novog društvenog sistema i životnog prostora u kome će žene biti ravnopravni građani. Štaviše, Rouzina upotreba cigle kojom se, zajedno sa drugim aktivistkinjama, obračunava sa državnim institucijama i njihovim zvaničnicima, gotovo da doslovno od ove junakinje pravi rušitelja i graditelja. Građenju zdanja ženskih prava Rouz posvećuje gotovo čitav život, a zarad te građevina spremna je i da ga žrtvuje.

Zaključili smo da u svesti Pitera Volša dolazi do pojmovnog preplitanja vojnika koje posmatra i statua velikana pored kojih se oni doslovno kreću, a ka kojima metaforično koračaju. Složili smo se sa Nikolasom Maršom da Piter u vojnicima vidi mrtva tela, ali smo i dodali da, samim tim, junak mlade vojnike poistovećuje sa statuama koje će u njihovu čast biti podignute.

Majka Remzi, zapazili smo, identifikuje se sa svetionikom i njegovom svetlošću koja je obasjava u trenucima njenog polusna. Verbalne aluzije datog odlomka kazuju nam da junakinja snažno doživljava sebe kao svetlo sa svetionika, a da sebe vidi u njemu. Majka i svetionik se najpre međusobno raspoznaju poput dva prijatelja, a zatim simbolično zamenjuju mesta, to jest jedno drugom daju svoje najbolje osobine – majka Remzi postaje idealna i srećna, a svetionik topao i ljudski. Poistovećujući se sa najdužim snopom svetlosti sa kule, majka daruje svojoj novoj ličnosti postojanost i trajnost građevine. Međutim, zaključili smo da svetionik u svojstvu ljudskog tela hipnotiše, ali i vraća majku u realnost – vraća joj svest o identitetu čiji joj se gubitak, zajedno sa mogućnošću srećnijeg života, samo pričinio. Došli smo do zaključka da je, osim svetionika, još jedna građevina u romanu *Ka svetioniku* važna kao nosilac ljudskih



osobina. U pitanju je kuća Remzijeve, koja simbolizuje ovu porodicu, i kada ona u njoj boravi i kada je kuća prazna. Dok su Remzijevi na ostrvu, kuća je simbol njihovog nesavršenog života, iz čije perspektive posmatraju idealizovano zdanje svetionika. Kada kuću napuste, u njoj i dalje ostaju njihove stvari, razmeštene i nesređene, gotovo žive. Kuća najviše simbolizuje majku Remzi, kao emotivni stub porodice. U tom smislu, zaključili smo, kuća ne samo da nastavlja da živi životom porodice i kada Remzijevi prestanu da dolaze, već majka Remzi i nakon svoje smrti zahvaljujući kući nastavlja da živi poput večnog zdanja – u nekadašnjoj kući za odmor i sećanju ljudi. Kuća, poput porodice Remzi, slabi, osipa se i propada, ali ostaje „na nogama“.

Orlandova porodična kuća, a ne samo njene sobe, konstatovali smo, takođe simbolizuje ljudska tela. Povlačeći se od omrznutog Londona u svoju kuću, Orlando se ne povlači u pravu samoću, jer se unutar kuće nalaze grobovi i duše njegovih predaka. Orlando oseća njihovu prećutnu podršku, a svest o neminovnoj smrti svih ljudi, u Orlando umanjuje emotivnu posrnulost i iznova rađa optimizam. Kada se posle mnogo godina u nju vrati, ova kuća veličine grada dočekaće ga prisnošću pravog roditelja. Osim ličnih predaka, ova kuća na momente postaje i predstavnik svih ljudi koji su u prošlosti gradili zdanje jedne tradicije, noseći u sebi (pre svega spisateljsku) vrstu kreativnog poriva. Konačno, zaključili smo, kada Orlando oseti da njena veza sa kućom predaka (uprkos svojoj neuništivosti) počinje blago da se tanji i postaje deo prošlosti, Orlando sam(a) postaće živa zamena za svoju kuću i vlastite pretke, kao telo koje poput građevine opstaje vekovima. Najzad, ukazali smo i na to da roman *Talasi* putem verbalnih i/ili simboličnih elemenata dovodi u vezu telo i građevinu, telo i (raz)gradnju ili telo i kamen. Da pomenemo samo neka zapažanja, Suzanino srce se pretvara u kamen, a zatim ona razgrađuje svaku svoju vezu sa društvom i gradom, a Bernardov život kreće se u suprotnom smeru – u smeru izgradnje kontakata sa ljudima i zidanja jedne svekolike ljudske priče.

Završni podsegment posvetili smo onim scenama u kojima grad kao celina poprima odlike tela, a telo i život se poistovećuju sa gradom. Još jednom smo podsetili na to da se Džejkob Flanders identifikuje sa svim gradovima u koje dospeva i da svaki oblikuje njegovu ličnost. Ponovili smo da je Klarisa Dalovej udata za posleratni London koliko i za Ričarda Daloveja, ali i dodali da su za nju *London* i *život* sinonimne reči. Zaključili smo da Elizabet Beret doživljava otmeni deo Londona kao neprijatelja

sačinjenog od ljudi koji bi trebalo da su joj bliski. Junaci romana *Godine* poistovećuju se sa gradom na koji padaju bombe. Šestoro prijatelja u *Talasima* kreću se niz aveniju grada kao niz stazu života, ka mračnom delu grada kao ka neosvetljenoj sferi onog sveta. Njihova fluidna ličnost, koja se naizmenično sklapa i rasklapa identifikuje se sa nemirom urbanih talasa i protokom reke gradskog života. Posmatranje Londona u *Orlandu* predstavljeno je rečju „*vista*“, koja dvojnim originalnim značenjem *pogleda* i *vida* dublje upućuje na vizuelno spajanje posmatrača i posmatranog grada; impresionističke vizije i gradskog prizora. Takođe, Orlandova potreba za ljudima manifestuje se kao tendencija ka gradu i rezultira urgentnim putovanjem u London. Najzad, moderan način života dovodi Orlandovo telo i London u još veće srodstvo – telo i grad jednakom brzinom jure savremenim svetom. Orlando usled takvog životnog ritma nije sigurna ni u postojanje grada ni u postojanje svoga tela, a još manje u koordinate korpourbane granice. Rad smo završili, dakle, sličnom ilustracijom iz romaneskne proze Virdžinije Vulf kakvom smo ga i započeli: osvetljavanjem neraskidive niti između modernog junaka i grada (Londona) 20. veka. To se odnosi na scenu koja prikazuje Orlanda u užurbanoj interakciji sa modernim gradom. U njoj se identiteti tela i grada lome na deliće i mešaju (u svesti tela), dovodeći u pitanje sigurnost o obostranom postojanju i dajući utisak obostrane nedovršenosti. Ovaj prizor *interfejsa*, u kome junak i grad usled brzine i praktične potrebe modernog života duguju jedan drugome celovitu ličnost, prepoznali smo kao sveobuhvatan i vrhunski primer dvosmernog odnosa telo-grad među romanima Virdžinije Vulf.

U okviru osam poglavlja ovog rada, izneli smo i na primerima relevantnih romana dokazali hipoteze u vezi sa eksperimentalnim romanima Virdžinije Vulf, a na osnovu ponuđenih dokaza, zaključujemo sledeće: telo konstantno pripada gradu, a grad neprestano boravi u okvirima tela; telo je izrazito povezano sa građevinom, kao pojmovnim i materijalnim osnovom grada bez obzira na (ne)urbani ambijent; koncepcija *interfejsa* tela i grada leži u temelju romana koji u celosti počiva na ritmu, a ne zapletu; povučenost tela od grada kao dominantna tema datih romana jeste i jedan od nosećih stubova *interfejsa* sa gradom; društvene promene prilikom smene dvaju vekova, kojima se bavi jedan pozniji i tradicionalniji (ali ipak modernistički) roman, počivaju na odnosu između tela i grada, te njihov *interfejs* čini srž i ovog romana; elementi

popularne kulture česti su akteri na datoj fiktivnoj sceni, pa i oni predstavljaju jedno od polja *interfejsa* tela i grada; odeća i moda kao izraziti motivi ovih romana takođe su zona u kojoj se sreću telo i grad; najzad, telo i grad u romanima Virđžinije Vulf neretko zamenjuju mesta u verbalnom, metaforičnom i/ili simboličnom smislu.

Dokazima ponuđenim u prilog osam manjih hipoteza izgradili smo završni argument koji će nam dozvoliti da još jedanput i konačno istaknemo svoju fundamentalnu tvrdnju: *u osnovi onih književnih dela Virđžinije Vulf koja su modernistička po karakteru leži koncepcija interfejsa – dvosmerne veze između tela i grada.*

## Literatura

### Tekstovi Virdžinije Vulf:

1. Vulf, V. (2002). *Dnevnik spisateljice*, prevela Slavica Stojanović. Beograd: Feministička 94.
2. Vulf, V. (2005). Opatije i katedrale. U: *Vinjete Londona*, prevela Ivana Dutli. Beograd: PortaLibris, 47-56.
3. Vulf, V. (1991). *Orlando*, prevela Slavica Stojanović. Novi Sad: IP Svetovi.
4. Vulf, V. (1991). Skica prošlosti. U: *Znak na zidu*, prevela i uredila Slavica Stojanović. Novi Sad: Svetovi, 116-192.
5. Woolf, V. (2009). *A Room of One's Own*. Adelaide: eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library. Dostupno na: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>  
(pristupljeno 01.06.2012).
6. Woolf, V. (2009). Character in Fiction. In: *Virginia Woolf: Selected Essays* (D. Bradshaw, ed.). Oxford: Oxford University Press, 37-54.
7. Woolf, V. (1933). *Flush: a biography*. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc.
8. Woolf, V. (2009). *Jacob's Room*. The Pennsylvania State University. *Electronic Classic Series*. Dostupno na: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/v-woolf/jacobs-room6x9.pdf>  
(pristupljeno 02.06.2012).
9. Woolf, V. (2009). Modern Fiction. In: *Virginia Woolf: Selected Essays* (D. Bradshaw, ed.). Oxford: Oxford University Press, 6-12.
10. Woolf, V. (2003). Mrs Dalloway in Bond Street. In: *The Mrs Dalloway Reader* (F. Prose, ed.). Orlando: Harcourt, Inc, 15-24.

11. Woolf, V. (2005). *Mrs Dalloway*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 125-251.
12. Woolf, V. (1954). *Orlando: a biography*. London: The Hogarth Press.
13. Woolf, V. (1967). The New Biography. In: *Collected Essays IV*. New York: Harcourt, Brace & World.
14. Woolf, V. (2010). The Russian Point of View. In: *The Common Reader*, First Series. Adelaide: eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library. Dostupno na: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/index.html> (pristupljeno 01.06.2012).
15. Woolf, V. (2000). *The Waves*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
16. Woolf, V. (2002). *The Years*. New York: RossetaBooks (First electronic edition). Dostupno na: [www.RosettaBooks.com/TheYears](http://www.RosettaBooks.com/TheYears) (pristupljeno 15.02.2012).
17. Woolf, V. (2005). Three Guineas. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 781-923.
18. Вулф, В. (2004). *Госпођа Даловеј*, превела Милица Михајловић. Београд: Политика: Народна књига.
19. Вулф, В. (2004). *Ка светионику*, превела Зора Миндеровић. Београд: Компанија Новости АД.

#### **Tekstovi o Virdžiniji Vulf:**

1. Anderson, G. T. (2009). Interrogating Virginia Woolf and British Suffrage Movement. In: *Thesis and Dissertations*, Paper 1829. University of South Florida. Dostupno na: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/1829> (pristupljeno 01.06.2012).

2. Andrésdóttir, A. (2011). *The Fabric of her Fiction: Virginia Woolf's Development of Literary Motifs based on Clothing and Fashion in Mrs Dalloway, To the Lighthouse and Orlando: A Biography*. University of Iceland. Dostupno na: [http://skemman.is/en/stream/get/1946/8445/22498/3/MA\\_ESSAY\\_ASTAAN\\_DRESDOTTIR.pdf](http://skemman.is/en/stream/get/1946/8445/22498/3/MA_ESSAY_ASTAAN_DRESDOTTIR.pdf)  
(pristupljeno 15.07.2011).
3. Apter, T. E. (1984). Self-Defence and Self-Knowledge: The Function of Vanity and Friendship in Virginia Woolf. In: *Virginia Woolf: A Centenary Perspective* (E. Warner, ed.). London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 83-98.
4. Bradbrook, F. W. (1974). Virginia Woolf: The Theory and Practice of Fiction. In: *The Modern Age* (B. Ford, ed.). The Pelican Guide to English Literature 7, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 275-287.
5. Bradshaw, D. (ed.) (2009). Introduction to *Virginia Woolf: Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, xi-xxvii.
6. Bradshaw, D. (ed.) (2000). *Mrs Dalloway*. Oxford: Oxford University Press.
7. Chan, E. T. (2010). Professions, Freedom and Form: Reassessing Woolf's *The Years* and *Three Guineas*. In: *The Review of English Studies* 61. Oxford: Oxford University Press, 591-613. Dostupno na: <http://res.oxfordjournals.org/content/61/251/591.full.pdf+html>  
(pristupljeno 03.06.2012).
8. Daiches, D. (1945). *Virginia Woolf*. London: Editions Poetry London.
9. Dick, S. (2004). Literary realism in *Mrs Dalloway, To the Lighthouse, Orlando and the Waves*. In: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Roe, S. and S. Sellers, eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 50-71.
10. Forster, E. M. (2003). The Early Novels of Virginia Woolf. In: *The Mrs Dalloway Reader* (F. Prose, ed.). Orlando: Harcourt, Inc, 108-118.

11. Gaipa, M. (2009). Accessorizing Clarissa: How Virginia Woolf changes the clothes and the character of her lady of fashion. In: *Modernist Cultures 4 (1-2)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 24-47. Dostupno na: [http://www.js-modcult.bham.ac.uk/articles/issue7\\_Gaipa.pdf](http://www.js-modcult.bham.ac.uk/articles/issue7_Gaipa.pdf)  
(pristupljeno 05.06.2012).
12. Gordon, L. (1984). A Writer's Life. In: *Virginia Woolf: A Centenary Perspective* (E. Warner, ed.) London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 56-68.
13. Hollander, R. (2007). Novel ethics: alterity and form in Jacob's Room. In: *Twentieth Century Literature 53 (1)*, Spring 2007. Dostupno na: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0403/is\\_1\\_53/ai\\_n27361397/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_1_53/ai_n27361397/)  
(pristupljeno 01.02.2011).
14. Jouve, N. W. (2004). Virginia Woolf and psychoanalysis. In: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Roe, S. and S. Sellers, eds.) Cambridge: Cambridge University Press, 245-272.
15. Lee, H. (1984). A Burning Glass: Reflection in Virginia Woolf. In: *Virginia Woolf: A Centenary Perspective* (E. Warner, ed.) London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 12-27.
16. Lee, H. (1997). *Virginia Woolf*. New York: Random House, Inc.
17. Lemason, A. (2008). *Virdžinija Vulf*, prevela Dragana Banković. Beograd: Clio.
18. Marcus, L. (2004). *Virginia Woolf*. Horndon: Northcote House Publishers Ltd.
19. Marsh, N. (1998). *Virginia Woolf: The Novels*. London: The Macmillan Press Ltd.
20. Mulas, F. (2002). Virginia Woolf's *The Waves*: A Novel of "Silence". In: *AnnalSS 2*. Sassari: Facoltà di Lingue e Letterature Stranieri, 75-94. Dostupno na: [http://www.uniss.it/lingue/annali\\_file/vol\\_2/04\\_Mulas.pdf](http://www.uniss.it/lingue/annali_file/vol_2/04_Mulas.pdf)  
(pristupljeno 31.05.2012).

21. Panichas, G. (2004). Virginia Woolf's Mrs Dalloway: "A Well of Tears". In: *Modern Age*, Summer 2004. Dostupno na: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0354/is\\_3\\_46/ai\\_n6224671](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0354/is_3_46/ai_n6224671) (pristupljeno 01.06.2012).
22. Parsons, D. (2000). Introduction to *The Waves*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, v-xv.
23. Sundin, L. (2004). *Iconicity in the Writing Process: Virginia Woolf's To the Lighthouse and Gerald Murnane's Inland*. Gothenburg Studies in English 86. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
24. Velicu, A. (1985). *Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction*. Studia Anglistica Upsaliensia 57. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
25. Whitworth, M. (2009). *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press.
26. Whitworth, M. (2004). Virginia Woolf and modernism. In: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Roe, S. and S. Sellers, eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 146-163.
27. Zwerdling, A. (1986). *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
28. Летић, М. (2006). Лајтмотиви у романима Вирџиније Вулф. У: *Радови Филозофског факултета у Источном Сарајеву 6-7*. Пале: Филозофски факултет у Источном Сарајеву, 507-516.

#### **Tekstovi iz teorije i istorije književnosti:**

1. Banfield, A. (2007). Remembrance and tense past. In: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel* (M. Shiach, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 48-64.
2. Boas, L. S. (2005). *Elizabeth Barrett Browning*. Whitefish: Kessinger Publishing.



3. Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
4. Dojčinović-Nešić, B. (1993). *Ginokritika*. Beograd: KD „Sveti Sava“.
5. Fernihough, A. (2007). Consciousness as a stream. In: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel* (M. Shiach, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 65-81.
6. James, H. (1937). *The Art of the Novel*. New York: Charles Scribner's Sons.
7. James, H. (1984). The Art of Fiction. In: *Literary Criticism 1*. New York: Literary Classics of the United States, 44-56.
8. Kettle, A. (1978). *An Introduction to the English Novel 2*. London: Hutchinson & Co. (Publishers) Ltd.
9. Leighton, A. (1986). *Elizabeth Barrett Browning*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
10. Lewis, P. (2010). *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Paunović, Z. (2006). Džordž Gordon Bajron: Bolno odrastanje Čajlda Harolda. U: *Istorija, fikcija, mit*. Beograd: Geopoetika, 11-28.
12. Shiach, M. (2007). Reading the modernist novel: an introduction. In: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel* (M. Shiach, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1-14.
13. Дојчиновић-Нешић, Б. (2006). *Градови, собе, портрети*. Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“.
14. Форстер, Е. М. (2002). *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић. Нови Сад: Orpheus.

**Ostalo:**

1. Andrić, I. (2011). *Leteći nad morem*. U: *Priče o moru*. Beograd: Laguna.
2. Atkinson, F. (1985). *St Paul's and the City*. London: Park Lane Press.

3. Banjanin, M. (2007). Analiza systemske interakcije čovek-kompjuter. U: *Radovi Filozofskog fakulteta 9/2*. Istočno Sarajevo: Filozofski fakultet u Istočnom Sarajevu, 133-154.
4. Bazik, D. (2002). Scenografija gradskog prostora – put do ljudske svesti. U: *Javna i kulturna politika* (M. Dragičević Šešić, ur.). Beograd: Magna agenda, 125-133.
5. Beames, T. (1852). *The Rookeries of London*. Victorian London – Publications – Social Investigation/Journalism. Dostupno na: <http://www.victorianlondon.org/publications5/rookeries.htm> (pristupljeno 02.06.2012).
6. Bergson, A. (1919). *Matter and Memory*, translated by Paul, N. M. and W. S. Palmer. London: George Allen & Unwin Ltd.
7. Bogdanović, R. (1990). *Urbanizam: urbane forme, urbanističko planiranje*. Beograd: Saobraćajni fakultet.
8. *Brainy Quote*. Dostupno na: [www.brainyquote.com](http://www.brainyquote.com) (pristupljeno 24.07.2012).
9. Byron, G. G. and Fitz-Greene Haleck (1833). *The Works of Lord Byron, in Verse and Prose, Including His Letters, Journals, Etc.* New York: George Dearborn Publisher.
10. *Camille Pissarro: The Complete Works*. Dostupno na: [www.camille-pissarro.org](http://www.camille-pissarro.org) (pristupljeno 23.07.2012).
11. Doksijadis, K. (1982). *Čovek i grad*, priredio Miloš R. Perović, preveo Zoran Nikezić. Beograd: Nolit.
12. *Edwardian Era.org*. Dostupno na: [www.edwardianera.org](http://www.edwardianera.org) (pristupljeno 24.07.2012).
13. *Encyclopædia Britannica*. Dostupno na: [www.britannica.com](http://www.britannica.com) (pristupljeno 05.10.2012).
14. Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović. Beograd: Clio.

15. Gros, E. (2005). *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prevela Tatjana Popović. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
16. Grosz, E. (1992). Bodies-Cities. In: *Sexuality and Space* (Colomina, B and J. Bloomer, eds.). Princeton: Princeton Architectural Press, 241-253.
17. *Internet Archive*. Dostupno na: [www.archive.org](http://www.archive.org) (pristupljeno 24.07.2012).
18. James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. Classics in the History of Psychology. York University, Toronto, Ontario. Dostupno na: <http://psychclassics.yorku.ca/James/Principles/index.htm> (pristupljeno 05.02.2012).
19. *London Evening Standard*. Dostupno na: [www.standard.co.uk](http://www.standard.co.uk) (pristupljeno 24.07.2012).
20. Long, H. C. (1993). *The Edwardian house: the middle-class home in Britain, 1880-1914*. Manchester: Manchester University Press.
21. *Macmillan Dictionary*. Dostupno na: [www.macmillandictionary.com](http://www.macmillandictionary.com) (pristupljeno 19.06.2012).
22. Mamford, L. (2006). *Grad u istoriji*, preveo Vladimir Ivir. Novi Beograd: Book&Marso.
23. McGaw, J. and A. Vance (2008). Who has the street-smarts? The role of emotion in co-creating the city. In: *Emotion, Space and Society 1(1)*, 65-69. Dostupno na: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1755458608000029> (pristupljeno 26.12.2010).
24. Neils, J. (2009). Classic Moments: Time in the Parthenon Freize. In: *The Parthenon and Its Sculptures* (M. B. Cosmopoulos, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 43-62.
25. Obrenović, Ž. (2004). *Interakcija čoveka i računara*. Beograd: Fakultet organizacionih nauka.
26. *Online Etymology Dictionary*. Dostupno na: [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com)

- (pristupljeno 01.08.2012).
27. *Online Language Dictionaries*. Dostupno na: [www.wordreference.com](http://www.wordreference.com)  
(pristupljeno 29.07.2012).
28. Paine, S. (2009). 1709: The year that Europe froze. In: *New Scientist*, issue 2694, 7 February 2009, 46-47. Dostupno na: <http://www.newscientist.com/article/mg20126942.100-1709-the-year-that-europe-froze.html>  
(pristupljeno 30.08.2012).
29. Rappaport, E. D. (2001). *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*. Princeton: Princeton University Press.
30. Raymond, E. T. (2005). *Portraits of the New Century*. Whitefish: Kessinger Publishing.
31. Shakespeare, W. (1996). *Cymbeline*. In: *The Complete Works of William Shakespeare*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1062-1100.
32. St. Clair, W. and R. Picken (2009). The Parthenon in 1687. In: *The Parthenon and Its Sculptures* (M. B. Cosmopoulos, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 166-195.
33. Škaljić, A. (1966). *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
34. *The Official Home of UK Legislation*. Dostupno na: [www.legislation.gov.uk](http://www.legislation.gov.uk)  
(pristupljeno 18.06.2012).
35. Valavanidis, D. D. (2004). *Mermeri sa Partenona: dan povratka*. Beograd: Diogenis D. Valavanidis.
36. Younger, J. G. (2009). Work Sections and Repeating Patterns in the Parthenon Freize. In: *The Parthenon and Its Sculptures* (M. B. Cosmopoulos, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 63-85.
37. Ивановић-Баришић, М. (2006). Одевање и мода. У: *Гласник Етнографског института САНУ LIV*. Београд: Етнографски институт САНУ, 245-257.

38. Вукић, Д. (2010). *Цариград: око васељене*. Београд : Чугура принт.

## **Biografija autora**

Jelena Pršić je rođena 2. novembra 1986. godine u Beogradu, gde je završila osnovnu školu i gimnaziju društveno-jezičkog smera. Diplomirala je 2009. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu, na Katedri za engleski jezik i književnost. Iste godine upisana je na program Doktorskih akademskih studija na Filološkom fakultetu u Beogradu, na modul književnost. U toku 2009. i 2010. godine bila je zaposlena kao profesor engleskog jezika u Srednjoj muzičkoj školi „Mokranjac“ i Centru za strane jezike „Mediter“ u Beogradu. Od 2010. godine predaje engleski jezik na Visokoj školi strukovnih studija „Sportska akademija“ u Beogradu, gde je 2012. godine izabrana u zvanje Predavača za predmete Engleski jezik 1 i Engleski jezik 2. Njene uže oblasti interesovanja obuhvataju modernu englesku književnost, studije kulture, urbanizam i savremenu filozofiju tela. Objavila je više radova usko povezanih sa ovim oblastima i više puta učestvovala na međunarodnim naučnim konferencijama. Pored naučnog rada, bavi se stručnim prevodjenjem, a osim engleskim jezikom, služi se francuskim i italijanskim.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Пршић

број уписа 08104 д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

*“Интерфејс тела и града у модернистичкој књижевности Вирџиније Вулф”*

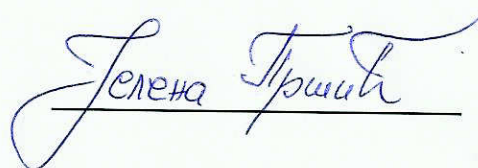
---

---

- 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, 22.10.2012.

  
Јелена Пршић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелена Пршић

Број уписа 08104 д

Студијски програм Докторске академске студије

Наслов рада “Интерфејс тела и града у модернистичкој књижевности Вирџиније Вулф“

Ментор проф. др Зоран Пауновић

Потписани Јелена Пршић

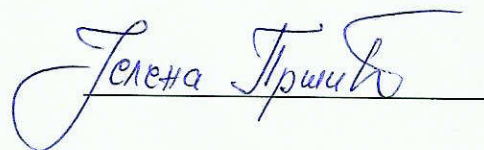
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

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, 22.10.2012.





Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

*“Интерфејс тела и града у модерничкој књижевности 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, 22.10.2012.

  
\_\_\_\_\_

1. Ауторство - Дозвољавање 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. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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.