

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

MILICA D. NENEZIĆ

**ODNOS PROSTORA I IDENTITETA U PROZI
VIRDŽINIJE VULF**

doktorska disertacija

Beograd, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

MILICA D. NENEZIĆ

**THE RELATIONSHIP BETWEEN SPACE AND
IDENTITY IN VIRGINIA WOOLF'S FICTION**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милица Д. Ненезић

**ОТНОШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И
ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОЗЕ ВИРДЖИНИИ
ВУЛЬФ**

докторская диссертация

Белград, 2017

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor: dr Zoran Paunović, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

Beograd, _____

Posebno zahvaljujem profesoru Zoranu Paunoviću na velikoj pomoći, uvijek prisutnoj podršci i razumijevanju.

M. N.

Beograd, 2017

Počivšim roditeljima Dušanu i Saveti,

mojoj braći Ladu i Bošku

Odnos prostora i identiteta u prozi Virdžinije Vulf

Sažetak

Život i rad Adeline Virdžinije Stiven, kasnije Vulf, ne vezuje se samo za kraj 19 i 20-ti vijek već za sjevremeni literarni opus jedne spisateljice. Njena djela, koja pokrivaju širok spektar književnog izraza, obilježila su i bilježe do danas anatomiju ljudskog identiteta u prostoru i prostorima koje određuje život. Od nastanka njenog prvog romana do posthumno izdatih eseja i dnevnika ovaj ženski um preispitao je skoro sve moguće sfere ljudskog postojanja, uz interakciju identiteta i prostora kao osnovnih postulata jedne umjetničke vizije. Istražiti vezu između umjetnosti i života bila je njena misija po kojoj je, sa sumnjom u bilo kakav uspjeh u nastojanjima da prevaziđe konvencionalnu strogost patrijarhalnog društva, autentično ženski re-kreirala stvarnost jedinstvenim okom pisca. Nimalo oduševljena realizmom kao neproduktivno-obežličenim književnim pravcem, smjelo se okrenula modernom književnom izrazu, kojim eksperimentiše u preispitivanju, istraživanju, ‘mjeranju i rastakanju’ smisla ljudskog postojanja kroz svijest svojih protagonista. Sazrijevanjem kroz umjetnički izraz, otkrivala je nove izazove i postavljala pitanja na koja se odgovori, bez kritičarski usmjerene note, naslućuju i pronalaze individualno. Rad ima za cilj predstaviti određena djela Virdžinije Vulf kao literarno ostvarivu koncepciju prostorno-identitetske refleksije ženskog pisca s početka 20. vijeka, u kom je literatura u Engleskoj previrala iz konvencionalnog i tradicionalnog u realnost novog i drugačijeg, i u kom se ova čvrsta ženska misao potvrđivala i kritički i kreativno produktivnom. Za Virdžiniju Vulf i književnost, put ka nevidljivom tronu objedinio je vezu između života i umjetnosti u artefakt koji je do danas ostao predmet književnih kritika, teorija i analiza. U radu će se pokušati dodati još jedna perspektiva kroz odnos prostora i identiteta koje pisac postavlja kao moguće polazište odnosa života i umjetnosti. Sa stanovišta filozofske, književno-teorijske, istorijske, društvene i biografske perspektive, te feminističke književne teorije i kritike, psihoanalize i savremene književne kritike, u romanima *Gospođa Dalovej*, *Ka svetioniku*, *Orlando* i diskursu *Sopstvena soba* rad će istraživati vezu između prostora i identiteta što stvarne, što simbolične predstave bića, njegovog postojanja i postojanja, kako u umjetničkom, tako i u prostoru kritičke recepcije. Pored toga, rad će nastojati iz još jednog ugla zaokružiti

priču o 'neuhvatljivom identitetu' Virđžinije Vulf u prostoru stvarnog i po prostorima njene fikcije.

Ključne riječi: Virđžinija Vulf, prostor, identitet, proza, žena-pisac, filozofija, modernizam, književna kritika

Naučna oblast: Društveno-humanističke nauke

Uža naučna oblast: Nauka o književnosti

UDK broj:

The Relationship between Space and Identity in Virginia Woolf's Fiction

Summary

The life and work of Adeline Virginia Stephen, later Woolf, is not linked only to the end of 19th and the 20th centuries, but to an ever-present contemporariness of the literary oeuvre of one female author. Her works, which cover a wide spectrum of literary expression, have marked up to the present time an anatomy of the human identity within the space and spaces designed by life itself. From the time of her first novel to the posthumously published essays and diaries, this female mind had reviewed almost all the possible spheres of human existence along with the inherent interaction of space and identity as the basic postulates of one artistic vision. The relation between life and art was her mission, in which, until her end, suspicious of any success in overcoming the conventional strictness of the patriarchal society, she built connections with reality seen by the eye of a unique author. Not at all impressed by Realism as an unproductively impersonalised literary epoch, she boldly escaped into Modernist literary expression, with which she experimented in re-examining, researching, 'measuring and dissolving' the essence of human existence through the consciousness of her protagonists. Thus maturing through artistic expression, she constantly opened new chapters and challenges, implying questions free of any critically aimed tone, and leaving them all open to individual interpretation. This paper is an attempt to present some of Virginia Woolf's works of fiction as a literarily achievable concept of the reflection on space and identity of a female author at the beginning of the 20th century, a time when literature in England seethed from the conventional and traditional into the challenging reality of the modern, proving that her mind was both critically and creatively productive. Still, for both Virginia Woolf and literature, the path towards the invisible throne united the relationship between life and art with an artifact which has remained so far the subject of literary criticism, theories and analyses. This work will attempt to add one more perspective through the relationship between space and identity, which the author sets forth as a possible opening perspective and basis in the relationship between life and art. Based on philosophical, literary and theoretical, historical, social and biographical perspectives, together with feminist literary theory, then psychoanalysis and contemporary literary

criticism, this paper will try to find connections between space and identity in both the realistic and symbolic meaning of becoming and being, in both artistic and critical reception. It will focus on the novels *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* and *Orlando*, and the critical discourse *A Room of One's Own*. Additionally, the paper aims to introduce one more perspective in rounding off the story about Virginia Woolf's 'elusive identity' in the space of reality and through the spaces of her fiction.

Key words: Virginia Woolf, space, identity, fiction, woman writer, philosophy, modernism, literary criticism

Field of Research: Social Sciences and Humanities

Subject Area: Literary Studies

UDC Number:

SADRŽAJ

| | |
|--|------------|
| 1. UVOD | 1 |
| 1.1. Neki filozofski pogledi na kategorije prostora i identiteta | 1 |
| 1.2. Biografijom u potrazi za identitetom | 13 |
| 2. GOSPOĐA DALOVEJ – IDENTITET U PROSTORU | 28 |
| 2.1. <i>Moment of Being</i> | 28 |
| 2.2. Refleksija tuđih identiteta | 36 |
| 2.3. Zatvaranje kruga umjesto „vječnog vraćanja istog“ | 44 |
| 2.4. Kriza identiteta – bolest postojanja? | 49 |
| 2.5. Kolektivno i/ili individualno: pisana riječ kao muzička nota | 51 |
| 2.6. Da li se paralelne linije sijeku i šta nas <i>vraća</i> u prostor | 56 |
| 3. KA SVETIONIKU – PROSTOR U IDENTITETU | 64 |
| 3.1. Ka svjetlosti, ka identitetu | 64 |
| 3.2. <i>Intermezzo</i> | 68 |
| 3.3. Potisnuta ženskost ili ukradeni identitet | 73 |
| 3.4. I majčinsko i žensko i mistično | 79 |
| 3.5. Strah i drhtanje kao manifestacija ženskog identiteta | 84 |
| 3.6. Estetsko i filozofsko u funkciji prostora i identiteta | 87 |
| 3.7. Čežnja, strast, i poljubac | 93 |
| 3.8. Percepcija vremena u relaciji prostora i identiteta | 98 |
| 3.9. Problem početka i govor naspram izgovorenog | 105 |
| 3.10. Recidivi ‘zaokruženih sadržaja’ | 110 |
| 4. ORLANDO – PUTOVANJE KROZ PROSTORE I IDENTITETE | 114 |
| 4.1. Omaž trenucima nježnosti | 114 |
| 4.2. ‘Prst smrti’ u igri fikcije | 119 |
| 4.3. Androgenost: društvena ili individualna pojava | 124 |
| 4.4. Prostor (ne)mijenja identitet | 128 |
| 4.5. <i>Postajanje</i> kao vid izolacije: žena u privatnosti svoje ženskosti | 132 |
| 4.6. Mišljenje i život – razdvojeni polovi | 141 |
| 4.7. <i>Modifikacije</i> identiteta | 144 |

| | |
|---|------------|
| 5. SOPSTVENA SOBA – SOPSTVENI PROSTOR ZA SOPSTVENI IDENTITET | |
| 150 | |
| 5.1. <i>Dozvolite prostor mojoj riječi</i> | 150 |
| 5.2. Estetika kao feministička misao | 157 |
| 5.3. Sakrivanje identiteta, potiskivanje seksualnosti..... | 160 |
| 5.4. <i>Otkopavanje zakopanog</i> | 167 |
| 5.5. Darovitost uma naspram zakonâ prirode i društva..... | 173 |
| 6. ZAKLJUČAK | 180 |
| 7. BIBLIOGRAFIJA | 188 |
| 7.1. Primarna literatura..... | 188 |
| 7.2. Prevodi primarne literature..... | 188 |
| 7.3. <i>Virdžinija Vulf: Dnevnici, eseji, kritike, pisma</i> | 188 |
| 7.4. Sekundarna literatura: <i>Studije, zbornici i biografije o Virdžiniji Vulf</i> | 189 |
| 7.5. Opšte književno-teorijske, filozofske, feminističke studije i kritike..... | 191 |
| 7.6. Internet izvori | 195 |
| BIOGRAFIJA AUTORA | 196 |

1. UVOD

1.1. Neki filozofski pogledi na kategorije prostora i identiteta

Kao što pojam filozofije nema svoj precizno određen status u književnosti, utemeljenost istraživanja suštine bića i identiteta bazira se na pojmu ontologije, svijeta u njegovoj perceptivnoj formi i istini kao apstraktnoj kategoriji. Pojam „istine“ ili istinitosti još od Aristotela, gdje je takozvana potvrda stvarnosti ili „onog što jeste da jeste“, predstavljao je osnov tumčenju korespondentnosti datoj stvarnosti. U umjetnosti, kroz vjekove, istina je predstavljala manje ili više najuzvišeniije sredstvo kojim bi se umjetnik mogao poslužiti da predstavi određenu pojavu. U takvom procesu, umjetnik često postavlja sebe i kao protagonistu i središnji cilj. Krajnji cilj pretpostavlja se čitaocu na doživljaj i analizu. S druge strane, kritička i tragalačka priroda umjetnika pretpostavlja prostor u kom nije uvijek prioritet stvoriti umjetničko djelo da bi se svjedočilo nečemu što se iskusi i doživi, već možda sakrije ili prećuti. Pritom, kritičkim analizama i teorijama nastoji se oblikovati i demistifikovati pišćev bitak kako u fizičkom, tako i kroz ‘prostore’ njegovog identiteta. Ako filozofija upućuje na traganje za istinom, mit sa druge strane nudi povezivanje umjetničkog i ontološkog. Tako uzeta, istina postaje u mitu ono što je *notum per se*.

S obzirom na to da je teško doći do krajnje preciznosti, makar kada je riječ o ovim pojmovima, uzmimo da se pojam identiteta koristi u većini društvenih i humanističkih nauka, iako ne nužno na isti način. Poznata su dva uobičajena shvatanja: takozvano esencijalističko ili „jako značenje“, odnosno nešto zadato, fiksirano, stabilno. Drugo je konstruktivističko ili „meko značenje“, to jest nešto konstruisano, višestruko, promjenljivo i nestabilno. Prema post-strukturalističkoj književnoj misli, teoretičari Džonatan Kaler (Johnatan Culler) i Ketrin Belsi (Catherine Belsey) naglašavaju da engleska riječ subjekt (*subject*) u sebi sadrži glavni teorijski problem vezan za identitet. Značenje sugerije da je subjekt i slobodan i djelatan, ali istovremeno i potčinjen i determinisan, što definiše njegovu *subjektnost* (u značenju „potčinjenog“ – *subjected*). U vezi identiteta sa subjektom, gdje je identitet sinonim za nešto nepromjenljivo, subjekt je podložan kontradikcijama i diskontinuitetima. Kako bi pojasnio „križu identiteta“ sociolog Stjuart Hol (Stuart Hall) u studiji o *Problemu kulturnog identiteta* navodi tri

konceptualizacije identiteta: prosvetiteljski subjekt, sociološki subjekt i postmoderni subjekt. Prvi je cjelovit – on je izvor i garant značenja, i u njemu je izražen individualizam. Nasuprot njemu, sociološki subjekt nije autonoman i samodovoljan već se formira u odnosu prema „značajnim drugima“ (*significant others*) što znači da se takav identitet formira kroz interakciju sopstva i društva. Ako se uzme da sociološki subjekt ima svojevrstnu unutrašnju suštinu – *pravi ja*, ta suština se oblikuje i mijenja u stalnom dijalogu sa spoljašnjim kulturnim svjetovima i identitetskim obrascima koje oni nude. U radu *Rod, književnost i modernost u periodici s početka 20. veka* Ana Kolarić sugerira da kod Hela po interpretaciji, identitet „prišiva“ subjekt za ponuđenu strukturu, te da se subjekt i kulturni svjetovi na neko vrijeme stabilizuju i postaju predvidljiviji. Pošto se subjekt na taj način „fragmentuje“, on rezultira često oprečnim identitetima. Zato se dešava, zaključuje Kolarić, da proces identifikacije u toku kog projektujemo sebe u ponuđene kulturne identitete postaje još otvoreniji, nestabilniji i problematičniji. Stav po kome stoga subjekt preuzima na sebe različite identitete u različitim trenucima ova autorka vidi kao šalu jer, ako po Hela imamo samo jedan „zaokruženi“ identitet od početka do kraja, mi smo ‘utješno konstruisali narativ o sopstvu’ što nas na poslijetku dovodi do činjenice da je stabilan i nepromjenljiv identitet samo „fantazija“.¹

Kroz ‘mješavinu’ naučnih i filozofskih ideja, identitet po navedenom sistemu tumačenja ili interpretacije, najčešće se manifestuje u prostorima ili među-prostorima umjetničkog djelovanja. U knjizi *Poststrukturalizam*, Ketrin Belsi objašnjava: „Identitet se može shvatiti kao set psiholoških karakteristika, ili kao društvena uloga, kao priznanje da možemo biti klasifikovani kao članovi neke grupe.” Pitanjem da li nam je, stoga, ‘suvišan’ subjekt ako već imamo ‘identitet’, Belsi tvrdi da: „‘Subjekt’ može biti mnogo precizniji od ‘identiteta’ za govor o ovim problemima. Prvo, kao gramatički termin, on naglasak stavlja baš na jezik koji učimo od rođenja, i iz kojeg internalizujemo značenja, uključujući i značenja ‘muškarca’ i ‘žene’, po kojima naša kultura od nas očekuje da živimo. Drugo, ovaj termin produktivno koristi dvosmislenost samoga gramatičkog termina: ja sam slobodan da kažem ili činim ono što hoću do mjere u kojoj prihvatam izvjesnu subjekciju (podređivanje) tim kulturnim normama. I treće, on dozvoljava

¹ Ana Z. Kolarić, *Rod, književnost i modernost u periodici s početka 20. veka: Žena (1911 – 1914) i The Freewoman (1911 – 1912)*, Beograd 2015, preuzeto sa: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/>

diskontinuitete i kontradikcije. Ja mogu prihvatiti čitav niz subjekt-pozicija, i one neće sve biti međusobno konzistentne. 'Identitet' implicira istost: to sama riječ i znači. Subjekti se mogu razlikovati - čak i od samih sebe."² Varijeteti koje (s)nosi 'identitet' u svom 'subjektnom' obliku ili doživljaju, ne isključuju jedno drugo i neodvojivi su u okvirima društvene grupe ili kulturološke određenosti. Problem postaje kompleksniji ukoliko 'izgubimo' jedan identitet, a neuspijemo naći drugi; no, pretpostavimo da upravo umjetnost to spaja i pronalazi savršenu varijantu potvrđivanja identiteta. Džonatan Kaler u knjizi *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod (Literary Theory: A Very Short Introduction, 1997)* sugerira da dominantna moderna tradicija u proučavanju literature tretira individualnost pojedinca kao nešto dato, to jest kao jezgro koje se izražava kroz riječ i djelovanje, i koje može da se koristi da bi se objasnila određena radnja: „Uradio sam to što sam uradio zbog onog što jesam, i da bih objasnio to što sam uradio ili kazao treba se povratiti na ono 'ja' (bilo svjesno ili nesvjesno) koje moje riječi ili djela iskazuju."³ Dakle, teorija u stvari osporava ne samo ovakav model tumačenja, gdje djelovanja ili riječi ne izražavaju tek prethodno dat subjekt, već prioritet samog subjekta. Pitanje je zato kako postaviti prioritet subjekta u umjetničkom djelu da bi se subjekt-kaotakav koncipirao sam-po-sebi, i time približio svoj identitet kritici. Ako se uzme da umjetnik u procesu stvaranja dijelom iz zadovoljenja sujete, a dijelom iz odgovornosti prema bitku i vremenu, okušava i iskušava svoj 'identitet' jedinstvenim umjetničkim postupkom, čitalac će nepromijenjeno težiti identifikaciji sa junacima, ili pravdati moguće projekcije prepoznavanjem identiteta autora. Međutim, identifikacija može imati dvostruku oštricu: naša ideja je zapravo iluzija, ili nam tekst pod 'patronatom' autora može isključivo predstavljati takozvanu kritičku instituciju koja značenje teksta drži pod kontrolom. Ovo razmatra i Rolan Bart (Roland Barthes) kroz tvrdnju da treba da čitamo sami tekst, a ne nešto drugo za šta zamišljamo da će nam dati ključ za njega, ili da će garantovati ispravnost naše interpretacije. Bartov čitalac nije pojedinac, čak nije ni stvarna osoba, on je: „[...]prostor u koji su upisani svi navodi koji sačinjavaju neko

² Catherine Belsey, *Poststrukturalizam*, (prev.Zoran Milutinović) TKD Šahinpašić Sarajevo 2003, str.52.

³ "The dominant modern tradition in the study of literature has treated the individuality of the individual as something given, a core which is expressed in word and deed and which can therefore be used to explanation: I did what I did because of who I am, and to explain what I did or said you should look back at the 'I' (whether conscious or unconscious) that my words and acts express.", Johnatan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, OUP New York 1997, p.108.

pismo, tako da ni jedan od njih nije izgubljen.”⁴ Međutim, Ketrin Belsi se protivi ovoj tvrdnji time da ‘takav prostor’ ne postoji, osim, kako kaže, idealan tip, ili utopijski bezvremeni model čitaoca. Da je prirodna a i neophodna identifikacija sa književnim tekstom a da je u cilju utemeljenja konceptualnih kritičkih teorija, njena definicija se čini ‘neuhvatljivom’ i pomalo ‘vrdavom’ naspram istorijske, kulturološke, antropološke pa i filozofske perspektive. Stoga Stjuart Hol, u analizi kulturološkog identiteta smatra da je nepromjenljivi identitet nepostojeća kategorija. On tvrdi da je identifikacija jedan od najmanje dobro shvaćenih koncepata, negdje ‘varljiv’ poput, a opet prihvaćen od samog ‘identiteta’. Ono što je izvjesno po njemu, jeste da koncept identifikacije ostaje bez utemeljenja naspram konceptualnih poteškoća koje ‘muče’ sami identitet. „To je izvođenje značenja iz oba repertoara: i diskurzivnog i psihoanalitičkog, bez ograničavanja od bilo jednog ili drugog[...] Iako ne bez svojih utvrđenih uslova postojanja, uključujući materijalna i simbolična sredstva potrebna da se održi, identifikacija je na koncu uslovna, utemeljena u nepredvidljivosti. Jednom stabilizovana, ona ne anulira razlike. Potpuno utapanje koje ona sugeriše jeste, u stvari, fantazija ugradnje. (Frojd je uvijek o njoj govorio u relaciji „sa konzumiranjem drugog“ kao što će se pokazati dalje). Identifikacija je, stoga, proces artikulacije, zašivanja, pretjeranog određivanja, a ne pripajanja. Uvijek postoji 'previše' ili 'premalo' – pretjerano određivanje ili nedostatak, ali nikada pravilna ugradnja, ili cjelina.“⁵ Po ovakvom principu klasifikacije multi-manifestovanja subjekta u svrhu *potreba* strukturiranja i značenja identiteta, ovaj rad će pokušati pronaći još jednu vezu između autora i djela.

Specifikum ženskog umjetničkog izraza od najranijih svjedočanstava do danas mijenjao se kroz vjekove. Moderni književni teoretičari i kritičari većinom vide singularno iskustvo umjetnika prije nego intelektualno tumačenje i direktno ilustrovanje

⁴ *Suvremene književne teorije: zbornik, Roland Barthes: Smrt autora*, (priredio Miroslav Beker) SNL Zagreb 1986, str.283.

⁵ “It is drawing meanings from both the discursive and the psycho-analytic repertoire, without being limited to either[...] Though not without its determinate conditions of existence, including the material and symbolic resources required to sustain it, identification is in the end conditional, lodged in contingency. Once secured, it does not obliterate difference. The total merging it suggests is, in fact, a fantasy of incorporation. (Freud always spoke of it in relation to 'consuming the other' as we shall see in a moment.) Identification is, then, a process of articulation, a suturing, an over-determination not a subsumption. There is always 'too much' or 'too little' – an over-determination or a lack, but never a proper fit, a totality.” *Questions of Cultural Identity, Who Needs 'Identity'?*, eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, Sage Publications Ltd 1996, p.2-3.

filozofskih, teorijskih, političkih ili književnih referenci. Ako se umjetnost uzme kao funkcija prezentovanja individualnog kao takozvanog *singularnog* događaja ljudskog tijela naspram društvenog totaliteta, to jest opštosti ili univerzalnosti, univerzalnost se često može pokazati kao efekat ‘praznog označitelja’. ‘Označitelj’ može zastupati različite singularne događaje sa njihovim razlikujućim označenima ka uvijek odsutnoj opštosti. Takav singularni događaj postaje vrsta *ekscesa* ili *prekida* unutar koncepta društvenosti, koji nastaje stvaralačkim činom autora ili receptivnim uživljavanjem čitaoca. U teoriji savremene vizuelne kulture, Miško Šuvaković u eseju *Kritičko dejstvo & Intenzitet afekta Analize umetničkih produkcija Zorana Todorovića* navodi da u filozofiji Deleza i Gatarija (Gilles Deleuze, Félix Guattari) postoji prekretna uloga označitelja u kojoj je pomjerena pažnja sa dijalektičkog odnosa označitelja i označenog u znaku na ulogu „mašine koja proizvodi flukseve“ čime su, po mišljenju Šuvakovića, doveli u pitanje poststrukturalističku semiologiju i, potom, teoriju teksta kao produkciju značenja među značenjima kulture. On vidi radikalni antiesencijalizam poststrukturalističkog tekstualizma u formi ponuđene slike singularnog događaja uključenog u rad mašine, koja omogućava prelazak sa „značenja kao posrednika“ na „intenzitet kao iskustveni učinak“. Time je ponuđena teoretizacija dejstva naspram ponude, premiještanja i čitanja značenja. „Izloženost tela dejstvu (trajanju intenziteta afekta) je postavljena naspram intelektualnog šifriranja i dešifrovanja javnih, tajnih, umetničkih, političkih, kulturnih ili bilo kojih drugih značenja ili značenjskih funkcija.“⁶ Stoga se intencije koje često umjetnik ima, vezuju se za takozvane značenjske funkcije. Ova pojava je interesantna pogotovu kada je riječ o ženskom peru. Proizlazi iz više uglova, ili stanja koje ženski identitet manifestuje potrebom za samopotvrđivanjem. Tu se postavlja pitanje da li ukorijenjeno tradicionalno ili antropološki preduvjetno ženski pisci kroz vjekove doživljavaju svoja djela kao (katarzička) pražnjenja. Ženski umjetnički izraz uslovljen društvom, ili istorijom rodnih identiteta kao i sviješću o odnosima moći koje su proizveli ti identiteti, rezultirao je modifikovanjem razmišljanja na kulturnom polju i u kritičkoj analizi s početka 20. vijeka. Iz psihoanalitičkog ugla, pa i seksualne anatomije, seksualnog morala ili/i seksualne slobode, iz kog su se drugačije sagledavali

⁶ Miško Šuvaković, *Kritičko dejstvo & Intenzitet afekta Analize umetničkih produkcija Zorana Todorovića*, Publikum Beograd 2009, str.9.

istorija i uloga koje su „modeli“ identiteta pretpostavili, nastala je „neučvršćena“ i „drhtava“ ženska umjetnička konstrukcija, koja do danas nije u potpunosti stala na čvrste noge. Umjetnošću, ili *sa-krivanjem* iza iste, ostao je trag u prostoru gdje se i identitet i njegova subjektivna struktura poistovjećuju sa momentumom koji bilježi umjetnička zaostavština. Dijelom po Jausovoj (Hans R. Jaus) teoriji recepcije, dijelom po psihoanalitičkoj teoriji potrebe za istom, bavljenje literarnim tekstom postavlja sebi za cilj istoriju očekivanja i potrebe publike, te današnja postmodernistička kritička mreža teško može rasvijetliti išta više nego je učinjeno: možemo se samo vraćati na činjenice i sjenčiti ih novim društvenim, historijskim, ekonomskim i drugim paradigama u kojima, možda jedino identitet nosi atribut postojanog.

Kanoni ženskog literarnog izraza (odnosa autora i djela, tijela i teksta, iskustvo nesvjesnog, samotumačenje, refleksije pripovijedanja i percepcije) obično otkrivaju postupak ugradnje u tekst, što vuče korijene iz arhetipskog ženskog. No, ne može se sa sigurnošću reći da žena, kao *drugačije* biće, ima na to apsolutno pravo. To znači da svoje istraživanje usmjerava ka svim poljima iako joj ni jedno nije ‘apsolutno’ dostupna umjetnička svojina. Tu nastaje problem garantovanja slobode umjetničkog izraza koji se najviše podudara sa teorijom harmonizovanja dijalektike bića. Ovim se dovodi u pitanje arhetipska ženska (više nego potencirana feministička) konstanta, kao problem oslobođenja od urođeno-stečeno-kulturološkog ili sociološko-nasljednog karaktera *(po)grešnosti*. Kao jedno od pitanja na koje će se pokušati naći odgovor, problem nudi širok spektar interpretacija. Djelimično povezano sa frejdovskom platformom libida i kolektivno nesvjesnim, žensko pero u prostor kreativnog svakako ugrađuje i identitet, a za time dobrotu, istinu, ljepotu; i na kraju, ili s početka – ljubav. Kako po Platonu predmet istinitog saznanja mora biti postojan i trajan, i obuhvatati ono opšte, pojam dobrote ostaje suštinski prema kome se određuje svaki drugi. Isto tako, nije Platonovo dobro dobro po savršenoj istini, nego su savršena ljepota, savršena istina i pravda to po najvišem dobru. Međutim, Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) dobro podređuje saznanju, mišljenju po sebi i za sebe. Samo prvobitno saznanje, mišljenje u apsolutnom pojmu Boga sastavlja sve moguće razlike i suprotnosti. Kod ženskog stvaralačkog bitka, iz komponenti ove polifonije istina se može reflektovati u ideji platonovskog idealizma, uobličenoj podjednako u svom stvarnom i metafizičkom obliku,

kao i preko hegelovske supstancijalne sadržine ili apsolutnog duha, ali (ne)ostvarljivoj u mjeri u kojoj bi ijedna kritika uspjela odgonetnuti onu *krajnju*.

Hegelovom filozofijom pretpostavke identiteta svijesti i svijeta, božansko u ljudskom biću izražava se kao najintimnija istina duha, sa ciljem da subjekt pronikne objekt da bi svijetu djelovao svrsishodno. Njegov ‘apsolutni duh’ u filozofskom pojmu ne zavisi ni od čulnosti, ni od subjektivne predstave, već je slobodno mišljenje u svom samosaznanju, dosledan logos po sebi i za sebe. Nadsaznajno, nadsušastveno, nadbivstveno dobro je po Platonu pretpostavka stvaranja. Za Hegela, spoljašnja ljepota u umjetnosti je apsolutna istina čulnog opažanja; ispoljenje apsolutnog duha, ideje u obliku čulnosti. „Pošto se um pojavljuje u lepome u obliku stvari, to lepo ostaje potčinjeno saznanju; i Platon je upravo zbog toga pravu pojavu lepoga, kao ono duhovno u kojem se um nalazi u obliku duha, postavio u saznanje.“⁷ U cilju pronalaženja lijepog kao onog duhovnog, piščevo ostvarenje nerijetko iziskuje analizu teorije postanja istinskog ja, ostvarenog po mjeri apsoluta istine, iako je, mimo antičke, teško usavršiva bilo koja druga forma. Na primjer, u idealističkoj filozofiji Benedeta Kročea (Benedetto Croce) dualistička priroda ljudske spoznaje, fantastična i intelektualna, iznosi intuiciju kao vodeću u odnosu na percepciju, i daje je kao ujedinitelja realnog i slike mogućeg, na osnovu čega ovaj filozof s kraja 19. i početka 20. vijeka zaokružuje svoju teoriju da je individualna fizionomija zapravo intuitivno raspoznavanje umjetničkog djela. Ako se opet pozovemo na Hegelovu filozofsku vizuru, potraga za Adelinom Virdžinijom Stiven bila bi potraga za sačuvanim svjedočanstvom ideje o istinitosti, ili istinotvornosti koja je kroz njena djela nastajala ne samo kao supstanca već kao i subjekt. Predstavljena kao preteča modernističke književnosti 20. vijeka, Virdžinija Vulf je bila i začetnik forme „toka svijesti“ kao metoda koji do tada, može se reći nije bio zastupljen, a još manje eksperimentalan. Kako to prevodioci i književni kritičari umiju da otkriju, Zoran Paunović, kao jedan od rijetkih ‘zbog kojih’ i najudaljenija knjiga prestaje da biva daleka, nalazi da je takođe prikladan izraz „pragovi svijesti“ koji preobražava „tok“, upisujući mu potpunije i sadržajnije značenje. Upravo su pragovi svijesti kojima je koračala Virdžinija Vulf generisali svijet unutrašnje percepcije i vizuelnih utisaka zbog čega su njena djela tumačena na bezbroj načina i kroz bezbroj perspektiva. U njima su, namjerno

⁷ Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Istorija filozofije*, (2. knjiga) BIGZ 1975, str. 241–242.

ili ne, često isticane njene povremene mentalne turbulencije kao uzrok ili posljedica njenog književnog otiska.

Jedna specifična perspektiva u filozofiji Teodora Adorna (Theodor Adorno) sugerije genealogiju identiteta kao neodvojiv segment od istorije konstituisanja subjekta. Prikazujući subjekt u kapitalnom djelu *Dijalektika prosvetiteljstva* (*Dialectic of Enlightenment*, 1944) Adorno tvrdi da je subjekt jedan relativni produkt, samoodbrambeni mehanizam koji nastaje pri njegovom izopštenju iz zajedništva i utonulosti u prirodu. Predrag Krstić u knjizi *Subjekt protiv subjektivnosti* analizira ovu Adornovu misao: „Opstanak je diktirao taj iskorak; samoodržanje je zahtevalo formiranje, distanciranje, razgraničavanje jednog identičnog Ja od okoliša, od svega drugog. Alatka kojom će se pri tom razjedinjavanju, razdruživanju od indiferentne prirode poslužiti, morala je da bude identifikujuće mišljenje[...] Ono različito svodi na isto, nepoznato na poznato. Sve što je drugačije, ono izjednačava. Kao prosvetiteljska strategija skidanja čari sa sveta, ono rasvetljava mračno, demitologizuje mit, ovladava nepoznatim, jednako ga shvatajući kao opasnost, kao pretnju za suverenost onog Ja[...] Logika gospodarenja maskira se u logiku identiteta i neumitno rasprostire na sve vidove ophođenja čoveka ubacujući ga u sudbonosnu neslobodu jednog drugačijeg, novog, jednog prosvetiteljskog, ali ipak i dalje zaslepljenog i neprobojnog mita.“⁸ Kod Virdžinije Vulf identitetsko probijanje mita kao da je nosilo imperativ potvrđivanja sopstvenog identiteta, koji je svojom prozom raščlanjivala na Ja-izvan i Ja-iznutra, do onog Ja-svuda, i/ili Ja-nigdje.

Kategorije prostora i identiteta u umjetnosti djelimično nose arhetipsku motivaciju. Kako arhetipovi imaju u čovjeku moći prirodnih zakona, principa ili načela, oni postaju numinozni (po definiciji teologa Rudolfa Ota numinoznost predstavlja specifičan osjećaj čovjeka koji se javlja kao „sveta drugost“ potpuno nepoznata i različita od bilo čega iskustvenog pri susretu sa transcendentnim silama). Pošto se prirodnim zakonima, kao ni arhetipu, čovjek ne može oduprijeti, on nužno postaje oruđe njegovog ostvarivanja, odakle uz fascinaciju arhetipom ide i djelanje po njemu – numinoznost. Ideja numinoznog takođe je i u srži značenja sopstva po Jungu (Carl Gustav Jung).

⁸ Predrag Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, I.P. Filip Višnjić Beograd 2007, str.64-5.

Identičnu zakonitost Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche) otkriva u umjetnosti: pravi umjetnik nije uopšte ličnost, nego puki instrument svoje estetičke ideje. Ovo se poklapa sa Jungovim shvatanjem po kome umjetničko djelo nije čovjek, već nešto nadlično. Zato se negdje numinoznost u svojstvu umjetničkog kod Virdžinije Vulf može sagledati kao ambivalentnost fascinantne privlačnosti. Živu psihičku, intelektualnu, pa i tjelesnu energiju transponovane u višeznačni antizapletni tok svijesti, Vulfova usmjerava na analize interakcije pisca i junakâ na fonu prostora i identiteta kao fonu egzistencijalističkog. Posmatranje iskidane cjeline gdje svaki dio zapravo funkcioniše kao cjelina, predstavlja raslojavanje identitetâ unutar strukture likova koji ponaosob prenose ideje složenosti života naspram nestabilne strukture ljudskog bitka. Šta je čovjek i koja je svrha njegovog postojanja, šta je priroda i interakcija sa svijetom, metafizička su pitanja koja se provlače kroz skoro svaku napisanu riječ. Preokreti ili „rezovi“ kao konstanta koja ih prati, metaforički su predstavljeni kao smrt ili prekidi kako prostorno tako i kroz njihove identitete. Smrću kao fenomenom neodvojivim od života, bila je kako privatno, tako i u svojim djelima poprilično opsjedunta (možda je prikladnije reći opčinjena). U umjetničkom postupku ju je koristila da dokuči tajne egzistencije, nekako se ničeovski iznova ‘vraćajući’ na polazišnu tačku. Stiče se utisak da se teško mirila sa idejom da je sve nestalno i prolazno, te se grčevito borila da „zaustavi i uhvati“ trenutak u vremenu i u prostoru, ne bi li ga „oistinila“ kao prihvatljiv oblik stvarnog postojanja. Time je prelazila nove „pragove svijesti“ zadovoljavajući naizgled sitnim radostima svoju suptilnu znatiželju.

Postmodernistički osvrti na feminizam u literaturi ne mogu se posebno odvojiti od tumačenja feminizma u egzistencijalnom smislu. To se takođe tiče bunta prouzrokovanog potrebom da se brane prava koja žena do danas nije u potpunosti stekla. Stoga *nas* literatura, kako je to predstavila Simon De Bovoar (Simone De Beauvoir), toplo uljuljkuje u svijet mašte gdje nam je sve dozvoljeno, do granica nemogućeg, do baš onamo gdje ni jedan muškarac nije sposoban otići – do granica kojih smo isključive nadzornice. Stoga, u slučajevima kada sebi dopustimo luksuz razabiranja istih, oslobađamo se i postajemo ono što jesmo: krhka, nježna sorta. Uloge biramo same, one nas na koncu definišu.

Fikcija Virdžinije Vulf navodi čitaoca na pomisao da je život poput „pretrage sopstva“ sa čime su protagonisti prinuđeni da se ‘nose’, obično neuspješno na fonu ličnog zadovoljstva ili ispunjenja. Kao ‘protagonista’ sopstvene egzistencije, njene arhetipske manifestacije persone, sjenke, animusa i anime tražili su svoj prostor nikada ne pronalazeći samo jedan, stalan, ili isti. Ne pronalazeći upotpunjenu ni *ženskoidealnu materiju* sopstvenog bića – njena drugost odnijela je primat u obliku pisane riječi. Tim načinom je pronašla ključ za prolazak kroz *vrata* identiteta. Na koncu, njen život jeste (o)bilježen njenom smrću, ali se ne može se kroz prizmu tog strahovitog čina konstantno posmatrati njena umjetnost. Njena umjetnost je bila otisak njenog identiteta. Zoran Paunović naglašava da: „Većina priča o njenom životu otpočinje njenom smrću, naizgled svojevolumino odabranom. Poput mnogih drugih velikih pisaca *za čije delo svet više nema vremena* (moj kurziv), Virdžinija Vulf pretvorena je u stereotip za masovnu potrošnju, dvodimenzionalni čegevarinski lik profeministkinje koja je pisala romane s premalo dijaloga, pušila (kao Nikol Kidman, s onim besmisleno velikim nosom koji joj u filmu *Sati* svakako nije pomogao da oživi Virdžinijin lik) i patila zbog toga što je niko ne razume.“⁹ Dovoljno da se svaki potencijalni čitlac presabere i upita da li ta iskrivljena slika percepcije današnje publike može da zamagli sliku jedne nesvojevolumino odabrane životne misije koja je *živjela* sve ono što jedna lucidna svijest žene-pisca može da spozna.

Savremeni pisac Marija Jovanović smatra da ne postoji muško i žensko pismo, već je pisac univerzalnog pola. Pomalo nauštrb radikalnog feminističkog, s druge strane zahvaljujući feminističkoj književnoj kritici, činjenica je da se Vulfina djela, više iz ženskog ugla, drugačije doživljavaju kroz, opet, njenu *drugost*. Ta drugost, koju među prvima definiše Simon De Bovoar, nije se utemeljila u kritici kao prekretnica isključivo u tumačenju ženskog pisma; ona je demistifikovala i onaj sakriveni dio ženskog bića i bitka, približivši se upotpunjenijoj prirodi žene kao i njenom oslobođenom kreativnom impulsu. Rodonačelnica ‘apsolutne slobode’, De Bovoar je živjela unaprijed osmišljeni koncept nepotčinjenog mišljenja slobodne žene. Kao društveni pokret i doktrina u kom se potencira zalaganje za jednaka prava žena u svim segmentima društva, zvanično nastaje u 19. vijeku, gdje je kroz borbu žena za pravo glasa prvi put načinjen pomak u traženju

⁹ preuzeto sa <http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=981527&print=yes> VREME 1054, 17. mart 2011. / KULTURA

‘svog’ prostora. Često svi oni začetnici ili preteče određenih istorijskih pojava nijesu svjesni svojih, kasnije afirmisanih revolucionarnih dostignuća. Do danas se računa da traje takozvani treći talas (uz drugi koji je trajao od 1960-ih do 1980-ih godina, i kog obilježava borba za rodnu ravnopravnost, edukaciju žena, antiimperijalizam, kao i probleme muškog nasilja i dominacije). Simon de Bovoar se smatra zvaničnim predstavnikom feminističke književne ideje „drugog talasa“, ali kontekst u kom je ona 1949. godine izdala *Drugi pol (Le Deuxième Sexe, 1949)*, studiju potrage unutar ženskog otpora i opiranja, nije kontekst u kom ga je sama autorka afirmisala-za-takvog ili sebe-kao-takvu. Filozofija ove žene-slobodnjaka je filozofija otrežnjavanja i borbe za slobodu ne samo ženskog bića, već čovjeka uopšte, a tamo gdje je žena-kao-takva ‘razbuđena’, sopstvo iziskuje „Drugost“ da bi tako sebe definisalo kao subjekt. Kategorija drugosti je, stoga, neophodna da bi se izgradilo sopstvo kao takvo, a ne vjekovno da ostaje razdvojeno i inferiorno. S obzirom na to da kroz istoriju, kao i uz čvrsto utemeljenu tradiciju pada pod patronat muškog pola, žena se objektivizuje kao odvojeno „drugo“: „Ona se determiniše i razlikuje od muškarca, a ne on u odnosu na nju – ona je nebitno prema bitnom. On je Subjekt, Apsolut; ona je Drugo.“¹⁰ Uz ovu fusnotu de Bovoar objašnjava Levinasovu (Emmanuel Levinas) definiciju termina „drugosti“ (koji je upravo ovaj termin držao za osnov svog istraživanja i etike kao prvobitne filozofije, te i u svojoj knjizi *Totalitet i vječnost (Totality and Infinity, 1961)* kaže: „Drugo jasno otkriva sebe u svojoj drugosti – ne u zapanjujućem negiranju Ja – već u primarnom obliku fenomena blagosti.“¹¹) ograđujući se od njegove inkliniranosti da ne razlikuje recipročnost subjekta i objekta i ne izdvaja ženu kao „svijest za sebe“. Poimanje ljudskog postojanja kao blijeđe interakcije između transcendentnog i postojećeg kod De Bovoar predočava muškarce oduvijek privilegovanima da iznose taj transcendentni impuls kroz svoje zadatke, dok se žene forsiraju u cikličan i neproductivan život stvarnosti. Uzimajući u obzir pitanje ljudskog subjekta kao i načina na koji se izgrađuje, nadovezuje se činjenica da je iz perspektive psihoanalize žena prihvatila taj subjekt kao nekoherentnu, fragmentovanu i promjenljivu psihičku datost, pošto podsvjesni porivi u čovjeku vrše jak

¹⁰ Simon de Bovoar, *Drugi pol I, činjenice i mitovi*, BIGZ Beograd 1983, (prev. Zorica Milosavljević) str.12.

¹¹ “The Other precisely reveals himself in his alterity not in a shock negating the I, but as the primordial phenomenon of gentleness.” Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Pittsburgh: Duquesne University Press 1969, (Alphonso Lingis, transl.) p.150.

pritisak na njegovu svijest i postupke. Tu dolazi do poremećaja u racionalnom ponašanju čovjekovog društvenog bića. Sasvim jednostavna posledična pojava unutar prvenstveno kreativnog, a potom i revolucionarnog, s obzirom na vremesne i društvene prilike tadašnje Engleske, koje je Vulfova odlično poznavala.

Vinsent Šeri (Vincent Sherry) kaže: „Jer je Virdžinija Stiven Vulf bila rođena kao kćerka ser Leslija Stivena, ako ne priželjkivanog pola, ono bar u okruženju učenjaka kulturnog liberalizma. ‘Bezimeno prokletstvo’ kog se plaši kao kazne zbog kršenja bivšeg poretka je uistinu prokletstvo bezimenosti, sudbina sa kojom se mora suočiti kao neko ko je odrastao u širokoj tradiciji racionalističkog jezika. Ona unaprijed potvrđuje glavnu ambiciju i izazov modrenističkog projekta kog kompletira – drčnošću i hrabrošću sopstvenih povremenih pokušaja da razumom govori protiv sebe.“¹² Kroz Šerijeve vizure naslućuje se problematizacija dihotomije bića koja se definiše tipičnom negacijom sopstva. Kao takođe jedno od filozofskih teorija iracionalističkog određenja čovjeka, nalazi se u tumačenjima kod Serena Kjerkegor (Søren Kierkegaard). Specifičnost filozofije egzistencijalizma ovog mislioca istražuje u kojoj mjeri čovjek, u cilju samorealizacije, može da shvati i sačuva sebe od neodgovornosti, površnosti i zaboravnosti. Istinska pak egzistencija, prema Kjerkegoru, temelji se na duhovnom usmjerenju postojanja koje određuje život pojedinaca.

S druge strane, transcendentalna estetika Imanuela Kanta (Immanuel Kant) daje apriorne forme opažanja koje se tiču shvatanja prostora i vremena kroz čovjekovu percepciju. U prozi Virdžinije Vulf kategorije prostora i vremena tiču se njenog subjektivnog i individualnog oživljavanja arhetipskog ženskog. Njen život, kakogod ga biografija predstavljali, odvijao se iza zatvorenih vrata među zidovima njene *sopstvene sobe* njenog pravog *svjedoka*. Traume i strepnje što sopstvenog pulsa, što teškoća i okolnosti porodičnog, društvenog pa i ratnog okruženja, ipak su pronašle pomirenje sopstava sa kojima se borila, da bi zaustavila svoje *sate* onda kada je došla do cilja.

¹² “For Virginia Stephen Woolf had been born, as Sir Leslie Stephen’s daughter, if not to the preferred gender, at least within the clerisy of cultural liberalism. The ‘nameless damnation’ she fears as punishment for transgressing that former order is indeed the damnation of namelessness, the fate she must face as one raised in the formidable traditions of rationalist language. In advance, she claims the major ambition and dare of the Modernist project she consummates – the nerve and courage of her own emergent attempt to speak reason against itself.”, *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature: Vincent Sherry, Literature and WorldWar I*, (ed. by Laura Marcus and Peter Nicholls), Cambridge University Press 2008, p.168.

Romani, pripovijetke, dnevnici, eseji, kritike, pisma i bilješke Virdžinije Vulf ostavili su svjetskoj literaturi jedan kaleidoskop 'anamneze' ljudskog bitka, ispunjen potragom za istinom i ljepotom, kao i onim neuhvatljivim prostorima postojanja. Kroz svako napisano slovo kao i iza svakog, postoji „iskopana pećina“ puna značenja koje čitalac iznova otkriva. Romanima *Gospođa Dalovej*, *Ka svetioniku*, *Orlando*, kao i kritičkim diskursom *Sopstvena soba*, nagoviještena je veza prostora i identiteta kao kategorijâ koje bilježe historijski, sociološki, i na kraju egzistencijalistički karakter djela. Virdžinija Vulf je živjela svoju prozu jednakim intenzitetom kako je živjela i život, boreći se da pronade i živi „trenutke *pravog* postojanja“. Iako često s nevjericom da će do kraja uspješno izvesti svoje zahvate, njen literarni glas, ne samo kao žene-pisca već univerzalnog pisca, dosegao je najviše domete. Zato je pretežak zadatak, pored svih ispisanih biografija, kritika, teorija i naučnih radova, doprinijeti upotpunjavanju analize njenih djela.

1.2. Biografijom u potrazi za identitetom

Pojam identiteta u književnosti, kako je već navedeno, ima svoju psihološku, sociološku, historijsku i kulturološku pozadinu. Poznato je da je u 19. vijeku žensko pero uglavnom imalo prepoznatljivu formu koja nije odstupala od standardnog linearno-narativnog stila. Pridržavalo se viktorijanskog modusa unutar društvenih segmenata koji su, po mnogim kritičarima i teoretičarima, u znatnoj mjeri onemogućavali slobodu izražavanja. Međutim, ne čini se da nije uspjelo naći put do čitaoca, pa tako i kada je riječ o 20. vijeku. Najčešći put do potrage za identitetom pisca biva posredstvom biografije ili autobiografije. Ipak, ovakvim postupkom nužno se ne predstavlja portret autora kao takvog. To bi više bilo raznovrsno, možda ne sasvim pouzdano tumačenje koje približava autora čitaocu i to onda kada čitalac istražuje pozadinu autorovog života i rada. U slučaju Virdžinije Vulf, većina biografa imala je mnoštvo svjedočanstava i materijalnog dokaza na osnovu kojih se sklapao mozaik u cilju portretisanja njenog lika. Da li je to uspješno približilo čitaocu postojanje identiteta-kao-pisca ili pisca-kao-identiteta, ostaje da odgonetnemo. Jedna od najnezahvalnijih radova, kako ju je sama Vulfova vidjela, često dovodi biografe u čudne situacije tumača nečijeg života i misli. Ako se uzme da je njena

odiseja više bila put ka istraživanju kraja, ili potraga za onim što zovemo kraj, možda je bolje okrenuti se ili početi istragu 's kraja'.

Hermiona Li (Hermione Lee) u biografiji o Virdžiniji Vulf pažljivo započinje priču o pristupu biografskim studijama i navodi autorku kao nekog kom su biografije i autobiografije bile delikatna djelatnost, nedovoljno pokrivena istinitošću a puna površnog, negdje i neinteresantnog portretisanja ličnosti. „Virdžinija Vulf je bila autobiograf koji nikada nije izdao autobiografiju; bila je egoista koji je prezirao egoizam. To je jedna od onih riječi koje najčešće koristi, bilo da piše o sebi ili drugim ljudima. Mnoga njena napisana pisma sadrže izvinjenja – ne uvijek do kraja istinita – na račun egoizma. Pa ipak, “Kako sam ja sebi interesantna!“ reći će, radosno, sebi. Vječito pokušava da razjasni šta se događa tom ‘sopstvu’ – tom ‘vražjem egoističkom ja’ – kada je sâmo, kada je s drugim ljudima, kada je zadovoljno, uzbuđeno, uznemireno, bolesno, ili kada spava ili jede ili šeta, kada piše. ‘Dolazi Sidni & Virdžinija sam; kada pišem jedva da sam osjećaj. Ponekad volim da sam Virdžinija, no samo kad sam sabrana & raznovrsna & društvena.’, ‘Sretnem nekog ko mi kaže „ti si ovo ili ono“, ali ja ne želim da budem išta kada pišem’. Šta znači ‘ne biti ništa’?¹³ Preispitujući studije autora, Li je otvorila poglavlje drugačijeg pristupa biografskom mapiranju Vulfinog života i rada. Pitanjem šta znači „ne biti ništa“ unekoliko pokreće osnovni princip analize cjelokupnog Vulfinog rada. Li ističe njenu svjesnost u vezi sa pokušajima da se objasni veza između sopstva i spisateljskog-ja koja rizikuje da egoizam nadjača suštinu i vrijednost napisanog. Zato simbolično poistovjećuje njeno sopstvo i spisateljsko-ja sa glasom, to jest vokalom koji prati instrument. Međutim, suptilnost ili bolje reći nenametljivi oblik egoizma ako je i postojao, imao je apsolutno opravdanje u sadržini njene proze. Ne biti ništa je više dilema nego provjereno stanje svijesti: pozicioniraju se identitet i prostor kao dva parametra po kojima se kreće Vulfina misao. Dilema se može računati u više pravaca:

¹³ “Virginia Woolf was an autobiographer who never published an autobiography; she was an egotist who loathed egotism. It’s one of the words she most often uses, whether she is writing about herself or other people. Many of the letters she writes contain apologies – not always entirely sincere – for their egotism. And yet, ‘How I interest myself!’, she will say, happily, to herself. She is always trying to work out what happens to that ‘myself’ – the ‘damned egoistical self’ – when it is alone, when it is with other people, when it is contented, excited, anxious, ill, when it is asleep or eating or walking, when it is writing. ‘Sydney comes & I’m Virginia; when I write I’m merely a sensibility. Sometimes I like being Virginia, but only when I’m scattered & various & gregarious.’, ‘I meet somebody who says “you’re this or that”, and I don’t want to be anything when I’m writing.’ What does ‘not being anything’ mean?” Hermione Lee, *Virginia Woolf*, Published by Vintage 1997, p.5.

jedan vodi arhetipskom ženskom; drugi egoizmu koji ima sasvim drugačiju u odnosu na implikovanu konotaciju; treći pomenutoj identitetsko-prostornoj ravni. Arhetipski ženski je odnos autora prema peru kao poprilično nerazdvojiva kategorija, jer kod ženskog pera gotovo da je urođena potreba za pisanjem; egoizam je više u Vulfinoj ispovijesti priča o „eksploataciji“ drugih nego što ga sama doživljava, a identitetsko-prostorna ravan je relacija u kojoj istražuje sopstvo kroz projekciju karakterâ gdje se *istina* često potvrđuje nedostižnom, čak iluzornom. Ovaj problem poteže ideju dijalektike bića. Istražujući dualizam čovjekovog bitka na fonu filozofskog, Slavica Stevanović sugerije: „Postajući ništa u pojavi, postaje se sve u suštini. Kada je biće ništa u pojavi tada je suštinski svuda i u svemu. Takva nemanifestovana bezgraničnost i sveobuhvatnost svijesti ostaje nedostupna ograničenoj intelektualnoj spoznaji bića u fizičkoj egzistenciji te ostaje vječno skrivena tajna postojanja. Zatim, po filozofiji, ograničena aktivnost mišljenja bića nije u stanju da zamisli višu nemanifestovanost vlastitog bitka. Biće mir nemanifestovanosti određuje kao besmislenu prazninu tame jer nije u stanju da shvati mir koji ima apsolutnu punoću smisla. Bitak nije miran zato što nema smisao, već zato što ima vrhunski smisao“.¹⁴ Reklo bi se da bitak kod Vulfove prednjači nad njenim bićem, iako se u suštini neprestano natječu. Ako po ovom dualizmu, izdvojene individualne ili pojavne razlike i suprotnosti koje su izvan jedinstva bitak-biće sadrže karakterističan nemir praznine, one teže spajanju da bi ostvarile punoću mira.

Hermiona Li nadalje analizira problem pisanja biografije: „Fikcija je često njena verzija biografije. *Orlando* predstavlja eksplicitnu igru izvan ovog odnosa, i navodi je na mogućnost više takvih biografija. *Orlandov* biograf upisuje se kao lik u potrazi za njegovim/njenim subjektom, uvijek se samosvjesno osvrćući unazad na konvencije, koje nijesu uvijek odgovarajuće naspram primarnog zadatka, ‘Jer je to bio način na koji je njegov um funkcionisao sada, na žestokoj klackalici od života ka smrti, nezaustavljajući se nigdje usput, tako da ni biograf ne smije zastati već mora letjeti najbrže što može i tako držati korak.’ Borba biografâ da ostane ukorak još je bolnija u *Jakovljevoj sobi*, gdje je on/a uvijek u potjeri za nestajućim herojem, koji može biti prepoznat samo po nepotpunim svjetlucanjima. U ranijem *Noći i danu*, heroina je pretrpana spisima i nedovršivim životom njenog čuvenog djeda, dok ona pokušava naći drugačiji jezik za

¹⁴ Slavica Stevanović, *Spoznaj samog sebe*, Birograf Apatin 2006, str.29.

svoj sopstveni. I očajnički pokušaj šest protagonista u *Talasima* da izostave biografa i ispričaju svoje autobiografije obrušava se u glas pisca koji ima problem da zapravo ispriča svoju priču, nastranu njihova.“¹⁵ Kolekcijom i sublimacijom fikcije kao verzije biografije kroz polu-biografske izlete u svojim djelima, Vulfova juri za svojim junacima kao figurama nedovršivih životnih priča da bi nadogradila nedopričano, koristeći ‘neupotrijebljene’ priče i prostore koji čuče po ćoškovima ljudskih sudbina. Pomalo je neprecizna konstatacija pjesnika Stivena Spendera (Stephen Spender) koju navodi Li, da je njena razgovorljivost i ljubopitljivost sa ljudima koje je koristila u svojim romanima proizilazila iz nedostatka materijala unutar sopstvenog života. Prije će biti da nije u pitanju radoznalost takvog porijekla, već umjetnička opservacija potencijalnih karaktera koji su svojim, često efemernim pojavama, (ne)namjerno inspirisali autora da *ne zaobiđe* moguće projekcije njihovih karaktera. Arhitekturom takvih karaktera, često poređenih sa Pikasovim crtežima, potvrđuje se konstruktivno upotpunjenje nepotpunih ili nezaokruženih sadržaja atipične naracije.

Jednu iscrpnu studiju „Blumsberi grupe“ i okolnosti pod kojima su postojali napisala je En Rončeti (Ann Ronchetti): „U razvoju njenog pogleda na umjetnikov odnos sa životom, u to vrijeme, Vulfova je imala brojne izvore na koje se pozivala – sopstvena zapažanja o životu svoje sestre (Vanese) i živote njenih prijatelja i poznanika, umjetnika i pisaca, filozofskih i estetskih ideja rasprostranjenih unutar Blumzberi okupljanjâ, njene otvorenosti prema Volteru Pejteru (Walter Pater) i estetskom pokretu, njene opservacije oca akademika, neobično bogatog nasljeđa porodične učenosti vezanog za umjetnike, pisce i intelektualce 19. vijeka sa kojima je njena porodica bila povezana.“¹⁶ U vezi

¹⁵ “Fiction is often her vision of biography. *Orlando* makes an explicit game out of this relationship, and suggests to her the possibility of more such fictive biographies. Orlando’s biographer is written in as a character in pursuit of his/her subject, always self-consciously referring back to the conventions, which are not always adequate for the task in hand: ‘For that was the way his mind worked now, in violent see-saw from life to death, stopping at nothing in between, so that the biographer must not stop either, but must fly as fast as he can so to keep pace.’ The struggle of the biographer to keep pace is more painful in *Jacob’s Room*, where s/he is always in pursuit of the vanishing hero, who can only be known through unfinished glimpses. In the earlier *Night and Day*, the heroine is burdened by her famous grandfather’s papers and his unfinished Life, while she tries to find a different language for her own life. And the desperate efforts of the six characters in *The Waves* do dispense with a biographer and to speak their own autobiographies collapses into the voice of the writer who has difficulty in telling his own story, let alone theirs.” *Ibid.*, p.8.

¹⁶ “In evolving her view of the artist’s relationship to life, then, Woolf had a number of sources to draw upon—her observations of her sister’s life and the lives of her artist and writer friends and acquaintances, the philosophical and aesthetic ideas bandied about at Bloomsbury gatherings, her exposure

između estetske produktivnosti i stepena umjetnikovog ličnog i porodičnog angažovanja u društvenoj sferi, Rončeti locira izvorište Vulfine preokupiranosti porodičnim nasljeđem kroz estetske i filozofske ideje Blumzberi grupe. Njihov prostor je bio prostor slobode misli i izražavanja u kom je svak imao svoje mjesto i gradio ga po principu stava buntovnikâ, da se drugačije postavimo i drugačije vidimo stvarnost, da se umjetnosti, nauci, esteticima i filozofiji ne pristupa isključivo sa gledišta tradicionalističkog i konvencionalnog.

U *Trenucima postojanja (Moments of Being, 2002)* koje je sakupila i izdala Žan Šalkajnd (Jeanne Schulkind), nalaze se ispovijesti kojima Vulf „pravda“ svoj spisateljski impuls, predstavljajući umjetničke poteze na neobičan način. Postavlja problem *(ne)potpunosti* na više nivoa: po percepciji, po „udaru“ ili šoku kako ga naziva, i po potrebi da se jedino pretakanjem u riječi nešto svrši, zaokruži i upotpuni. Ne predstavljajući tako više nikakvu prijetnju, ili mogući ‘poremećaj’ u samom procesu, na jedan način stvarala je olakšicu pri skidanju tereta životnih okolnosti. Više psihološki opterećena povremenim napadima bolesti, dala je imperativ osluškivanju nadolazećih i nepredvidivih osjećaja koje je bila u stanju savladati ukoliko bi ih smjestila u pisane riječi. Opisujući tri minorna događaja iz života, koji su neminovno ostavili traga, zaključuje da bi prerasli u nešto savim drugačije onog trena kad ih je zapisala. „Ali da nastavim – tri starca i jedna starica su potpuni, kako reko, jer su se upokojili kad sam ja bila dijete. Niko od njih nije nastavio da živi da bi bio izmijenjen kao ja što sam se mijenjala – kao ostali, kao Stilmanovi ili Lušingtonovi koji su nastavili da žive i bili dorađeni, dopunjeni i ispunjeni ostavši na kraju nedovršeni. Isto je tako sa mjestima.“¹⁷ Izgradnja karaktera nailazila je često na *problem kompletiranja* u mjeri u kojoj ga je vidjela i kao opstrukciju i kao umjetničko uobličavanje. Skiciranje pojavâ i prostorâ zadovoljavala su znatiželju dok se ne bi pretvorila u prijetnju, da bi je, kao životnju

toPater and the aesthetic movement, her observations of her scholar-father's life, and an unusually rich heritage of family lore relating to the nineteenth-century artists, writers, and intellectuals to whom her family was connected.”, Ann Ronchetti, *The Artist, Society & Sexuality in Virginia Woolf's Novels*, Routledge, New York & London 2004., p.11.

¹⁷ “But to continue – the three old men and the one old woman are complete, as I was saying, because they died when I was a child. They none of them lived on to be altered as I altered – as others, like Stillmans or the Lushingtons, lived on and were added to and filled and left finally incomplete. The same thing applies to places.” Virginia Woolf, *Moments of Being*, (edited by Jeanne Schulkind), Published by Pimlico 2002, p.87.

nakon kroćenja, kanalisala u riječi. „Osjetim udar, ali to nije kao što sam kao dijete mislila, tek udarac nekog neprijatelja skrivenog iza pamučne vune svakodnevice; to je nešto što jeste ili će postati otkrovenje nekog poretka; to je simbol nečeg stvarnog iza pojava; a ja ga oživljujam smještajući ga u riječi. I samo kad ga smjestim u riječi upotpunim ga; a ta cjelost onda znači da je izgubilo moć da me povrijedi; već mi daje, možda zato što se, čineći tako, oslobđam bola, ogromnu radost da nanovo spojim pokidane djelove.“¹⁸ Oslobođanje ili eskiviranje bola može se poistovjetiti sa Jungovim poimanjem psihe. Opisujući sopstvo kao visoko moralni instinkt (religioznim jezikom značilo bi volju za Bogom) stvara se unutrašnji apsolut sa kojim se čovjek mora naučiti ispravno nositi. Tu se i sopstvo kao proces individuacije i kao arhetip uključuju u proces samostrukturiranja koji određuje psiha. Prema Vorenu Kolmanu (Warren Colman) težnja da se mišljenje izoluje u ‘sadržaje’ daje sopstvo kao arhetip kojim sačinjava sadržaj psihe da bi doprinijelo cjelokupnosti sopstva. Kako tu nastaje prividni paradoks, Kolman sugerše da o sopstvu treba misliti kao o procesu psihe – čime, u tom slučaju, paradoks nestaje. Virdžinija Vulf se branila od bola, dok je istovremeno svoju psihu držala ‘razdijeljenom’ na izolovane sadržaje mišljenja i postojanja, u čemu je pronašla *modus operandi* savršen za proizvodnju utjehe ili spasa. „Možda je ovo meni najveće zadovoljstvo za koje znam. To je ushićenje koje dobijam kao kada pri pisanju otkrivam šta čemu pripada; kao kada postavljam scenu kako treba; kada sastavljam neki karakter. Ovim dosežem do onog što bih nazvala filozofijom; i to je u svakom slučaju moja stalna misao; da iza pamučne vune stoji skrivena šema; da smo mi – mislim na sva ljudska bića – povezani sa njom; da je čitav svijet umjetničko djelo; a da smo mi komadi umjetničkog djela. *Hamlet* ili neki Betovenov *kvartet* su istine o ovoj nepreglednoj masi koju nazivamo svijetom. Ali Šekspir ne postoji, nema Betovena; zasigurno i nedvosmisleno nema Boga; mi smo riječi; mi smo muzika; mi smo ta sama stvar. I ja ovo vidim tada kad doživim napad.“¹⁹ Bitak kao filozofska kategorija u konkretnoj ispovijesti pokazuje do

¹⁸ “I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me.” *Ibid.*, p.85.

¹⁹ “It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy; at

koje mjere se može odrediti identitet pisca kroz njegovo djelo. Pritom, Vulfova naglašava otkrivanje 'poretka' kao najsavršenije šeme ljudskog postojanja, nečeg 'iza pamučne vune', apstraktnog, neuhvatljivog ali sličnog pitagorejskom shvatanju univerzuma.

S druge strane, pojam prostora iz filozofske perspektive Franja Petrića (16. vijek) takođe podržava ovu teoriju: „Ljudsko razumijevanje (intellectus) prvenstveno se odnosi na svojstva i moć mišljenja (duha) koje pribire – prerađuje i preoblikuje – iskustvo i tako se razvija. Lockeova epistemologija bavi se idejama ili percepcijama što su osnovni podaci unutrašnjim radnjama duha: povezivanju ili proturječju, slaganju ili neslaganju između ideja.”²⁰ Čini se da je preobražavanje iskustva Virdžinije Vulf imalo mirijade dimenzija i slojeva, a da se svako za sebe, poput jednoćelijskog organizma, konstituisalo u sopstvenom univerzumu.

Većina teoretičara i kritičara, kako je ranije navedeno, daju primat njenoj povremenoj mentalnoj uznemirenosti, to jest njenoj bolesti. Možda ne treba izostaviti činjenicu da je tanka ivica po kojoj je hodala bila istodobno i *path of excess*, i zadatak da se zatvori krug i dovrši svaki započeti čin, uz rijetke momente predaha, kad bi joj svakodnevnica nagovijestila da se život odvija, ali da njen identitet ne pulsira dok god boravi u prostoru ne-pomijeranja. Pritisak životnih okolnosti učinio je svoje – majčina smrt dok joj je bilo trinaest, teški traumatski trenuci seksualnog uznemiravanja od strane polubraće, gruba i hladna očeva figura, relativna zanemarenost u trenucima odrastanja od strane oba roditelja – za jedan život *kao u kavezu*. Ovo kasnije potvrđuju mnoge studije, ističući da je njen briljantni um bio izranjavan, da je uz njen genij predstavljao *pit and the pendulum*, da je negdje ona sama „[...]umrla jer je bila istovremeno briljantna i žensko”²¹

Istom problematikom bavila se Džulija Brigs (Julia Briggs). Povlačeći paralelu između gubitka bliskih članova porodice i odsutnosti, kao dva parametra koji su se u njenom životu konstantno preplijetali, Brigs citira: „Snaga primanja šoka je ono što me

any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have shock.” *Ibid.*, p.85.

²⁰ Tomislav Petković, *Petrićevi pojmovi prostora u Pancosmii i ideje prostora u Lockeovu ogledu*, Prilozi, Sveučilište u Zagrebu 1999, str.36.

²¹ “[...]died of being both brilliant and female”, Mary Daly, *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation*, The Women's Press, London 1986., p.195.

čini piscem...to jeste ili će postati otkrovenje nekog poretka...“²² Ovim se sugerije da je roman *Ka svetioniku* bila svojevrsna vježba psihoanalize. „Izrazila sam neke vrlo davne i duboko doživljene emocije. I iskazujući ih ja sam ih objasnila i zatim ih ostavila da miruju“ – Brigs konstatuje da je odmah po napisanom Vulf osjetila nezadovoljstvo ‘objašnjenjem’ koje daje psihoanaliza. „Ali šta znači ‘objasniti’ to? Zašto, ako sam je opisala i ako sam opisala svoja osjećanja prema njoj u toj knjizi, zašto bi moja vizija nje i mojih osjećanja za nju postala bljeđa i slabija?“²³ Brigs navodi da Vulfina umjetnost sadrži svojevrsne odsutnosti koje poprimaju forme, prostorno i historijski izražene u šupljinama ili provalijama. U formi teksta to su zapravo tišine, uključujući aktivnu tišinu misli koja je prisutna u *Talasima* u obliku govora, gdje se, posredstvom takvog govora preokreće normalna konvencija romana koja prije dramatizuje dijalog, nego unutrašnji monolog. „Kratak odsjaj svetionika, trenutak gubitka njene majke/g-đe Remzi, socijalne i strukturalne promjene 1910-te, i Veliki rat sve zajedno stvaraju vrstu suštastvenosti ‘odsustva, tame, smrti; stvari koje nijesu’. *Vrijeme prolazi* je priča o kući u kojoj više nema stanara, priča o nečemu ‘mističnom, spiritualnom; nečemu što postoji kad tamo nema nas’ (zapisi iz *Dnevnika*). A sada nije samo tavan, već je čitava kuća čista i odzvanja dugačkim kricima čežnje, vizijom praznine, koja je čas bolna, čas začuđujuće utješna.“²⁴ Po Brigsovoj, prošlost je kod Vulfove uvijek: „[...]osjetno odsustvo, čak i kada sjećanje povuče natrag konce i konopce, dopunjujući ga maštom, mogućnostima, ili preživjelim svjedočanstvima – procesom razrađenim u Vulfinim nezavršenim memoarima *Skica prošlosti*.“²⁵ Brigs takođe ističe kategoriju prostora u memoarima, kroz

²² “[...]the shock-receiving capacity is what makes me a writer... it is or will become a revelation of some order...” *Virginia Woolf Moments of Being*, Edited by Jeanne Schulkind, Published by Pimlico 2002., p.85.

²³ “I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest...But what is the meaning of “explained” it? Why, because I described her and my feeling for her in that book, should my vision of her and my feeling for her become so much dimmer and weaker?” *Ibid.*, p.85.

²⁴ “The short beam of the lighthouse, the moment when the loss of her mother/Mrs Ramsay, the social and structural changes of 1910, and the Great War all combine to create a kind of quintessence ‘[o]f absence, darkness, death; things which are not’. *Time Passes*’ is the narrative of a house emptied of its inhabitants, a narrative of ‘something mystic, spiritual; the thing that exists when we aren’t there’ (Diary iii, 114). Now it is not merely the attics but the whole house that is cleared, producing a long-drawn-out cry of yearning, a vision of emptiness that is at once painful, yet oddly consolatory.” Julia Briggs, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh University Press 2006, p.2.

²⁵ “The past is always a felt absence, even when memory summons threads and strands of it back again, supplementing them from imagination, probability or surviving records – a process explored in Woolf’s unfinished memoir known as ‘A Sketch of the Past’.” *Ibid.*, p.3.

pokušaj sjedinjavanja sa identitetom oživljavanjem uspomena, ili zadržavanjem sjećanja. Prošlost i sadašnjost, most između uspomena i trenutaka kada ih se sjetimo, riječima Vulfove dokazuju da i sadašnjost moramo pustiti da spokojno teče da bi dozvolili sjećanjima da se sakupljaju u miru.

Kod Eli Gleni (Allie Glenny) stoji da ne samo u društvu, patrijarhatu ili ženskom „ludilu“, kako ga je feministička kritika vidjela u obliku suživota u muškom svijetu (pogotovu) tog perioda, već generalno, postoji šira opservacija kojom su žene: „[...]počele povraćati numinoznu moć ‘ludila’ kao stanja transcendentno izmijenjene svijesti. Oslobođamo se ludačkih košulja logičkog razmišljanja koje su nas ograničavale unutar muške vlasti tražeći da postanu proroci i krojači u smislu i ontološkog i sociopolitičkog. Isto kao što feministički pisac Kejt Milet (Kate Millet) (koja je dijagnostifikovana kao „konstituciono psihotična; manično depresivna; sklona stalnim napadima ‘afektivne bolesti’“) piše prkosno, ‘Zašto ne čujati glasove? Ako poludimo – pa šta? Mogle bi se povratiti opet ako nijesmo otjerane, prognane, izolovane, ograničene’. Za Milet, ‘ludilo’ je ‘jedna brzina misli, jedan predivni slap ideja. Određena stanja izmijenjene percepcije’.²⁶ Konstatujući da je Vulf često prihvatala patološku definiciju svoje bolesti, Gleni tvrdi da je na nekoj uzvišenijoj i ličnijoj ravni bolest pretvarala u subverzivnu misiju, poput bogatog blatnog tla ili mulja iz kog neprestano klija inspiracija. Ova tvrdnja ogleda se u jednom zapisu iz dnevnika 1930. godine u kom Vulfova priča o svom stanju: „Vjerujem da su ove bolesti u mom slučaju...dijelom mistične. Nešto mi se desi u mozgu. Prestane da registruje utiske. Zatim se učauri. Postane larva. I ležim skoro ukočena... Onda najedanput nešto izavre.“ Po Glenijevoj, proces izlaska iz učaurenosti Vulf je objašnjavala uvijek novim rađanjem izuzetne svjesnosti života. „Nevjerovatan osjećaj da život započinje... & sva vrata koja se otvaraju... Onda ja počinjem da stvaram

²⁶ “Women have begun to reclaim the numinous power of “madness” as a state of transcendent altered consciousness. We are breaking loose from the ratiocinatory straitjackets that have confined us under men’s rule and are seeking to become seers and shape-shifters in both ontological and sociopolitical senses. As feminist writer Kate Millett (who was diagnosed by the medical establishment as “constitutionally psychotic, a manic-depressive bound to suffer recurrent attacks of ‘affective illness’”) writes defiantly, “Why not hear voices? If we go mad – so what? We could come back again if not chased away, exiled isolated, confined”. To Millett, “madness” is “A certain speed of thought, certain wonderful flights of ideas. Certain states of altered perception.” Allie Glenny, *Ravenous Identity, Eating and Eating Distress in the Life and Work of Virginia Woolf*, St. Martin’s Press, New York 1999, p.x.

priču o čemu god da je... prije nego uspijem svoj um ili pero staviti pod kontrolu.“²⁷ Po ovim zapisima iz *Dnevnika*, Gleni dolazi do zaključka da: „[...]suočena sa dihotomnim opcijama, da se ili prilagodi ili poludi, Vulfova otkriva treću, transcendentnu.“²⁸ Teza koju Gleni iznosi potvrđuje i arhetipsko jungovsko, u kom sopstvo miri svoje suprotnosti, što bi bio konačni cilj psihe. Ako psiha po svojoj prirodi traži ravnotežu svom ‘konfliktnom materijalu’, Vulf je u pisanju pronalazila neiskorišćeni prostor svog identiteta, i to je bio način spasavanja od svoje ‘bolesti’, makar povremeno zaboravljajući traume koje bi prekidale vezu sa stvarnošću u obliku prihvatljivom za *common sense*.

Karakter, situacije, njihove kontemplacije, njihovo lično i vanjsko vrijeme, kao i protivurečnosti unutar njih samih, bili su i progresivni i heterogeni, a istovremeno puni oprečnih ideja i tendencija. Vulfova je uporno ‘čuvala’ i oživljavala prošlost za koju je smatrala da mijenja sadašnjost u onoj mjeri u kojoj budućnost upravlja sadašnjošću. Šetnja kroz prostor i vrijeme u romanima postaje još jedna dimenzija egzistencije, eksperiment naspram kojeg stoji izazov i obaveza one sveprisutne potrage za istinom. Saznajni efekat skoro uvijek se svodio na isto: trenutak je ultimativna vremenska odrednica, individualno proživljen, te se kao takav najprije dâ približiti istini i njenoj datosti.

Gledano iz ugla psihoanalize, struktura Vulfinog spisateljskog identiteta negdje zataškava stid, kao prirodnu crtu ženskog karaktera. No, kategorija stida u njenom slučaju prevazilazi elementarne granice, jer stid kod nje ‘niče’ i od sopstvenih riječi. Pokušajima da se otrgne agoniji preživljenih trauma, stvarao se i gomilao obruč oko instinkta života. Primat je ipak zadržao instinkt smrti, kom po Frojdovoj teoriji uvijek težimo nesvjesno. Kako je i sama čitala Frojda, ponadala se odgovorima na zagonetke svog mentalnog stanja i unutrašnjih turbulencija. Frojdovo definisanje razvoja ličnosti kroz seksualne fantazije kod djeteta, uglavnom je zbunjivalo i nagovještavalo da bi prihvatanjem te i takve teorije morala da zanemari sopstvena sjećanja: „Frojd uznemirava, usitnjuje

²⁷ “I believe these illnesses are in my case... partly mystical. Something happens in my mind. It refuses to go on registering impressions. It shuts itself up. It becomes chrysalis. I lie quite torpid... Then suddenly something springs.” *Diary (5 vols.)* (ed. Ann Olivier Bell and Andrew McNeillie), The Hogarth Press, London 1977–84., D3, p.287.

²⁸ “Faced with the dichotomous options, to conform or go mad, Woolf discovered a transcending third way.” Allie Glenny, *Ravenous Identity, Eating and Eating Distress in the Life and Work of Virginia Woolf*, St. Martin’s Press, New York 1999, p.x.

čovjeka na nivo vrtloga.²⁹ Spas od duhova prošlosti pronalazila bi u zlatnom oružju kojim se 'čistila' od onog što ju je tjeralo da se 'stidi' istih. *Riječima* je spašavala riječi. Ako se stidimo svojih riječi, negdje se stidimo i svog postojanja. Taj stid, kod nje je vremenom evoluirao u oklop koji je štitio ne samo od sebe, već i svijeta. Da to nije bilo ludilo u tipičnom medicinskom smislu, dokazuju činjenice da je bila svjesna svog stanja, kao i dostojanstvena i suptilna borba sa istim, čitavog života. Čini se da ju je njen Lenard itekako razumio, zato ju je i čuvao neposrednom i zaštitničkom ljubavlju.

Navodeći brojne biografije i kritičare koji su olako pripisivali Vulfovoj 'ludilo', Gleni je kroz studiju o hrani i ishrani navela Vulfinu anoreksiju kao posljedicu neuhranjenosti. Budući da je i sama bolovala od ovog poremećaja, analizira Vulfine psihoze kroz poremećaj ishranom. „Namjera ove knjige je poprilično pravdanje Virdžinije Vulf kao ne samo žene genija, već žene eminentnog razuma. [...]Ipak, Vulfin rad je pun konkretnih, senzualnih opisa kako hrane tako i načina na koji se jede. Tako se ređaju oštri i slatki ukusi sa muškog koledža kao i gorke ukusi mahuna na večerama u ženskom (*Sopstvena soba*); pa Nevilovi fizički (i ontološki) osjećaji dok vari večeru, maslac koji mljacka Bernardova zgodna supruga, i Suzan koja prste zabada u tijesto hljeba (*Talasi*); onaj čudni miris ribe gospođe Maloni i miris kupusa iz pansiona u kom Sara Paržiter živi (*Godine*) i tako u nedogled. Moja namjera nije da pokažem da je Virdžinija Vulf bila anoreksična po bilo kom parametru dijagnoških kriterijuma u optičaju (iako mi je jasno da su njeni stavovi prema hrani bili komplikovani na način poznat većini anoreksičnih žena); moja zainteresovanost leži u razumijevanju Vulfinog posebnog i individualnog odnosa prema hrani i ishrani, kako u životu tako i u njenoj umjetnosti.“³⁰ Gleni takođe navodi primjer ljekara Šile Meklod koja, pišući o sopstvenoj

²⁹ “Freud is upsetting; reducing one to whirlpool”, *Diary* (5 vols. 9th December 1939) eds. Ann Olivier Bell and Andrew McNeillie, The Hogarth Press, London 1977–84.

³⁰ “The intention of this book is very much the vindication of Virginia Woolf as a woman not only of genius but also of eminent sanity. [...] yet Woolf’s work is full of concrete, sensual descriptions both of food and of the process of eating it. There are the succeeding sharps and sweets of lunch in the men’s college and the bitter taste of the greens at dinner in the women’s college (AROOO); there are Neville’s physical (and ontological) sensations digesting dinner, the butter oozing through Bernard’s crumpet, and Susan plunging her hands into the bread dough (TW); there is the odd taste of Mrs. Malone’s fish and the smell of cabbage in the lodging house where Sara Pargiter lives (TY)—and one can go on and on. [...] It is not my aim to demonstrate that Virginia Woolf was anorexic according to any one of the several sets of diagnostic criteria in circulation (although it is clear to me that her attitudes to food were perplexed in ways that will be familiar to most anorexic women); my interest lies in understanding Woolf’s particular and individual relationship with food and eating, both in her life and in her art.” Allie Glenny, *Ravenous*

anoreksiji, primjećuje da je to jedan oblik metafore, i to naročito onaj prikladan, koji predočava da se anoreksične žene mogu čitati i razumjeti „kao tekst“. Zato, kada je taj „tekst“ pisac suptilnosti, prefinjenosti i inteligencije Virdžinije Vulf, proces otključavanja žene-kao-teksta odvija se u veoma kompleksnom i simbolično rezonantnom prostoru, zaključuje Gleni.

U knjizi *Njihova vlastita književnost (A Literature of Their Own, 1977)* Ileana Šovolter (Elaine Showalter) predstavlja simptom koji, budući da potiče iz ženske traumatske adolescencije, naziva *anorexia nervosa*, ili (svojevoljno) izglednjivanje. Djevojčicom koja 'ne želi da odraste da bi se borila protiv zla menstruacije i puberteta', kojom se 'brani' da ne postane zrela žena, Šovolter navodi: „Anoreksija je prijetila da postane najpredvidljivija pratnja napadâ kod Virdžinije Vulf. Leonard Vulf je spekulirao o simptomima 'Možda se tvrdilo da je imala (prilično nepotreban) strah od gojaznosti; međutim, bilo je tu nečeg dubljeg, negdje duboko u podsvijesti ili u dubini njenog stomaka, neki tabu protiv ishrane.' Jedna od Leonardovih redovnih obaveza u njihovom braku bila je da pazi na njenu zdravu ishranu i hranio ju je kašikom u vrijeme bolesti.“³¹ Uz malu digresiju, Karen Blixen (Karen Blixen), savremenica Virdžinije Vulf, u romanu *Babetina gozba (Babettes gæstebud, 1952)* predstavlja hranu kao mističnu esenciju života kojom se i najsiromašnije i duhom skućene zajednice prosvjećuju i otvaraju svoja čula oslobađajućim božanstvima ukusâ. Neosporno je Vulfin delikatni ukus imao svoj specifikum i hrane što se tiče, no budući da je hrana osnov životne snage, time dijelom i osnov duhovnih stanja, njen stav prema hrani nije bio ni manje ni više različit od normalnog, štaviše umjerenog odnosa.

Kristina Alt (Christina Alt) dala je drugačiju perspektivu iz koje je analizirala život i rad Virdžinije Vulf. Pretpostavila je biljni i životinjski svijet kao naučno tle sa kog su nicali i bujale Vulfine ideje. Po njenim riječima, Vulf aludira na proučavanje prirode kao na sredstvo artikulacije širih ideja o percepciji života. „Insistira, na primjer, na

Identity, Eating and Eating Distress in the Life and Work of Virginia Woolf, St. Martin's Press, New York 1999, p.v,vii,xi.

³¹ "Anorexia was to become the most predictable accompaniment of Virginia Woolf's attacks. Leonard Woolf speculated about the symptoms "It might have been said that she had a (quite unnecessary) fear of becoming fat; but there was something deeper than that, at the back of her mind or in the pit of her stomach, a taboo against eating". One of Leonard's regular responsibilities during their marriage was to watch over her diet in health and spoon-fed her in sickness." Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Virago Press Limited 1978, p.269.

upotrebi metamorfoze i pojavljivanja kao na analogiju sazrijevanja. U *Skici prošlosti* prisjeća se ‘razmišljanje, osjećanje, življenje’ u petnaestoj godini ‘sa intenzitetom, onim prigušenim intenzitetom, koji svitac ili leptir osjeća kada svojim ljepljivim plašljivim nožicama i antenicama prodire kroz ljušturu i sjedne na trenutak drhteći pokraj razbijene ljušture; prignječenih krila; očiju zaslijepljenih, nemoćan da poleti’ Vulfova zapravo kroz fizičku specifičnost ovog opisa prenosi akutnu osjetljivost i ranjivost koju je osjećala dok je tražila da izađe iz ‘neoformljenog’ stanja adolescencije u doba odraslih.³² Svijet prirode, životinja, biljaka, insekata, predstavljao je podsvjesnu težnju povratku prvobitnom obliku nesvjesnog. Na taj način je preispitala i prvobitni grijeh koji se kao arhetipsko i nasljedno potvrđuje kroz njen spisateljski identitet. Alt je nesumnjivo dodala još jednu, pomalo bolnu notu tumačenju Vulfinih djela; notu izolacije i učaurivanja u nemušti svijet divljine.

Neobičnu analizu uvodu u čitanje Virdžinije Vulf dala je Marija Di Batista (Maria Di Battista). Ideja ove autorke je da iako umjetnost čitanja ima za imperativ da razdvoji naratora od pisca, pridobija, svjesno ili ne, oblik „Šekspirovskog, Homerovskog, Miltonovskog, Blzakovskog ili Tolstojevskog” pomoću kog identifikujemo kvintesenciju piščevog stila ili načina predstavljanja iskustva. Ona tvrdi da bez obzira kakvi eksperti da postanemo u dešifrovanju autorovih kodova, nikada ne možemo upoznati osobu koja direktno piše kroz svoje pisanje. Aludirajući na neobičnu pojavu da pisac može otkriti najintimnije tajne svog ličnog života kroz sve one stvari o kojima odabere da piše, kao i način koji pritom koristi, Di Batista daje još neobičniju tvrdnju insistirajući da osoba koja piše, pred nama se ne može pojaviti osim kao proizvod naše mašte: „Time definišem ‘zamišljanje’ Virdžinije Vulf’ iz naslova ove knjige. Time pak ne mislim da je stvaram ili zamišljam pripisujući joj attribute koje ona u stvarnosti ne posjeduje. Naprotiv. To čini ona, kreira stvari, stvara sebe samu... Ova *zamišljotina* autora može da koegzistira, ali je nikako ne treba pomiješati sa ‘figurom autora’. Pretpostavljam da je većini čitalaca malo

³² “She persisted, for example, in her use of metamorphosis and emergence as an analogy for maturation. In ‘Sketch of the Past’, she recalls ‘thinking; feeling; living’ at the age of fifteen ‘with the intensity, the muffled intensity, which a butterfly or moth feels when with its sticky tremulous legs and antennae it pushes out of the chrysalis and emerges and sits quivering beside the broken case for a moment; its wings still creased; its eyes dazzled, incapable of flight’. It is through the physical particularity of this description that Woolf conveys the acute sensitivity and vulnerability that she felt as she sought to emerge from the ‘unformed’ state of adolescence into adulthood (ibid.).”, Christina Alt, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge University Press, New York 2010., p.6.

važno da li je autor kao književna *figura* živ ili nije ili je privremeno odsutan. S druge strane, zamišljotina, kao subjektivna kreacija a ne retorička ili književna personifikacija, ima drugačiju stvarnost i posjeduje drugačiji značaj u umu čitaoca. To zamišljanje autora koje je prisutno dok čitamo, uglavnom bude prolazno, često i pogrešno, ali nikada nesvršishodno po pitanju uticaja na nas.³³ Zamišljanje autora jeste prolazna stvar u umu čitaoca, no pitanje kako čitati knjigu nerijetko se povezuje sa pitanjem kako čitati autora, a te dvije stvari su povezane. Di Batista povezuje percepciju čitaoca, njegove vizije ili *zamišljotine* autora kao nekog ko se pojavljuje-kao-takav u svojim djelima, ‘ulovljen’ među stranicama svojih knjiga, i s druge strane kao književni identitet, koji, pripijen uz tu zamišljotinu ostavlja čitaoca da pretpostavlja kakav autor zapravo jeste. U tu svrhu i Rolan Bart kroz zadovoljstva čitanja priziva ‘prijateljski povratak autora’. „Autor koji se vraća nije onaj kog prepoznaju naše institucije (istorija, kursevi književnosti, filozofija i diskurs crkve); on čak nije ni biografski heroj. Autor koji napušta svoj tekst i dolazi u naš život nema jedinstvo; on je blijeda množina ‘čari’, pojava nekolicina slabašna detalja, izvor vidljivih romanesknih odsjaja, isprekidana sekvenca milozvučja u kom ipak smrt čitamo izvjesnije nego u epu ili sudbini; on nije (građansko, moralno) lice, on je tijelo.”³⁴ Uvodeći autora kao biće bez kontinuiteta, ali i biće koje nije nezamislivo, po Di Batisti je autor više od ‘tijela’ time što je manje od ‘građanskog i moralnog lica’. „Autorka je time višestruko biće, ali se njena višestrukost ne iscrpljuje njenim čarima ili druželjubivošću; već se rasteže do sposobnosti da sebe zamisli ne kao jednu, već više osoba; ne kao jedno tijelo, već bilo koje, kao nekog ili čak nikog (čiji je zvaničan i oplemenjen oblik Vulf

³³ “This is what I mean by my title, ‘imagining’ Virginia Woolf. I don’t mean by this that I am making her up or attributing qualities to her that she may not indeed possess. Quite the opposite. It is Woolf who makes things up, who makes *herself* up... This figment of the author may coexist with, but should never be mistaken for, the “figure of the author.” I suspect it matters little to most readers whether the author as a literary *figure* is dead or alive or temporarily missing in action. On the other hand, the figment, being a subjective creation and not a rhetorical or literary personification, has a different reality and possesses a different importance in the mind of the reader. The figment of the author that attends us in our reading tends to be evanescent, is often misconceived, but is never insubstantial in its impact upon us.” Maria Di Battista, *Imagining Virginia Woolf An Experiment in Critical Biography*, Princeton University Press 2009, p.3-4.

³⁴ “The author who returns is not the one identified by our institutions (history and courses in literature, philosophy and church discourse); he is not even the biographical hero. The author who leaves his text and comes into our life has no unity; he is a mere plural of “charms,” the site of a few tenuous details, the source of vivid novelistic glimmerings, a discontinuous chant of amiabilities, in which we nevertheless read death more certainly than in the epic of fate; he is not a (civil, moral) person, he is a body.”, Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, (tr. Richard Wilbur) New York: Hill and Wang, 1976, p.8.

prepoznala kao Anona, bezimenog pjesnika koji pjeva o našoj zajednočkoj sudbini.)”³⁵ Da li se ovim potvrđuje hipoteza da autor/ka istovremeno nudi i traži identitet(e) koji su njena živeća i artificijelna sopstva? Ona se ne podvaja od sebe same, ali zato njena misija postaje poprilično zahtjevna. Nije pitanje da li je svoju pisanu riječ doživljavala kao nasušnost, pitanje je zašto joj je to postao svojevrsan *modus vivendi*.

Po Teriju Igltonu (Terry Eagleton) isključivo kritička biografija izbjegava unutrašnji paradoks koji kontaminira tradicionalnu biografiju. On kaže da čitamo biografije da bi: „[...]uživali u obliku i teksturi individualnog života, iako ima malo predvidljivijih književnih formi. Svako se mora roditi, skoro svako se mora obrazovati, mora doživjeti represiju od strane roditelja, mora biti kinjen od strane braće i sestara, i pušten u svijet; potom se sam upušta u društvene i seksualne odnose, rađa djecu i na kraju nestaje. Struktura biografije je biologija. Zarad sveg svog doprinosa individualnom duhu, naš je životinjski život zapravo podupire.”³⁶ I pored činjenice da smo ljudska bića, da naše postojanje ‘podupiru’ biologija i anatomija, postoji prostor koji predvodi individualni duh koji je, opet, neuhvatljiva kategorija. Čitaocu se dakako može javljati kao proizvod mašte, ali se povezivanjem obje kategorije oživljava identitet autora u tekstu i teksta u autoru. To nužno ne biva od presudne važnosti za ono što pisac ostavi za sobom: Virdžinija Vulf je bila nestalni, nevidljivi, ali sveprisutni duh u svojim romanima, esejima, kritikama, svojim ispovijestima. Od početka do danas različito će je tumačiti i biografi i kritičari. Jedno pak ostaje: kolikogod uspješno da je ‘preslikana’ na svoja djela ili kroz svoje likove; isto toliko ostaje tajna, nedokučiva i posebna ženska misao.

³⁵ “The author is a plural being, then, but her plurality is not exhausted by her charms or amiabilities; it extends to her ability to imagine herself not as a single person, but as many persons; not as one body, but anybody, somebody, even nobody (whose official and ennobled form Woolf recognized under the name of Anon, the nameless poet who sings our common lot).”, Maria Di Battista, *Imagining Virginia Woolf An Experiment in Critical Biography*, Princeton University Press, 2009, p.6.

³⁶ “We read biographies to savor the shape and texture of an individual life, yet few literary forms are more predictable. Everyone has to be born and almost everyone has to be educated, oppressed by parents, plagued by siblings, and launched into the world; they then enter upon social and sexual relationships of their own, produce children and finally expire. The structure of biography is biology. For all its tribute to the individual spirit, it is our animal life than underpins it.” Terry Eagleton, *Buried in the Life: Thomas Hardy and the Limits of Biographies*, Harpers November 2007, p.89.

2. *GOSPOĐA DALOVEJ* – IDENTITET U PROSTORU

2.1. *Moment of Being*

A sada trenutak. Takav trenutak ima poseban karakter. Kratak je i prolazan uistinu, kao svaki trenutak, prolazan je, kao svi trenuci što su, prošlost je, kao svaki trenutak što biva narednog trenutka. Pa ipak je odlučujući i ispunjen vječnim. Takav trenutak treba da ima svojstveno ime; nazovimo ga Punoća Vremena.”³⁷ (Seren Kjerkegor)

Roman *Gospođa Dalovej* koji je izašao davne 1925. godine do danas je u Engleskoj a i svjetskoj literaturi jedno od vodećih ženskih književnih ostvarenja, kako prema književnoj kritici tako i kritičkoj recepciji. Bez obzira na vremenski period u kom se književnost ogleda, a uglavnom se ne udaljava od slike društva u kom nastaje, čitalačka publika je uglavnom tášta i povlači se za psihologijom mase. Dok god je bilo riječi o površnom prikazu stanja tadašnje tehnički napredne i industrijalizovane Engleske, kada se ticalo ženskog pera uglavnom se pozdravljala didaktička nota bez unošenja u psihologiju društva ili pojedinca. Stvari nijesu nosile previše uznemiravajuću notu po kritičkim krugovima. Time povodene, književne kritike i teorije uglavnom su svrstavale pisca i djelo u okvire istorijskih, kulturoloških i socijalnih uslova kanališući ga kroz određeni književni pravac. Djela Virdžinije Vulf teško da se mogu svrstati u potpunosti i u jednu kategoriju. Dok njene romane karakteriše donekle revolt protiv realizma – realizam se ne može u potpunosti isključiti iz njenog opusa. Iako pod korpusom realizma podrazumijevamo određena djela sa zajedničkim osobinama nastalim u određenom istorijskom trenutku, ne možemo reći da mu Vulfova nije bila naklonjena. Pored kritika nekih savremenika, poput Beneta, Velsa, Galsvortija, u fokusu je zapravo ‘revolt’, koji se odnosio na manir predstavljanja stvarnosti koji je tek površinski oslikavao karaktere i vrijeme, bez dubljeg zadiranja u ljudsku prirodu, psihu ili um. Stvarnost kakvu je vidjela, skoro da nije imala zajedničkog sa dotadašnjim književnim izrazom. Prema sugestijama

³⁷ “And now the moment. Such a moment has a peculiar character. It is brief and temporal indeed, like every moment; it is transient, as all moments are; it is past, like every moment in the next moment. And yet it is decisive, and filled with the eternal. Such a moment ought to have a distinctive name; let us call it the Fullness of Time.” Søren Kierkegaard, *Philosophical fragments*, edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton University Press 1985, p.8.

mnogih kritičara, onog trenutka kada se odrekla viktorijanskog ‘materijalizma’, ona se nije samo odrekla viktorijanske ideje o realnosti, već se okrenula ideji skrivenoj iza *pamučne vune*, apsorbavanoj sopstvenim bićem i bitkom.

U priči o *Gospođi Dalovej*, lik *Klarise* (koja nije uvijek i *Dalovej*) jeste lik jedne žene – savremene koliko i svezemene, koja se odvaži sa svojih pedeset odšetati u dan, pod slatkom obavezom nabavke, a zapravo pod neizrecivom potrebom da *zakorača*. Njen korak se može tumačiti dvojako: ima namjeru sama da kupi cvijeće; ili/i u prostoru traži sublimaciju životnog bilansa potragom za izgubljenim identitetom. Vremenska perspektiva predstavlja njeno postojanje kroz trenutak u prošlosti koji ona oživljava, i kojim ‘nadamješćuje’ onaj veći, zbrisani dio svog života. Godine koje jede vrijeme sastavni su dio bilo čijeg života, i stiče se utisak da do tog momenta ona i ne postoji, ili da orbitira u bezvazдушnom prostoru. Taj prostor zapravo čini njen život životom svake žene, jer je samo jedna ustaljena ili *ustajala* besadržajna materija. Takođe, *Klarisa Dalovej* je zakoračala u dan da bi ispitala sa ‘dovoljno’ zrelosti ili iskustva, da li iza materije postoji srž ili značenje, ili je sve samo privid. Manifestacija ‘privida života’ prenešena je na njenu kontemplaciju trenutka da je život *negdje drugdje*, da (poput književnosti) ‘visi kao paučina prikačena vrlo lagano za taj isti život, na sva četiri ćoška’. I ona nema ništa više od *koraka* kojim bilježi trenutak. Sva velika iščekivanja ili nade, sva uvjerenja i sumnje, sreće i nesreće prenose se na hod prostorom koji beskrajnom lakoćom potvrđuje identitet a prkosi vremenu. Simbolika koraka i ženskog hoda ujedno čini estetsku i metaforičku sliku ženskog stava prema okruženju. Hod oslobađa ženstvenost; rutinom i umijećem izvedbe donekle opisuje indisponiranost naspram života. Mnogi slikari, vajari, režiseri, pjesnici, koristili su metaforu ženskog hoda kao vrhunac umjetničke performanse. Pandan hodu je cvijeće, takođe specifičan izraz ženstvenosti, pa i simbola ženske duše koji izaziva zanos, ljubav, ali i potrebe za nježnošću i pažnjom. „Gospođa Dalovej je rekla da će sama kupiti cveće.“³⁸ Čitalac naslućuje da se nešto preobraća: na razmeđu prošlog i budućeg, *Klarisa* presijeca trenutak svakodnevnice rutine da bi zaustavila vrijeme i prostor. Pošto je prolaznost ‘pojela’ dane i godine, Vulf trenutkom postojanja rasteže vremensku ravan srazmjernu jednom životu. Od te tačke

³⁸ “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.28.

‘raskida’ sa prošlošću ništa se dalje ne odvija po ustaljenoj putanji datog vremena i prostora. Stvari se transponuju u *Klarisin* identitet i obrnuto. Prestaje da biva *gospođa Dalovej*, *gospođa Ričarda Daloveja*, čak i dijelom *Klarisa*, a njen trenutak-život se odvija u prostoru njenog identiteta. Problem saobražavanja sopstva prostoru i identitetu Vulfova takođe daje kroz impresionističku viziju ‘neraspredene zbrke života’. Dimenzija prostora u kom se vrijeme mjeri satima, u romanu predstavlja odnos prostora i identiteta upravo kroz trenutak postojanja. Prije nego nastane čin *poniranja*, bilo *gospođe Dalovej* pulsira otkucajima Big Bena, i ne postoji vremenski tijesnac jer se ‘stvarnost’ odvija u jednom danu. Poniranjem se savija vremenska linija tako da se sve dileme oko prošlosti, sadašnjosti i budućnosti sjedinjuju u izvjesnost trenutka. „Kakva divota! Kakav polet*!³⁹ Polet ili poniranje? Zapravo jedno u drugom. Svaki polet ‘ima svoje poniranje’, međutim, definicija ‘poniranja’ ovdje iziskuje dodatna objašnjenja. Bez obzira na to što u našem jeziku ova riječ nosi negativnu konotaciju, može se definisati na različite načine. Ostavivši čitaocu na početku ‘i muku i slast poniranja’, Vulfova junakinju dovodi do ivice ponora. Dihotomija riječi se račva u dva smjera: jedan je tačka prekida ili kada život ‘nagovijesti’ da je poprilično kasno za bilo kakve planove, a ipak rano za prekid i rezignaciju; a drugi je još jedan uzdah zrelosti kog će ‘prepustiti danu, prevariti ga da želi, da može, da je ispunjena i srećna’. *Klarisa* bira oboje. Zapravo, žena bira oboje. Kakav bi to bio uzdah i kakvo ushićenje supruge i majke u svojim pedesetim, kada iskorači na ulicu i ukrade parče prostora za privatnost svoje duše osim uzdaha jedne, sebi tog trenutka *belle de jour*. I pored utjehe koju prostor pruža, zbir životnog bilansa tek treba da se ispituje dolazećim *satima*. Time se njena avantura uma ne može izjednačiti sa snagom duha, koji je svoje avanture ostavio negdje iza, u prošlosti. Kolikogod se uspije ukrasti trenutak opuštajućeg zaborava ili nepoznatog blaženstva, prostor ipak pritiska identitet teretom stvarnosti, i biva teško trenutkom postići ili ostvariti punoću vremena. Sve se čini i nevjerovatno lako, i užasno teško. Djelići prostora miješaju se sa djelićima identiteta i prizor neposredno podsjeća, kako je to primijetila Meri Stensfield Popović (Mary Stnsfield-Popović), na jednu Pikasovu sliku: „Stvarnost izlomljena u deliće, nos ovde, oko tamo; ali fragmenti nekako daju utisak složenog jedinstva – ne jedinstva

³⁹ “What a lark! What a plunge!” *Ibid.*, p.28., *prevod višeznačne riječi *plunge* teško je dočarati autentično zbog načina na koji ta riječ ‘otvara’ roman povezujući nadalje situacije i karaktere.

portreta, jasnog i čvrstog u liniji, većžive, pokretne, promjenljive figure.⁴⁰ S druge strane, neumoljivost uspomena vuku za rukav: kakav je to vazduh blaži i svježiji nego ‘onaj kad joj je bilo osamnaest’? Retrospektiva prostorno-vremenske ravni zaposijeda sjećanja koja se ređaju kao slike: spajaju se, potom se nanovo rastavljaju kao plutajući mozaik. *Klarisa* je svjesna da: „Nebo jedino zna zašto ga čovek tako voli, zašto ga vidi takvog, stvara ga, gradi oko sebe, ruši, iznova ga stvarajući svakog trenutka[...]⁴¹ Stiče se utisak da prostor u kom orbitiraju ‘čestice’ njenog identiteta formiraju opipljivu materiju. I poput Pikasa koji samo jednim potezom razdvaja elemente cjeline, dva obična detalja kao što su šetnja i kupovina cvijeća razdvojili su *Klarisin* identitet na ljepoticu dana, brižnu domaćicu budućeg prijema, majku koja uvijek misli na svoje dijete, i otuđenu suprugu uljulkanu u svakodnevicu nečijeg *tuđeg* života. Trivijalnosti dana *Klarisa Dalovej* doživljava kao recidive izgubljene sreće, ili besmisla života.

Sudar vremenskih perspektiva prošlog i budućeg ove neobične prolegomene analizira Meri Džo Hjuž (Mary Joe Hughes): „Slika poniranja predstavlja početak koji nije početak, pokret koji prethodi prvoj stranici romana ali se prostire i dalje od njegovih stranica, stvarajući još života i još umjetnosti. Poniranje predstavlja prepuštanje samom principu životvorne snage, jednoj sveozarujućoj opštepovezanosti koja prkosi svakoj racionalnoj strukturi i kategoriji, preplavljujući sve međe.⁴² Poniranje koje *Klarisi* služi kao pokušaj da ‘razdvoji’ prostor najjasnije oslikava arhetipski motivisana ženska vizija svijeta u kojoj je ona rođenjem podvojena, i u kojoj njena drugost nikada ne biva prostorno-identiteska cjelost. Ovim, više psihoanalitičkim problemom, pozabavila se Patriša Mejer Spaks (Patricia Meyer Spacks) u eseju *Umjetnik kao žena (The Artist as Woman, 1975)* gdje se pojašnjava proces odražavanja funkcije umjetnosti kod tipično ženskog bića, pogotovu kada je riječ o onima koji su je, poput Izadore Dankan (Isadora Duncan) stvarali pokretom. „Suočavajući se sa restriktivnim okruženjem dok je nemoćna da efektno utiče na bitne promjene u njoj, žena se može povući unutar sebe, unutar svijeta u kom može istaći svemoć koju joj život uskraćuje. Umjetnost se eksternalizuje iznutra;

⁴⁰ Predgovor romanu *Talasi*, V.Vulf, Meri Stensfild-Popović, Kultura, Beograd 1959., str.16.

⁴¹ “For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh...”, Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, *Ibid.*, p.28.

⁴² Mary Joe Hughes, *The Plunge in Mrs Dalloway and the Book to Come*, New Arcadia Review.org, 1.

kada zamišlja sebe kao umjetnika, čovjek zamišlja da se služi dragocjenim fantazijama[...] Za Izadoru Dankan funkcija umjetnosti jeste da istakne moć, a funkcija moći je da ište ljubav.⁴³ Poput Izadore, *Klarisa* pleše ples moći, kojim nezavisno od svijeta pravi *svoju* avanturu *svoje* potrage za – ljubavlju. Poniranje se stoga odnosi i na putovanje u središte identiteta; međutim ono ga ne zatvara, već otvara ka prošlosti u sadašnjosti, i obrnuto. Usljed toga, *Klarisin* identitet se i podvaja na njen brak i sociopolitički svijet s jedne, i fizički prostor Bortona s druge strane. Kao kontrast uspomena i sjećanju, po riječima Elizabet Abel (Eelizabeth Abel), ona se: „[...]fokusira isključivo na opšti ambijent Bortona, njen dom iz mladosti, i na njenu ljubav prema Seli Siton. Značajno odsutan iz ovih uspomena je Ričard Dalovej, čije je udvaranje Klarisi predstavljeno isključivo kroz Piterove bolne uspomene. Klarisa razmišlja o Ričardu samo u sadašnjosti. Kroz ovakvu narativnu distribuciju, Vulf gradi dva pola koji strukturiraju tok Klarisine svijesti. Borton je za Klarisu pastoralni ženski svijet prostorno i vremenski odvojen od braka i sociopolitičkog svijeta (Ričardovog) Londona.⁴⁴ ‘Rascjep’ identiteta ovdje nagoviještava *Klarisu* kao nekonvencionalnu ali neostvarenu ženu, koja, gle čuda, ima sve, ali njeno postojanje se potvrđuje samo u retrospektivi uspomena. Zoran Paunović osvrtno na *Gospođu Dalovej* primjećuje: „Pedesetdvo godišnja Klarisa Dalovej svoj naizgled sasvim običan dan provodi opasno zagledana u trenutak kada je tridesetak godina ranije između dvojice muškaraca, između ljubavi i sigurnosti, odabrala ovo drugo. Odluka da se uda za perspektivnog političara nije, međutim, bila motivisana banalnim materijalizmom, već željom da životom uz čoveka koji neće zaokupljati njena osećanja, sačuva slobodu.⁴⁵ Ono arhetipsko koje nadvlada ženski identitet i onda kada ide svjesno protiv ‘pulsa sopstvenog srca’ nerijetko

⁴³ “Confronting a restrictive environment while powerless to effect significant change in it , a woman may find herself driven inward, to a realm where she can assert the omnipotence life denies her. Art externalizes inward; imagining oneself as an artist, one imagines using precious fantasies. For Isadora Duncan, the function of art was to assert power, the function of power, to demand love.” *Women, Creativity and The Arts*, (ed.Diane Apostolos-Cappadona & Lucinda Ebersole), Continuum New York 1995, p.71.

⁴⁴ “[...]focus more exclusively on the general ambiance of Bourton, the home of her adolescent years, and on her love for all Seton. Significantly absent from these memories is Richard Dalloway, whose courtship of Clarissa is presented exclusively through Peter's painful recollections. Clarissa thinks of Richard only in the present. Through this narrative distribution, Woolf constructs two poles structuring the flow of Clarissa's consciousness. Bourton to Clarissa is a pastoral female world spatially and temporally disjunct from marriage and the sociopolitical world of (Richard's) London.” Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, The University of Chicago Press 1989, p.30-1.

⁴⁵ Časopis *VREME*, 1054, 17. mart 2011/KULTURA,
<http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=981527&print=yes>.

postaje njena sudbina. 'Pretresom' prostora i identiteta, ona ne pronalazi samo kajanje, već i prijeteću prazninu. Naizgled lak put sakupljanja djelića zaboravljene sebe, po pločnicima i zdanjima Londona, pretvara se u danak trenutku postojanja. „Osećala se vrlo mlada i u isto vreme neizrecivo stara. Kidala se za svaku sitnicu, a istovremeno bila izvan stvari i posmatrala.“⁴⁶

Paralelno postojanje svjesnog i nesvjesnog u individuumu po Hegelovoj filozofiji, kako tvrdi Simon De Bovoar, pozicionira individuu kao zasebnu kategoriju apsolutnog uma. „Individua je samo izolovani trenutak u Istoriji apsolutnog Uma. Ovo se tumači prvom intuicijom sistema koji, prepoznajući stvarno i racionalno, prazni ljudska bića njihove osjetljive gustine. Ako istina onog što je ovdje i sada jesu jedino Prostor i Vrijeme, ako je istina nečijeg bitisanja njegov prolaz u drugo, onda je vezivanje za individualnu supstancu života očigledno greška, nepravilan stav.“⁴⁷ Svjesno ili ne, *Klarisa* ide tragom te osjetljive gustine individuumu, u kom dozvoljava da se ogledaju bliski joj i daleki tuđi identiteti, oni koji prolaze kroz njen život i oni koji ostaju. Bez pretenzije da sopstvenom intuicijom kreira njihove identitete, *Klarisa* u toj avanturi 'rasipa' svoj. To je s jedne strane svjesno štiti od mogućeg poniranja u sopstveni kraj (prvobitno je knjiga bila zamišljena kao pripovijetka o *Gospođi Dalovej u ulici Bond*, u kojoj na kraju ona sebi uzima život).

Razmišljajući o strukturi lika svoje junakinje kao i o čitavoj priči, Vulfova je gradila sliku koja je prevazilazila okvire prvobitne zamisli: „Gospođa Dalovej razvija se u roman; & ovdje skiciram studiju ludila & samoubistva: svijet viđen od strane normalnih & bolesnih zajedno – nešto poput toga.“⁴⁸ Čitalac je iz različitih uglova vidi, što iz nedorečenih odnosa, a što putem sjećanja i kroz asociirane slike. Kako su Blumzberijevske diskusije o impresionističkom slikarstvu uticale na stil i način

⁴⁶ “She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.30.

⁴⁷ “The individual is only an abstract moment in the History of absolute Mind. This is explained by the first intuition of the system which, identifying the real and the rational, empties the human world of its sensible thickness; if the truth of the here and now is only Space and Time, if the truth of the one's cause is its passage into the other, then the attachment to the individual substance of life is evidently an error, an inadequate attitude.” Simone De Beauvoir, *The Ethics of Ambiguity*, Carol Publishing Group, 1994, p.104.

⁴⁸ “Mrs Dalloway has branched into a book; & I adumbrate here a study of insanity & suicide: the world seen by the sane & the insane side by side – something like that.” Virginia Woolf *Diary II*, 14 October 1922, p.207.

izražavanja u onoj mjeri u kojoj se u romanima zapaža i scenska umjetnost, tako su se ples ili balet pripovijedali jezičkim medijumom, kao što to čini slikar bojom ili vajar oblikovanjem. *Klarisi* prvenstveno intuicija pomaže da prepozna do koje mjere sebe može da potvrdi u postojanju drugih. Ali, ona je svjesna da je intuicija mač sa dvije oštrice: „Njena jedina obdarenost je u tome što poznaje ljude gotovo po instinktu, razmišljala je nastavljajući šetnju.“⁴⁹ U prisustvu svih joj poznatih i nepoznatih ljudi i ona se mijenja: ili je nježna poput mačeta, ili ushićena, užurbana, vesela ili tužna, jer sebe potencijalno ‘projektuje’ kroz njihove identitete. Međutim, i to ostaju samo projekcije. Instinktivno prepoznavati ljude, kako je to Vulf i sama sugerisala, često umije da navede na pogrešan smjer. Spolja gledano, nečiji usputni pokret ili pogled može da portretiše temperament. No, to je slika koja ne garantuje uvijek i vjerodostojnost. Ono što *Klarisa* prepoznaje intuicijom zapravo je prolaznost. „Setila se kako je jednom bacila šiling u jezero. Ali svako se seća. Ono što ona voli sada je tu je sada pred njom; debela dama u taksiju. Pa šta mari onda, pitala se, idući ka Ulici Bond, šta mari što ona neizbežno mora prestati da postoji: sve se to mora nastaviti bez nje. Da li je to ljuti, ili, zar nije utešno verovati da smrt sve okončava potpuno? ali da ipak na neki način, tu na londonskim ulicama[...]⁵⁰ Sjećanje na šiling zamijenjen prizorom punačke gospođe u taksiju simbolizuje nadmoć prošlog nad sadašnjim, jer sadašnje ne biramo, dok prošlim gospodarimo. *Klarisa* shvata da presjek ova dva trenutka jeste prolaznost u kojoj je jedino smrt izvjesna. Ne postoji ništa izvan ili preko 'zaokružene cjeline sjećanja', svijet postoji i onda kada nas više nema, iako ljutnja i rezignacija nose podjednaku važnost.

Teret trenutka koji nosi *Klarisa* mogao bi takođe da se definiše kao punoća vremena, ili fenomen karaktera trenutka po Kjerkegoru. Pošto realno egzistiranje po ovom filozofu ne spada u sferu racionalno-pojmovnog mišljenja, a egzistencijalne istine nijesu logičke niti pojmovno saznanje, one nastaju iz neponovljivo-ličnih sadržaja iskustva. Apsolutnu stvarnost Kjerkegor jednači sa individuumom koji apstrahovanjem od sebe teži ne-lišavanju onog najličnijeg. Takvo iluzionističko određenje može dovesti

⁴⁹ “Her only gift was knowing people almost by instinct, she thought, walking on.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.31.

⁵⁰ “She remembered once throwing a shilling into the Serpentine. But every one remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London...” *Ibid.*, p.31.

individuu u stanje očajanja. Pošto je svaki čovjek okarakterisan strepnjom, kako to ovaj mislilac tvrdi, njegovo utemeljenje jeste u osjećanju strepnje kao vrtoglavice koja nastaje od date slobode, a u takvom stanju čovjek – očajava. Miladin Životić u knjizi *Egzistencija, realnost i sloboda* analizira ovu Kjerkegorovu tezu: „Očajanje izvire iz onog što je večno u čoveku, iz njegovog duha, iz samosvesti. Očajanje je svest o konačnosti i u tom smislu ono je težnja ka beskonačnosti, svest o nedostatku beskonačnosti i time težnja da se osmisli naša konačnost.“⁵¹ *Klarisa* u stvari zapada u stanje očajanja jer postaje svjesna konačnosti koje joj se, u oblicima sjećanja, predstavljaju kao koncentrični krugovi: ono što počinje u prostoru i vremenu, završava se u istom, sa istim epilogom. Da li i nakon nas ostaju drveća, ulice, kuće, prostori koji nas u sadašnjosti okružuju; da li je zamislivo sve to, izaziva li osjećanja očaja zato što je prolazno? Kakva može biti ljepota ili prokletstvo trenutka kad vrijeme ne može da se zaustavi, takođe je vid očajanja koje je uhodi. Godine nagomilavaju sjećanja a sazrijevanje proizvodi izmijenjenu dimenziju prvobitnog bola. Ona zna da: „To pozno doba ljudskog iskustva kod svih njih, svih ljudi i žena, izaziva izvor suza. Suze i tugu, hrabrost i izdržljivost, savršeno uspravan i stoički stav.“⁵², svjesna je da čovjek nauči nositi se sa teretom iskustva ili preoblikovati svoju patnju u stoičku izdržljivost, ali da ne nauči kako da mijenja svoju prirodu. Ono što čovjek misli i zamišlja postaje proizvod samo njegove riječi.

Vraćajući se u ulicu *Bond*, *Klarisa* se pita zašto, kada radi nešto pod izgovorom, to ‘ne može biti ona’; a ako nije ona, zašto onda to radi. U prilog ovom ide stalno prisutna ideja Vulfove koja, prema dnevnicima i memoarima, nastoji spojiti ‘spektrum vječnosti’ sa trenutkom postojanja u autentičnu smjesu, koja *mora* sadržati značenje. Svoju junakinju postavlja u prostor u kom ja-u-sebi kao i ja-izvan-sebe opstaje samo na klackalici između života i smrti. *Klarisa* je živa koliko i mrtva: prošlost, sadašnjost i budućnost jednake su u trajanju onoliko koliko ih trenutak postojanja artikuliše. Ona nema život, već trenutke koje iskuplja. Trenutak naspram trajanja obimom je nemjerljivo sitan, ali jačinom može nadvladati vrijeme. Esencija i punoća trenutka daje jedini

⁵¹ Miladin Životić, *Egzistencija, realnost i sloboda*, Srboštampa Beograd 1973, str.28.

⁵² “This late age of the world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance, a perfectly upright and stoical bearing.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.31.

odgovor smislu života, makar je to onoliko koliko je Vulfova uspjela demistifikovati. Kolikogod da je sumnjala u svrsishodnost svog 'zadatka', ispostavlja se suprotno. Trenutak je dakle transponovala kroz istoriju, prekalila ga fikcijom, potom ga pretočila u mit.

2.2. Refleksija tuđih identiteta

„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 (u tom trenutku saobraćajac podiže ruku), jer time nikad niko nije bio ni za sekund obmanut.“⁵³ Pomalo Bergmanovska slika prelaska ulice uz monolog 'koji hoda s *Klarisom*' preslišava uzaludni pokušaj njene idiosinkrazije da umije sa ljudima. Svjesna da sa *svijetom onakvim kakav je (ne)miri se samo glupavi naivko*, razumije sopstvenu besmislicu 'pretakanja' bilo čijeg identiteta na svoj, da bi ga saobrazila svojoj percepciji ili šablonu. Pritom je naivno vjerovati da bi baš taj šablon 'morao' biti pravilan. Ovo ilustruje njena nemoć da bude kao *Ričard*, koji 'postupa radi samog postupka'. Međutim, problem je zapravo u njenim postupcima koji vuku korijene iz dobronamjerne želje da 'oslobodi tuđe identitete'. Naglasak je na društveno-uzrokovanoj krizi identiteta, koja čovjeka hendikepira, ne dopušta mu da 'postupa radi samog postupka', tako da kriza preobražava prividnu stvarnost. Prostor određuje *Klarisu* u vidu pokretne slike, svaki znak na putu ili slučajni prolaznik imaju svoj status i funkciju. Ileana Šovolter primjećuje: „Istorijski značajna i simbolički pogodna prenosna mašinerija kod *Gospođe Dalovej* pokazuju kako je efektno Vulfova koristila ono što je naučila iz filmskog medija. Urbani život, vjerovala je, stvoren je za filmsku upotrebu: 'samo na uličnom haosu mi dobijamo nagovještaje kada, možda neki trenutni skup boje, zvuka, pokreta, sugerije da nailazi scena koja čeka neku novu umjetnost da je lansira.' Na početku romana, jedan elegantan auto koji ide ulicom Bond predstavlja vizuelni objekat preko kog mnogi ljudi projektuju svoje fantazije, omogućujući Vulfovoj da prelazi sa

⁵³ "Much rather would she have been one of those people like Richard who did things for themselves, whereas, she thought, waiting to cross, half the time she did things not simply, not for themselves; but to make people think this or that; perfect idiocy she knew (and now the policeman held up his hand) for no one was ever for a second taken in." *Ibid.*, p.31.

uma na um sa jakom ekonomičnošću i neposrednošću, i da obuhvati haos u jednom liku.⁵⁴ Komentar se odnosi i na kratak esej o filmu, kao simbolizovanju vizuelne emocije: „Posmatramo jedan svijet koji nestaje iza talasa[...] Rat je rastvorio svoj ambis po tek nastaloj nevinosti i neznanju, ali do tad smo plesali, pravili piruete, mučno se pomijerali i žarko željeli, dok je sunce sijalo a oblaci se sakupljali do samog kraja[...]“⁵⁵ Metaforama izgubljene *Atlantide* Vulf prenosi odjek ratnih strahota koji se odražava i na *gospođu Dalovej*. To je jedna od socioloških pa i istorijskih motivacija koji je izdižu iznad sopstva: „Ali često to telo koje nosi (zustavi se da pogleda jednu holandsku sliku), to telo, pored 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 čudna šetnja sa ostalim svetom po Ulici Bond, samo gospođa Dalovej, ne više čak ni Klarisa, samo gospođa Ričarda Dalovej.“⁵⁶ Postepenim izmiještanjem iz sopstva *Klarisin* identitet nema drugog izbora osim da se saobrazi prostoru u kom njeno tijelo postaje ‘ništa’. Sa filozofskog aspekta postajanjem ili dosezanjem ‘ništa’ konceptualizuje se obezličavanje, kao produkt diskreditacije individue ili brisanja prava na realnost pojedinačne egzistencije. Kao što kod Kjerkegora ova konceptualizacija može da se sagleda kroz izraz nihilizacije prouzrokovane težnjom građanskog društva, ona i kod Hegela prikazuje subjekt kao nešto slučajno, uz koncepcije koje ne priznaju konkretnu individuu sa njenim specifičnim ustrojstvom i slobodnim razvojem ličnih mogućnosti. Sofija Mojsić u tumačenju ove problematike kod Kjerkegora tvrdi da izrazita moć nihilizma potiče iz same javnosti kao najneposrednijeg oblika

⁵⁴ “The historically meaningful and symbolically apt transitional devices of Mrs. Dalloway show how effectively Woolf used the lessons she had learned from the cinematic medium. Urban life, she believed, was made for cinematic representation: ‘We get intimations only in the chaos of the streets, perhaps, when some momentary assembly of colour, sound, movement suggests that here is a scene waiting a new art to be transfixed.’ In the opening pages of the novel, an elegant closed motor car going up Bond Street provides a visual object upon which many people project their fantasies, allowing Woolf to pan from mind to mind with great economy and directness, and to capture the chaos in an image.” *Ibid.*, p.13.

⁵⁵ “We are beholding a world which has gone beneath the waves... The war sprung its chasm at the feet of all this innocence and ignorance but it was thus that we danced and pirouetted, toiled and desired, thus that the sun shone and the clouds scudded up to the very end[...]”, *Critical Essays II, The Cinema*, p.292.

⁵⁶ “But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.32.

obežličavanja čovjeka. Ona navodi ključne argumente de-individuacije sa kojom nas Kjerkegor nastoji upoznati: „Savremeno doba je kao suštinski razumno doba lišeno strasti ukinulo princip protivrečnosti. Ono se neodlučuje strastveno prema principu ‘ili-ili’, već sledi fantom javnosti i nepouzdana i promenljiva kretanja mase[...] Za razliku od principa protivrečnosti, koji jača vernost pojedinca prema samom sebi, moderni individuum se rasplinjava u beskonačnoj refleksiji promućurnog proračunvanja prilika za uspeh u relativnostima svakodnevnog.”⁵⁷ S druge strane, razrađujući pojam bitka u filozofiji egzistencijalizma Martin Hajdeger (Martin Heidegger) tvrdi da pošto je egzistencija neminovnost ljudskim bićima (jer sebe projektujemo u mogućnosti, spajajući tako stvarne i potencijalne horizonte) naša egzistencija biva ‘bačeni projekat’. Na taj način značenja predstavljaju strukture koje živimo prije nego što mislimo o njima. Pritiskamo svoja očekivanja tumačeći potom svijet po sopstvenom aršinu, u svijetlu sopstvenih vjerovanja i pretpostavki. Baveći se istom problematikom, Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) tumači aspekte života koji uključuju svjesnost kao pojavu ‘za sebe’ odvojenu od fizičkih činjenica. Fizičke činjenice po ovom filozofu poštuju zakone obične logike, dok u svijesti stvari bivaju ono što jesu i ono što nijesu. Kao svojevrsan uvod u analizu pojma „ništavila“ on uzima da samosvijest istovremeno stvara i poništava sebe. Svijest se pojavljuje kao zbir obaveza i težnji koje daju projektivno jedinstvo u radu svjesnoga. Ako ‘tijelo i pored svoje težine izgleda kao baš ništa’, *Klarisa* se distancira od sebe, od zapravo ugrožene individualnosti, od društvenog pritiska i podvrgavanja konvencijama u svakom smislu. Taj problem ne nalazi rješenje, i ona bira povratak svom identitetu kao bitku koji iznova gradi istu putanju.

Gospođa Dalovej se u jednom trenutku preobražava u prijetnju sistemu i društvenim konvencijama izopštenjem iz gomile. Pojavom predsjednika vlade Engleske kog svi hrle da vide i pozdrave u iščekivanju da će se možda pojaviti i kraljica ili pak princ od Velsa, uz sveopštu ujdurmu i ushićenje, nastaje rez – pojavljuje se *Septimus Voren Smit* koji ‘vraća’ *Klarisu* u prehodno stanje. Kao njen alter ego, ispušta uzvik ‘Ubiću se’ i u čitavu ‘scenu’ usijeca poriv eros-tanatos, koji potresa *Klarisin* identitet ostavljajući je da strepnjom blansira na tački između. Pojava predsjednika vlade isto tako

⁵⁷ Sofija Mojsić, *Kierkegaardov misaoni put*, Mali Nemo, Pančevo 2008, str. 192.

pobuđuje neke stare vrijednosti kojih se pribojavala da nestaju. U mješavini utisaka, pojava *Septimusa* postaje metafora za poriv smrti, koja namjenski ‘napada’ *Klarisu*. U stvarnosti, oboje su saučesnici u igri života koji potvrđuje imperijalizam, nacionalizam i rat: „[...]jer u svim šeširdžinicama i krojačkim radnjama ljudi koji se ne poznaju zagledaše se i pomisliše na mrtve; na zastavu; na Imperiju.“⁵⁸ I stvarnost i imaginacija na tankom razmeđu razuma i ludila dijele duh na dva tabora, neprijateljska dakako. *Klarisa* zna da je i svijet po istom principu podijeljen. Njena meditacija oblikuje svijest na način u kom je ona sama predmet iskušavanja, i koja podsvjesno odlaže onu konačnu promjenu – smrt. U kretanju kao predmetu vlastitog ‘saznanja’ i njena svjesnost se pokazuje kao uvijek različita, jer je uvijek nova, stalno se suočava sa nekom drugom/drugačijom sobom. Na taj način se *Klarisa* spašava konačnosti, jer postaje drugo od onog što je neposredno bila, kroz proces mnogoobličnosti, mnogoličnosti. Potom se pojavljuje avion koji ispisuje slova i riječi u vazduhu kao novina tehnološkog napretka. Sve to sublimira njena svijest, i nemoćna je da se obuzda. Džilijan Bir (Gillian Beer), vidi ovu pojavu erotičnom i razigranom, u kojoj se: „[...]tofi i karamele leksički ne razlikuju; gasni tragovi koje ostavlja ševa, tragovi su seksualnog zanosa.“⁵⁹

Prema Frojdu, pojava aviona u ljudskim snovima predstavlja simbol seksualnog uzbuđenja. Kod *Klarisinog* alter ega, *Septimusa Vorena Smita*, ova pojava je izazivala oduševljenje jer je izopštena iz zemaljske stvarnosti: na nebu je, dolazi sa neba, i to su znaci koji pružaju neizrecivu ljepotu, unekoliko utjehu: „[...]ni zbog čega, zauvek, samo zato što gleda! Suze mu linuše niz obraze.“⁶⁰ Instinkt eros-tanatos, potom opet eros, kod *Septimusa* izaziva ekstazu koja umjetničkim činom u vazduhu stapa bol sa krajnjim zadovoljstvom i on je sam u prostoru bez identiteta, sa zanosom u koji ga dodatno uljuljkuje drveće koje daje znake: „[...]lišće je bilo živo; drvećeje bilo živo. I lišće vezano milionima vlakana za njegovo telo, tu, na klupi, njihalo ga je gore-dole[...]“⁶¹ Podvojena

⁵⁸ “[...] for in all the hat shops and tailors’ shops strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of Empire.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.35.

⁵⁹ “[...] toffs and toffee are lexically indistinguishable, farts in the wake of lark, of sexual rapture.” Gillian Beer, *The island and the aeroplane: the case of Virginia Woolf,* in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, Routledge, 1990, p.276.

⁶⁰ “[...] for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.37.

⁶¹ “And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down...” *Ibid.*, p.38.

svijest koja prostorno vezuje *Klarisu* i *Septimusa* jeste agonija postojanja kroz koju oboje uspijevaju da vide i osjete ljepotu svijeta. Prepušten zanosu, *Septimus* se njiše u ravnomjernim intervalima neke unutrašnje muzičke harmonije. Poput *Odiseja* koji privezan za jarbol broda uspijeva čuti muziku morskih sirena, *Septimus* bez fatalnih posljedica doživljava ljepotu. Ovo može da ilustruje dva načina kojima čovjek odolijeva 'slatkoj' propasti: ili je gluv za strast i zadovoljstvo, ili je spriječen da odgovori iskušenju bilo fizičkom ili psihičkom preprekom. *Septimus* je spriječen jer je izgubio identitet kao vojnik u užasima rata, i on ga više ne može povratiti osim izvan prostora i vremena. *Klarisa* s druge strane nalazi samo onaj koji se pojavljuje kroz *Septimusa*. Poslušnost preživjeloj savjesti kod njega je bilo najjače uže kojim se vezao, da bi uspio otploviti i čuti božansku muziku, a da bi zadržao ljepotu svijeta u čistom i nenarušenom obliku. Njegova kompleksna figura objedinjuje prošlost i budućnost, žive i mrtve, pravde i nepravde, dobro i zlo, poput mitološkog boga Janusa koje nije i ne može biti jednobrazno biće, već splet suprotnosti koje čine jedno.

Refleksija se prenosi i na gospođu *Dempster*. Postarija dama koja zbraja sjećanja na prošli život, naslućuje da su *njene ruže* sad već davna priča, čak besmislica, a njeno uzbuđenje pri prizoru aviona, na trenutak projekcija mogućeg divnog mladića koji nadlijeće London. Kao i snovi bezbroj žena, njen san iz mladosti nikada nije doživio otkrovenje u bilo kom obliku, niti bi to bilo *prikladno*: ona se na koncu ne bi mijenjala ni za jednu drugu. Sviklost i pomirenje sa unaprijed odživljenom sudbinom *Klarisi* predstavlja opomenu da njena prolegomena ne može da traje beskonačno. Tako, prostor njenog stvarnog života koji čine kućna pomoćnica *Lusi*, kuvarica, pisači sto, njen suprug *Ričard*: „[...]je njen život, i nagnuvši se nad stolom u holu, ona se predade tom uticaju, oseti se blagoslovena i pročišćena, i reče samoj sebi, dok je uzimala beležnicu sa zapisanim telefonskim porukama, da su takvi trenuci pupoljci na drvetu života; oni su cveće u tami, pomisli (kao da neka ljupka ruža cveta samo za njene oči).“⁶² Povratkom kući, *Klarisa* se 'pročišćava' utješno prihvatajući da je njen dom mjesto u kom je ipak zaštićena supruga i majka, uz sigurnost i mir kojima se davno priklonila. A onda se

⁶² "It was her life, and, bending her head over the hall table, she bowed beneath the influence, felt blessed and purified, saying to herself, as she took the pad with the telephone message on it, how moments like this are buds on the tree of life, flowers of darkness they are, she thought (as if some lovely rose had blossomed for her eyes only)." *Ibid.*, p.41.

sudara sa neizbježnim diskursom društvenog života u vidu drskog poziva na ručak od *ledi Braton*. Njena uzrujanost se opet transponuje u arhetipsko: bez obzira na izbore u životu, žena se ne miri sa uslovima koji joj uskraćuju avanture duha. Zato se *Klarisi* čini da su se boje, mirisi, ukusi i zvuci koje čuje i osjeća, urotili protiv nje u obliku straha i ljubomore – sebi postaje naglo smežurana i ostarjela, a njena postelja postaje ‘uža’. Time se preobražava i sadržina ženske tajne škrinje, koju otvara po potrebi za sjećanjem: mladost, ljupkost i ljepota, uzbuđenje i ljubav umiru, ako ih ne podražava. Arhetipski portret *Klarise* manifestuje se i u njenoj *personi* kroz otključavanje ‘škrinje’ u kojoj su skrivene tajne, posebno one najdublje i najmanje ‘pretresane’. Svjesna da joj nije nedostajala ljupkost u doba kada je tjelesno tragala za *Ričardom*; njoj je nedostajalo: „[...]nešto centralno što prožima; nešto toplo što razbija površine i ustalasava hladni dodir između muškarca i žene ili između samih žena. I to joj je bilo mrsko, ta skrupula koju je stekla bogzna gde, ili, kako je osećala, koju joj je podarila priroda (nepogrešivo mudra); pa ipak, ona ponekad nije mogla da se opre čarima neke žene, ne devojkice, već žene koja bi joj ispovedila, kao što one često čine, neku avanturu, neku ludost.“⁶³ *Klarisa* ne potire svoju seksualnost iako je svjesna je da je doživljava na specifičan način. Prožimaju je uzbudljivi treptaji i suzbijena nježnost koja je, dok je u povelju, kod ženskog bića poprilično neodređena. Biološki gledano, ženskost se razvija kako ciklusom, tako budućim vezama za brak i materinstvo. U toj kompleksnoj strukturi *Klarisina* seksualnost ne pronalazi mogućnost da zaživi; nije oslobođena i nije autentična, ostaje na stadijumu fermentiranosti, a svaka spoljašnja nadogradnja modifikuje je u obliku otuđenijem od identiteta.

U filmu *Persona* 1966, Ingmar Bergman predstavlja introspektivu ženske persone i njene duše (*persona* kao riječ latinskog porijekla u originalu je označavala maske koje glumci nose na sceni). Zamjenom identiteta dvije žene, ili spoljašnjom manifestacijom zanimjele unutrašnjosti identiteta, polu-fantazija i polu-stvarnost smjenjuju se na enigmatičan način. Da bi ispitao jačinu straha od života naspram straha od smrti, čovjek je prinuđen da nešto mijenja da ne bi ‘pojeo’ svoj život istim strahom od njega. Nagli

⁶³ “[...]something central which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. For that she could dimly perceive. She resented it, had a scruple picked up Heaven knows where, or, as she felt, sent by Nature (who is invariably wise); yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly.” *Ibid.*, p.42.

prekid govora glumice *Elizabeth* na sceni rezultira navlačenjem maske ili maski u cilju sakrivanja lica. Tišina koja kod glumice nastaje i ne prestaje, progovara kroz alter ego dodijeljene joj medicinske sestre. Odnos dvije žene, od kojih jedna ćuti a druga govori, ispoljava identitet jedne kroz drugu. Na početku svoje, a potom sve više riječi pacijentkinje koja joj je povjerena, govor medicinske sestre simbolizuje Bergmanovu ideju o sticanju i gubljenju identiteta, samoobmani, strahu da pokažemo ili da sami vidimo sopstveno lice. Utoliko se stvaraju novi prostori naše egzistencije u kojima se lažna lica olako mogu izgubiti, ili 'prepuštiti' drugima, ali i preuzeti nova. Kao bolest koja u današnjem svijetu to nije, ova pojava u umjetnosti izazov je naspram kog se i moderna umjetnost često postavlja kao posmatrač. Maske se smjenjuju, kao i uloge, a govor i tišina unekoliko su metafora za polnu androginitet. Kroz ispovijedanje govora-tišini, dakle, kroz zamjenu identiteta, ženski senzibilitet probija čak i granice erotičnosti, jer postaje nad-suptilan, uznemirujuće lascivan, 'očišćen od muškog'. Kod *Klarise* se takođe naslućuje nemoć da definiše to: „[...]iznenadno otkrovenje, nijansu sličnu rumenilu koje čovek pokušava da zadrži, a zatim, kad se ono raširi, predaje mu se, leti do krajnjih međa i tu drhti i oseća kako svet postaje tesan, nabujao od nekog začuđujućeg značaja, nekog pritiska zanosa, koji rasprskava njegovu tanku kožu i topi i lije neobično rasterećenje kroz pukotine i rane!“⁶⁴ Međutim, bezuslovno je predana toj ekstazi, pogotovu tjelesno, i bezuslovno je taj osjećaj određuje. Zato skida ili 'mijenja' masku usljed čega je dočekuje sopstvena senzualnost u obliku sjećanja na jedan poljubac, kao na najveći i najuzbudljiviji čin ljubavi. Gotovo identičnu analizu na istu temu daje Suzan Zontag (Susan Sontag): „U *Personi* Bergman postiže zanimljiviju situaciju delikatno uvježbavajući i nadmašujući moguće seksualne implikacije u vezi između dvije žene. To je jedan podvig moralne i psihološke uravnoteženosti. Održavajući neodređenost situacije (sa psihološkog aspekta) Bergman ne daje utisak da izbjegava pitanje, niti predstavlja išta što je psihološki nemoguće.“⁶⁵ Bilo da se poljubac *Seli Siton* tiče moralne i psihološke

⁶⁴ “It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores!” *Ibid.*, p.43.

⁶⁵ “In *Persona*, Bergman has achieved a more interesting situation by delicately excising or transcending the possible sexual implications of the tie between the two women. It is a remarkable feat of moral and psychological poise. While maintaining the indeterminacy of the situation (from a psychological point of view), Bergman does not give the impression of evading the issue, and presents nothing that is

uravnoteženosti koju je *Klarisa* osjetila određenog trenutka, ili je progovorila tišina u kojoj je sav njen libido bio ‘demaskiran’ relacijom ona-*Seli*, ostaje zagonetka kojom ni sama Vulfova nije marila da odgonetne makakvu misteriju. Ljubavni zanos i ekstaza individualna je, stoga je lišena bilo kakve zagonetke. Osjećanja koja se gomilaju u *Klarisinom* tijelu i duši, s druge strane traže odgovore: „Kad pogleda unazad, čudna je stvar bila ta čistoća, ta celovitost njenih osećanja prema Seli. Nije to imalo veze sa onim što se oseća prema muškarcu. Bilo je potpuno nesebično, i štaviše, imalo jednu osobinu koja može da postoji jedino između žena, između tek odraslih žena.“⁶⁶

Da bi prevashodno sebi sebe približila, Virdžinija Vulf je bilježila razmišljanja o specifičnom doživljavanju seksualnosti. Pored mnogih kritičkih osvrtâ na njene pomalo čudne, a po mnogima ‘homoseksualne ženskosti’, najprije bi se moglo zaključiti da je punoću erotskog naboja doživljavala jednostavno *ženski-seksualnom*. Simbolična predstava otkidanja krunica cvijeća koje je brižljivo dekorisala *Seli*, odraz je Vulfinog glorifikovanja poljupca – kao ekstaze ljubavnog čina u kom ne postoji muškarac-kaotakav, samo žena i njena priroda. „Seli je zastala; ubrala jedan cvet; poljubila je u usta. Čitav svet se mogao okrenuti tumbel!... Osetila je da je dobila poklon, zavijen, i da joj je rečeno da ga samo čuva, ne da ga gleda – jedan dijamant, nešto beskrajno dragoceno, zavijeno, što je, dok su se šetale (gore-dole) počela da odvija, ili je sam sjaj stao da probija, neko otkrovenje, religiozno osećanje!“⁶⁷ Ono što je život pokazao, Vulfin lični i duboko intimni svijet bio je mješavina prirodne stidljivosti okrnjene okolnostima koje je preživljavala u najdelikatnijim godinama sazrijevanja.

psychologically improbable.” *Ingmar Bergman's Persona*, Susan Sontag *Bergman's Persona* (edited by Lloyd Michaels) Cambridge University Press 2000, p.70.

⁶⁶ “The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.44.

⁶⁷ “Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down!... And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it – a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!” *Ibid.*, p.45.

2.3. Zatvaranje kruga umjesto „vječnog vraćanja istog“

Klarisa u predstojećim satima doživljava novi obrt unutar identiteta: trenutak smiraja uz šivenje ruba na haljini napominje da je ‘to sve’, da se zatvara krug, da prestaje puls i negdje prestaje život: „Tako se u letnji dan talasi nabiraju, gube ravnotežu i padaju; nabiraju i padaju; i kao da čitav svet sve tromije i tromije kaže ‘to je sve’ , dok čak i samo srce u telu koje leži na suncu na obali ne kaže: To je sve. Ne boj se više, kaže srce, Ne boj se više, kaže srce i predaje svoj teret nekom moru koje skupno uzdiše za sve tuge i obnavlja se, počinje iznova, nabira se i pada.“⁶⁸ Pošto život osjeća kao teret čitavog svijeta na svojim leđima, *Klarisa* i dalje nastoji da pronađe ravnotežu. Predmet kojim barata vraća je u stvarnost koja je fizička i opipljiva. Zato pokušava, u ‘nedostatku vazduha’, tražiti smisao daljeg opstajanja, ali sve to ‘dalje’ je već viđeno i ponovljivo. Ideja o postojanju ili opstajanju u Klarisinom *satu* prepoznaje se u zaokruženoj liniji koju čini radnja jednog dana, ili trenutak koji predstavlja čitav život. Sa ciljem da ostane neizlomljena, liniju Vulf ne zaustavlja u vremenu. Drugim riječima, da bi sačuvala sadržaj i punoću trenutka koji prolazi, nijanse promjenâ i kontinuiteta izmiješane su u svijesti protagoniste do one mjere gdje se izjednačavaju. Jedan od spiritualnih učitelja današnjice Eckart Tol (Eckhart Tolle) baveći se problemom vremena i trajnosti, zagovara moć sadašnjeg trenutka kao jedini izvor i oblik stvarnosti. U knjizi *Moć sadašnjeg trenutka (The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment, 1997)* napominje: „Vrijeme uopšte nije dragocjeno – ono predstavlja iluziju. Ono što se doživljava nije vrijeme, već jedna tačka koja se nalazi izvan vremena: *sadašnji trenutak*. On zaista jeste dragocjen. Što smo više usredsrijeđeni na vrijeme – na prošlost i budućnost – to nam više nedostaje sadašnji trenutak, najdragocjenija stvar koja postoji.”⁶⁹ Tako se ispostavlja da je Virdžinija Vulf kroz *Klarisu* pokušavala da iluziju vremena realizuje putem stvarnosti

⁶⁸ “So on a summer’s day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying ‘that is all’ more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall.” *Ibid.*, p.47.

⁶⁹ “Time isn’t precious at all, because it is an illusion. What you perceive as precious is not time but the one point that is out of time: the Now. That is precious indeed. The more you are focused on time - past and future - the more you miss the Now, the most precious thing there is.” Eckhart Tolle, *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*, Namaste Publishing 1997., p.36.

ali ne onog mjerljivog trajanja – već trenutka, dovoljno kratkog ili ‘dugog’ da bi se u njega smjestilo postojanje. Time i potraga za smislom življenja opstaje u ‘neponovljivosti postojanja’, što će reći u ponavljanju razlike. Bilo da se to postojanje tiče obične igle i konca, zrakoplova, *Septimusa Vorena Smita* ili *Pitera Volša*; prisutna je tendencija da se zaokruži ili zatvori vremenska linija. Ovim postupkom naslućuje se ideja ničeovskog egzistencijalističkog vrćanja istog. Kao nova-stara misao o jedinstvu postojanja, ono što je jedno istovremeno je mnoštvo, ili pluralitet. Ideja se prenosi i na prostor: svijet je cjelina, a sve podložno promjeni, sve stvari prelaze jedna u drugu i, iz kosmološkog shvatanja, odnosno iz perspektive prirode i njenih stanja, sagledava se opstanak svijeta i čovjeka. Dilema da li se, sa tih nekih pola vijeka, ženi, supruzi, majci, završava ili bolje reći – zastaje život, nadalje se može definisati samo kroz vraćanje istog. *Klarisa* niti prihvata, niti opovrgava stanje. Njeno postojanje je trenutak u prostoru u kom individuum može da ‘zatvori krug’ da bi se postojanje apstrahovalo, te tako potvrdilo svoj identitet.

Sabiranjem životnog bilansa *Klarisa* se sa svojih pedeset pita ‘šta sam napravila od života’. Susret sa *Piterom Volšom* oživljava sjećanja zavezana tišinom, ali je u fokusu prioritet tog sjećanja: ono je živo, ne samo kroz njihov zajednički davno izgubljeni svijet, već kroz njegovo vraćanje i trajanje. Ni jedno ne uspijeva podrediti prostor susretu, jer ga sati simbolično sijeku. „To je Klarisa glavom, pomisli on sa dubokim uzbuđenjem i neobično jasnim, pa ipak zagonetnim sećanjem na nju, kao da je ovo zvono pre mnogo godina ušlo u sobu u kojoj su oni sedeli u jednom trenutku velike prisnosti, prišlo jednom pa drugom i otišlo bremenito tim trenutkom kao pčela medom.“⁷⁰ Otkucaji Big Bena prenose *Piterova* sjećanja na prostor u kom je *Klarisa* strastveno preokupirana zabavom, ali joj to više ne biva radosna svečanost kakva se nagovještavala s početka: ona izbjegava stvarnost ponovnim bijegom od sebe. S druge strane, *Piter Volš* preuzima ulogu *homo ludensa*, igra se, da bi na isti način povratio izgubljenu viziju sreće. Svjestan da je čovjek sam na svijetu, on sluti da ni zadovoljstvo ne može nastati ili se stvoriti niotkuda, čovjek ga sam pričinja. Stvarajući ga, on ga nužno izmišlja, čime projektuje sopstveni identitet u uobrazilju. Tako dovodi u pitanje efekat samog zadovoljstva. „I ono se raspalo u atome –

⁷⁰ “It is Clarissa herself, he thought, with a deep emotion, and an extraordinarily clear, yet puzzling, recollection of her, as if this bell had come into the room years ago, where they sat at some moment of great intimacy, and had gone from one to the other and had left, like abee with honey, laden with the moment.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.52.

to njegovo zadovoljstvo, jer je bilo upola izmišljeno, kao što je to vrlo dobro i znao; izmišljeno, ta njegova ludost s devojkom; izmišljeno, pomisli, kao što čovek izmišlja bolji deo života, time što izmišlja sebe; izmišlja nju, stvara tako izvanrednu zabavu, i još nešto više. Ali čudno je to i potpuno istinito; sve to zadovoljstvo čovek ne može nikad ni s kim da podeli – ono se raspada u atome.⁷¹ Strategijom igre, *Piter* svoj identitet ugrađuje u prostor, iznova dolazeći do istog saznanja: čovjek je usamljena jedinka. Njegova igra je nekoherentna, jer proizilazi iz prethodne nedjeljivosti iste. Prostor i trenutak u kom se ostvaruje, omogućuju mu doživljaj ekstaze unutar namjerno izgubljenog identiteta. On zaključuje: „Ništa ne postoji izvan nas, sem jednog stanja duha; ili želje za utehom, za olakšnjenjem, za nečim izvan ovih bednih larvi, ovih slabašnih, ovih ružnih, ovih kukavnih muškaraca i žena.“⁷²

Da svijest o sebi ima drugačiju refleksiju u domenu igre, pokazuje filozofija egzistencijalizma koja sespecifikuje jedinstvo beskonačnog i konačnog, slobode i nužnosti. U svijesti čovjeka, sopstvo prema Kjerkegoru: „[...]prikladno označava ličnu egzistenciju ili pojedinačnu osobu, za razliku od pojma ‘individue’ kao zajedničkog naziva za svakog pojedinca u jednom rodu.“⁷³ Sopstvo nije dato kao supstanca, čist subjekt, već kao zadatak samopostizanja, ili skup projekata čiji se sadržaj stalno mijenja, iako formalno zadržava relaciju prema sebi. Ljudska svijest, stoga, predstavlja odnos idealnosti i realnosti u kome se tek naslućuje egzistencijalna mogućnost. Lična egzistencija postaje nešto mnogo više, a u prikazu *homo ludens* *Pitera Volša*, Vulf osmišljava alternativni prostor egzistencije i/ili potrage za identitetom. Da bi igru kao takvu održala u njegovoj svijesti po principu nužnosti, Vulf je zamjenjuje vizijama: „To su vizije koje bez prestanka isplivavaju, naporedo korčaju, isturaju svoje lice ispred stvarnosti; često pobeđuju usamljenog putnika, oduzimaju mu osećanje za zemlju, želju za povratkom, dajući mu u zamenu sveopšti mir, kao da je (tako on razmišlja dok korača

⁷¹ “Well, I’ve had my fun; I’ve had it, he thought, looking up at the swinging baskets of pale geraniums. And it was smashed to atoms – his fun, for it was half made up, as he knew very well; invented, this escapade with the girl; made up, as one makes up the better part of life, he thought – making oneself up; making her up; creating an exquisite amusement, and something more. But odd it was, and quite true; all this one could never share – it smashed to atoms.” *Ibid.*, p.54.

⁷² “Nothing exists outside us except a state of mind, he thinks; a desire for solace, for relief, for something outside these miserable pigmies, these feeble, these ugly, these cravenmen and women.” *Ibid.*, p.56.

⁷³ Seren Kjerkegor, *Strah i drhtanje* (predgovor i prevod Slobodan Žunjić), Plato Beograd 2002., str.8.

niz šumsku putanju) sva ova groznica života sušta jednostavnost; i mirijade stvari slivene u jednu; i ova figura, satkana od neba i granja, rodila se iz uznemirenog mora (on je sad veću godinama, prešao je pedesetu), kao što neki likovi izrastaju iz tlasa – da bi iz svojih čarobnih ruku pljuskom prosula sažaljenje, razumevanje, praštanje.⁷⁴ Ali, nije samo on glavni akter, ne odvija se sve pod njegovom komandom. Prostor se takođe poigrava njime: ogromna statua-fontana drma i talasa njegove vizije, i on se opet vraća pitanjima o sopstvenoj egzistenciji. Jedna od najupečatljivijih pokretnih slika ovakvog fenomena kreativnosti i imaginacije jeste prikaz crnog monolita iz filma *Odiseja u svemiru 2001* (*A Space Odyssey 2001*, 1968) Stenli Kubrika (Stanley Kubrick). Čovjekova potreba da ‘zaviri u vječnost’ i sazna zašto postoji; da li postoje počeci – ako se već kraj ili ‘krajevi’ ne mogu naslutiti – u formi crnog monolita simboliše rađanje i umiranje, početak i kraj u kom je nepromjenljivost jedina stvarna kategorija. Kod *Pitera* se sve sublimira u jednom trenutku njegovog susreta sa statuom: tu se ukrštaju njegova intuicija, identitet i prostor. Poput Bergsonovog (Henri Bergson) bljeska evidencije, *Piteru* intuicija približava stvarnost u neiskrivljenom obliku. Slično proklamuje Ničeovo samospoznavanje razvoja identiteta kao procesa nesvjesnog razotkrivanja ljudskog potencijala, koji čini da se sopstvena koherentnost postepeno razvija. Međutim, Niče zapravo misli da sebe nije potrebno upoznati, naprotiv, za sami instinkt je pogrešno i prerano da se spozna i na taj način čovjekova primarna ideja-vodilja narasta izgrađujući samu sebe: „U tom svjetlu moj život je zapravo fantastičan – [kao njegov produkt] vremenski dug, tajni rad i umijeće mog instinkta.“⁷⁵ Svi smo usamljeni putnici, i kada naš identitet pluta izvan granica stvarnog, tada se pitamo da li je svijet ono što vidimo ili smo isuviše uprošćeni i konačni u beskonačnosti trajanja. Samo takozvanim integralnim iskustvom, koje je sastavljeno od neodređenog niza postupaka (koji opet odgovaraju stepenima trajanja) *Piter* širi svoje ‘trajanje’ u neprekidnoj heterogenosti. I kada njegova čula presijeca

⁷⁴ “Such are the visions which ceaselessly float up, pace beside, put their faces in front of, the actual thing; often overpowering the solitary traveller and taking away from him the sense of the earth, the wish to return, and giving him for substitute a general peace, as if (so he thinks as he advances down the forest ride) all this fever of living were simplicity itself; and myriads of things merged in one thing; and this figure, made of sky and branches as it is, had risen from the troubled sea (he is elderly, past fifty now) as a shape might be sucked up out of the waves to shower down from her magnificent hands compassion, comprehension, absolution.”, Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.56.

⁷⁵ “Viewed in this light, my life is just fantastic (the product of) the lengthy, secret work and artistry of my instinct.” Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, eds. Aaron Ridley & Judith Norman, Cambridge University Press 2005, p.96.

prostor, izopštenost mu omogućuje da shvati koliko je u stanju pronaći ono za čim umorni ovozemaljski život traga: i saosjećanje, i oprost, i razumijevanje.

Trivijalne životne okolnosti uvlače u kolotečinu uglavnom dosadnih navika i rituala. *Piter* preispituje *Klarisinu* odluku, njen status u braku i društvu, njene postupke koje Vulfova opisuje kao sponu između ‘spособnosti da stvara svijet oko sebe’ gdje god da se nalazi; potom da ‘čini dobro dobra radi’ ali i da ‘tupi svoj duh’ rasipajući ga potrebom da dijeli s ljudima beskonačno vrijeme koje se troši uludo, i koje troši dušu. Takvo iskustvo godine zrelosti preoblikuju, opominjući da su ‘strasti u čovjeku podjednako snažne’ samo što čovjek u tom dobu, sa svojih pedeset, stiče onu ‘najveću slast’ a to je da se služi tim istim iskustvom. Ali avaj: „Čitav život je isuviše kratak da se sada, kad je stečena moć, izvuče njegova puna slast; da se izvuče svaki dram uživanja, sve nijanse smisla; a uživanje i smisao postali su čvršći nego što su bili, mnogo manje lični.“⁷⁶

S druge strane, paradoks leži u *Septimusovom* životu koji tek treba da počne. Na svom kraju, prepunom iskustva koje ga je sustiglo u vidu precizne strijele smrti, život nije mogao pronaći svoju artikulaciju. Kod njega kategorija očaja kao konstante njegovog duhovnog stanja, ostaje jedini oblik života. Nije svačije iskustvo isto, niti se nosi sa stvarnošću podjednakim snagama. Potraga za izgubljenim vremenom ma koliko nosila punoću dosadašnjeg iskustva, nemjerljiva je naspram neprepoznate i nepreboljene naivnosti prošlog. *Septimusova Lukrecija* je jedna od onih koje ne mare za to. Šešir kao odjevni predmet simbolizuje odnos stvari u sređenom i uređenom prostoru: sve je tu, pred nama, onakvo kakvo je; ‘sve je u pristima’ koji čine da stvari postaju žive. Njena percepcija vrhunske elegancije istovremeno se služi maskiranjem identiteta, simbolično je zaklanjajući od sunca. Njen identitet, koji je po *Septimusu* bio *sačinjen* od njenog šešira, njemu je služio kao skrovište za strah od izgubljene sposobnosti da osjeća. Da li nešto ‘nije bilo u redu sa svijetom’ kad on nije mogao da osjeća – pitao se. Pored svog ‘ludila’, imao je stalnu potrebu da ‘naučno’ objasni sposobnost da čita misli, vidi budućnost, ili shvati kako se to ‘psi pretvaraju u ljude’. Vulfova je priznala da se osjećala

⁷⁶ “A whole lifetime was too short to bring out, now that one had acquired the power, the full flavour; to extract every ounce of pleasure, every shade of meaning; which both were so much more solid than they used to be, so much less personal.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd. 1992, p.67.

mučno dok je pisala o *Septimusovoj* bolesti, s obzirom na to da ju je podsjećala na sopstvene trenutke sloma: „[...]dio o ludilu me jako zamara, zaslijepi mi mozak da jedva da mogu i da zamislim naredne sedmice koje ću provoditi na njemu.“⁷⁷ Dok se nižu misli u njegovoj glavi, *Septimusov* identitet se transponuje na svjetove djetinjstva i adolescencije, u čijem moru različitih trenutaka iskrsava Šekspir i njegova ljepota izraza; riječi koje ‘skrivaju poruke gnušanja prema čovječanstvu, kindurenju, rađanju djece, pohlepi ustiju i trbuhâ’. Da li treba djecu donositi na ovaj svijet (pomalo je bila dilema i Vulfove), da li se time beskonačno ‘produžava patnja ili umnožava rod tih požudnih životinja koje nemaju nikakvih trajnih osjećanja’, pitao se *Septimus*. „Jer istina je (bolje da ona (*Recija*) to ne zna) da ljudska bića nemaju ni dobrote, ni vere, ni milosrđa izvan onog što služi da se uveća uživanje trenutka.“⁷⁸ Apokalipsa identiteta u *Septimusu* jeste krik pred strašnim sudom ‘odabranog’ grešnika koji polaže svoj život zarad spasenja ljudskog roda. Poput simbola ljudske savjesti koja se ne miri sa zlom ljudskog roda, u njemu ljubav nosi isuviše teško breme da je riječima ili djelima oživi, jer je to ipak nedodirljiva ljepota koja će spasiti svijet. Doživivši je, tačnije, ugrabivši je na trenutak, *Septimus* se priprema da je ‘preda’ svijetu, ali kao nekoj drugačijoj civilizaciji.

2.4. Kriza identiteta – bolest postojanja?

‘Određivanje mjere’ po recepturi ljekara i sera *Viljema Bredšoa* je paradigma Vulfove na cjelokupnu sliku tadašnjeg društva u Engleskoj. Ljekar kao najhumaniji u društvu po svom pozivu, čak i onaj koji se bavi problemima ‘našeg mozga’ (o kom se tako malo zna), mora biti ‘po mjeri’ inače bi ‘propao’ kao ljekar; tako da je i zdravlje ‘osjećanje mjere’, što zapravo pretpostavlja društveno *mediokritetstvo*⁷⁹. „Obožavajući meru, nije napredovao samo ser Viljem, već je učinio i da Engleska napreduje, izdvajao je njene ludake, zabranjivao rađanje dece, kažnjavao očaj, onemogućavao nepoželjnima

⁷⁷ “[...]makes my mind squint so badly that I can hardly face spending the next weeks at it.” Leonard Woolf, *A Writer's Diary*, (*Diary II*, 19 June 1923), Harcourt Inc. 1953, p.44.

⁷⁸ “For the truth is (let her ignore it) that human beings have neither kindness, nor faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.72.

⁷⁹ Riječ *mediokritet* je latinskog porijekla (*mediocris*), „srednjeg stanja, srednje veličine, osrednje sposobnosti ili vrijednosti“ od *medius* – srednje i *ocris* – krševita planina.

da propagiraju svoje mišljenje dok i sami ne usvoje njegovo osećanje za meru[...]“⁸⁰ Naspram *Septimusa*, ogoljenog sinonima za ljepotu, dobrotu, istinitost, časnost, hrabrost, obrazovanje, poetičnost, skoro sve što treba da je oličenje istaknutog izdanka ljudskog roda, ovo je opomena: kuda to idemo, gdje smo to stigli? Na kraju, ko to može, u beskonačnosti i slojevitosti moždane mase, ma koliko naučno opravdano, odrediti šta je ludilo a šta razum? Ovo pitanje progonilo je Vulfovou.

Iznenadna ‘bolest’ ljubavi kod *Ričarda Daloveja* nastaje iz ljubomore zbog *Piterove* ljubavi prema *Klarisi*. Kako ni jedna ljubav ne opstaje bez umjerene doze ljubomore, *Ričard* se povodi *Hvajtbredovom* trgovinom nakita kao podsticaja čežnje. *Klarisu* je bilo teško voljeti sem ‘na trenutke’, a *Ričard* je prihvatao takvu sudbnu. Teret trenutka ga uznemiruje, on je: „[...]siv, uporan, žustar, čist, prolazio kroz park i išao da kaže svojoj ženi kako je voli.“⁸¹ On iskuplja svoj iskrzani identitet po uspomenama i ljubomori zbog ljubavi drugog čovjeka, po preziru društvenog sistema, i podsvjesnoj želji da kaže svojoj supruzi, sasvim jednostavno, da je voli. Cvijeće, to jest ruže za *njegovu ljepoticu dana*, pažljivo birane bijele i crvene, simbol njihove bračne zajednice koji stoji ispred njih, istovremeno je pukotina koja ih razdvaja. Komplementarnost bračnog odnosa produbljuje prostornu razdvojenost, a možda je to nešto što se ne premošćuje, ne otkriva i ne dijeli, ne zato što je nemoguće, više zato što ne treba. Iz sličnog razloga ne treba zalaziti, makar je *gospođa Dalovej* to znala, u tajne *Orkanskih Visova* i tražiti razloge zašto je ‘*Hitklif* rekao ovo ili ono, a *Edgar* nešto drugo’, ili se kao *Džejn Ejr* peti na tavan i istraživati ‘misteriju *Berte Mezon*’. *Klarisa* se ‘štiti’ životom, kao ‘onim što voli’, međutim, njena *sjenka* (kao Jungov arhetipski model nesvjesnog) pod paravanom te zaštite, stalno bježi u prostore drugačijeg postojanja. *Ričardova* nemoć interference u sukobljene trenutke ženskog čini ga strancem, kao na kraju bilo kog muškarca u ljubavi prema ženi. Njegova ‘bolest’ uzrokovana je nerazumijevanjem kompleksnosti ženskog identiteta. Misleći o tome što je izgovorila, da ‘pravi prijem iskupljajući svakojak svijet zato što voli život’ s jedne strane je pravdanje *Piteru* koji vjerovatno misli da ona ‘uživa da se nameće, da voli da je okružena slavnim ljudima, da je snob’, dok je s druge strane

⁸⁰ “Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion...” *Ibid.*, p.78.

⁸¹ “[...]grey, dogged, dapper, clean, as he walked across the Park to tell his wife that he loved her.” *Ibid.*, p.87.

pravdanje *Ričardu* koji misli da je to previše uzbuđenja za njeno slabo srce. Međutim, sve to nije istina, jer se *Klarisa* uporno brani ljubavlju prema životu. ‘Zato što volim život’ je izjava kojom se suprotstavlja projekciji koju njeni muškarci imaju o njoj. I pošto je ta projekcija kod njih iskrivljena, i zato što muškarac ne može da dokuči ženski identitet kroz njenu *drugost*, postaje beznačajna. Da bi stoga sebe sebi opravdala, ona se vraća prostoru: „Ležala je na sofi, usamljena, izdvojena i prisustvo onog što je osećala kao nešto sasvim očigledno, postade fizički stvarno[...]”⁸² u kom njeno okruženje opet postaje živo. Ovdje se više radi o odnosu muškarca prema ženskoj drugosti kao fenomenu koji on ne prepoznaje. Ni *Piter* ni *Ričard*, kao ni *Hitklif* ili *Edgar*, niti iko može da shvati ženski čin ‘prinošenja žrtve’. Zbog toga *Klarisin* arhetipski ego, njeno postojanje-unutarpostojanja i potreba da bez razloga – ili možda iz sebičnosti, odabere *Ričarda* umjesto *Pitera*; priredi zabavu, promatra površnost ljudskog rasuđivanja; da sama doživljava vrevu ulice, daju kompleksnost ženske psihe zavijenu u bezbroj slojeva koji svaki ponaosob sebe razvija, tražeći podsvjesno oprost za grijehove – koje urođene (s)nosi, ali bez kojih njen identitet nije potpun. Na sve pore u kojima se ogleda, bilo da se radi o porodici, okruženju, društvu, politici ili istoriji, žena baca udicu što dalje, projektujući iznova svoj identitet povrh datih segmenata. Mješavina intuicije i intelekta ženu približava najizvornijem obliku sopstva. Opasnost koja ‘vreba’ od konačnosti i prostora i identiteta može da se javi u obliku osude kao društveno-projektovane ideologije s jedne, i ništavila kao subjektivnog doživljaja sopstvenog stanja, s druge strane. Antropološki gledano, *Klarisu* njena priroda goni da pronikne, shvati i sakupi ‘nečije postojanje u Kensingtonu, pa nečije u Beizvoteru, ili Meiferu’ kako bi imala pred sobom, između ostalog, i dokaz za sopstveno. Kriza identiteta prenosi se na oboje, i na nju i *Ričarda*, vidljiva je i svjesni su je. Njihova razlika je ono što ih veže.

2.5. Kolektivno i/ili individualno: pisana riječ kao muzička nota

Nena Skrbić primjećuje da Virdžinija Vulf u *Gospođi Dalovej*, pored naglašene izlovanosti iz društva, gradi likove prema njihovim: „[...]pokušajima da obuhvate interakciju između kolektivnog i individualnog, ili preciznije, ispitivanjem ovakvog

⁸² “Since she was lying on the sofa, cloistered, exempt, the presence of this thing which she felt to be so obvious became physically existent [...]” *Ibid.*, p.89.

procesa.⁸³ Neobični razlozi iz kojih *Klarisa* organizuje svoj prijem su razlozi iz kojih, bilo *Piter*, ili *Ričard* kao njeni važni muškarci, to ne čine. Tu nastaje dilema oko toga šta za nju znači ono 'što naziva životom'. Objašnjavajući je upravo činom 'prinošenja žrtve' ili ode životu, ili, kako sama kaže 'dara' da čini 'žrtvu žrtve radi', stvara dionizijski kult, jedan oblik tragičke igre koji, kao umjetnički čin, treba da stvori sveopštu harmoniju. Predznak nostalgично-tragičkog osjećanja običnog smrtnika koji putem umjetničke ekstaze nastoji da se sjedini sa univerzumom, po Ničeovoj filozofiji je volja za životom. Ona je u neprekidnoj oprečnosti sa tragikom nemoći da se život estetički osmisli i produbi njegova humana dimenzija. Stoga, kvintesenciju tragičkog čini dostignuće maksimuma estetičkog uobličjenja slobode individue. Kod *Klarise*, sloboda spoznate istine o ništavnosti subjektiviteta, pa i o opštosti subjektivnog, predočavaju spoznaju o smrti. Njen tragički subjekt se zato kreće duž tanke ivice koja ga dijeli od ambisa vremena u kom ona postaje svoja sudbina. Slobodni izbor samo odaje utisak slobode, pa čovjek nikada i nije slobodan. Ovom tezom Niče definiše bitak kao uvijek materijalnu pojavnost umiruće prostornosti, a ne-bitak kao vječno rađajuću vremenost egstirajućih pobuna protiv unošenja disonancije u kosmos života i uređeni haos prirode. *Klarisi*, kao nekom ko ne posjeduje ništa što bi imalo značaja osim dara da žrtvuje žrtve radi; 'ako ne razlikuje Turke i Jermene, niti je naučila šta je ekvator', *Piter* koji donosi ruže postaje njen 'slobodni izbor' kojim slobodu ili život grabi na trenutak; dok se paralelno sva njena ljubav prostire na čitav svijet, iako 'to niko nikada neće razumjeti'. U cikličnom talogu njene percepcije 'harmonije svijeta' iz kog treba da se rodi život – subjektivno se rađa tragedija: „Posle ovoga, kako je neverovatna smrt!“⁸⁴ Ona sebe razumije, ali nju niko ne može razumjeti. Spoj životne snage sa ravnotežom, kao spoj dionizijskog i apolonijskog tiču se takođe i moralnog principa aristokratije u kojima se *Klarisa* ogleda. To negira potrebu da je 'treba razumjeti', jer bi materija kojom stvara harmoniju univerzuma izgubila smisao.

Kao antipod božanskoj pokretačkoj sili javlja se *gospođica Kilman*. U svom jeftinom, kišnom kaputu, ta mlada dama simbolizuje preobraženu hrišćansku bogomoljku

⁸³ “[...]about the characters' attempts to embrace the interface between the collective and the individual, or more precisely, about the questioning of this process.” Nena Skrbić, *Wild Outbursts of Freedom*, Greenwood Publishing Group 2004, p.149.

⁸⁴ “After that, how unbelievable death was.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.90.

i uljeza koji hara *Elizabetinim* nevinim i naivnim svijetom, preuzimjući ulogu časnog sudije, koji je svevideć i nadasve mjerodavan. Samopostavka *Kilmanove* na pijedastal indoktrinisanosti ljudskih nemoći i obmana, u *Klarisi* od neizrecive odbojnosti i netrpeljivosti prelazi u sažaljenje, jer ‘ljubav i religija’ pred njom postaju dva čudna neprijatelja koja ‘razaraju intimnost duše’. Religija u kojoj ljubav ima ‘razarajuću’ moć ogleda se u pojavi stare susjetke koja se kreće od komode do toaletnog stola. Život koji se odvija neporemećenim tokom i taj trivijalni trenutak u oku posmatrača po Vulfovoj ne može definisati ni jedna religija. Simbolizovanju nevinosti rađanja i smrti pretpostavlja ovozemaljsku nepodnošljivu gordost u liku *Doris Kilman*. Pokušaj izjednačavanja mišljenja sa željama, te odbrana vjere, izazivaju strepnju pred hladnom ljudskom ljušturom oholosti i površnosti. Prelaskom sa osjećanja ljubavi na oholost i gordost, ‘sveopšta ljubav koja je smisao svijeta’ ujednačava egzistenciju obje kategorije: i onih koji je nemaju, i onih koji je spašavaju. *Piter Volš* svjedoči da ambulanta kola (koja su jedan od trijumfa civilizacije zajedno sa trijumfom *Septimusove* tragedije) jure, jer je nekog zadesila nesreća; i sve te nečije nesreće koje nas slučajno mimoiđu nijesu samo, kako *Klarisa* misli, ‘sudbonosne za umjetnost, za prijateljstvo’. One su zamajac svijeta; po *Klarisi* je zapravo nesrećan onaj ko ih ne vidi.

Galimatijas vizijâ koje Virdžinija Vulf komponuje na fascinantan način kod čitaoca se nerijetko reflektuju u formi zvukova, ili muzike koju čuje. Tačnije, riječ je o muzičkim intervalima u kojima prëlazi čine intenzivniji efekat: sudaraju se istine i zagonetke koje čitaoca zaokupljuju jednako kao i one koje ga u stvarnosti okružuju. Nemalo kritičara primijetilo je prisustvo muzike u njenim djelima. Džojks Kerol Outs (Joyce Carol Oates) bilježi: „Muzika je muzika, i zašto bih pokušavala da je pretočim u fikciju... Bolje da je držim odvojenu, udaljenu... Pa ipak, ako je život nasumičan i slučajan i odbija da ‘se organizuje’ u estetskom smislu, kakav odnos ima umjetnost prema tome uopšte? Na umjetnost gledam kao na oblik komunikacije, najviši oblik komunikacije. Jedna duša koja priča drugoj (kao u Šopenovoj muzici).“⁸⁵ Čini se da gdje god Vulfova ‘raspliće paučinu’ individualnog naspram kolektivnog, ili gdje se lični

⁸⁵ “Music is music, and why should I try to transpose it into fiction? Better to keep it separate, distinct... And yet. If life is random and accidental and refuses to ‘arrange’ itself aesthetically, what relationship has art to it at all? I think of art as a form of communication, the very highest form of communication. One soul speaking to another (as in Chopin’s music).” *The Journal of Joyce Carol Oates*, ed. Greg Johnson, HarperCollins e-books, p.252, 266.

doživljaj izdiže iznad ovozemaljskih nesavršenih činova, nastaje muzika. Svjesna da se do onih konačnih odgovora ne može doći, ona pravi savršen izbor sredstava kojima prenosi riječi.

Analizirajući nastanak muzike još od antičkih vremena, Milan Uzelac je vidi kao filozofski problem i predmet intenzivnog interesa svih velikih mislilaca, kao i svih onih koji u njoj vide temeljan način izražavanja transcendentalne konstitucije mjesta čovjeka u kosmosu. Ne govoreći o muzici u njenim pojavnim oblicima, usredsređuje se na ono što je istinska osnova kosmosa i *physis**. Kao takva, ona je *harmonica mundi* (po definiciji njemačkog matematičara i astronoma iz 17. vijeka Johanesa Keplera, koji je skup harmonija definisao kao *musica universalis* ili ‘muziku sferâ’). Definicija muzike svoje korijene vuče iz pitagorejskog tumačenja univerzuma, gdje je kosmos shvaćen kao velika muzička kutija u kojoj su planete poređane po zakonima muzičkih intervala; a tonovi ili muzika koju čovjek reprodukuje u sazvučju su sa kosmičkom harmonijom i strukturom. U knjizi *Filozofija Muzike* Uzelac navodi: „Muzika se može jedino misliti, a granice ovog mišljenja određene su granicama naše moći refleksije.“⁸⁶ Klasičnu muziku, koja danas kao da je u sjenci vladavine konglomerata nazovi-muzike, Vulfova nije zapostavila ni tada, kada je muzika pristojno držala svoje mjesto. Umjetnost tonova kroz njena djela izdiferencirana je tako da čitaocu postaje svejedno da li se ‘čuju’ Šopen, Mendelson, List... Slično sugerše Žan-Žak Maju (Jean-Jacques Mayoux): „Prvo na šta se pomisli je klasična muzika sa svojom savršenom usklađenošću emocije i forme, njenog suptilnog ali savršeno jasnog preplitanja tema i motiva koji se vraćaju, ponekad u znatno dugim intervalima, ali takvim da se prepoznaju sa posebnim zadovoljstvom.“⁸⁷ Outs pravi paralelu: „U prisustvu Šopena, i Lista, uobičajeno ‘talentovan’ pijanista jednostavno bi počeo da jeca. Znajući da takvi geniji postoje, kako čovjek da procijeni sopstveni napor? Virdžinija Vulf je rekla da je čitanje Šekspira ražalošćuje, pitala se šta je svrha u pokušavanju da piše, kad je on svakako bio ‘više od književnosti’. Ali ipak, ipak Vulf čini stvari koje Šekspir nije; čini stvari, i to vrlo lijepo, takođe, koje Šekspir nije

⁸⁶ Milan Uzelac, *Filozofija Muzike*, Novi Sad 2005, str.13. (**physis* grč. u teološkom, filozoskom i naučnom smislu označava prirodu).

⁸⁷ “It makes one think at first of Classical music, with its perfect balance of emotion and of form, its subtle but perfectly clear interweaving of themes, and its motifs which return, sometimes at very long intervals, but which one recognises with a delicate pleasure.” *The Critical Heritage*, (eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin) Jean-Jacques Mayoux, *Revue Anglo-Americaine* (Paris, June 1928), Taylor & Francis 2003, p.220.

mogao.⁸⁸ Negdje je u svojim pismima Vulf zapisala da uvijek razmišlja o svojim knjigama kao o muzičkim komadima prije nego ih napiše. Dakle, bez posebne intencije, muzika jeste dio njene fikcije, i sačinjava harmoniju nevjerovatnih muzičkih partitura koje funkcionišu kao supstituenti i najkraćim pauzama teksta.

Sajmon Frit (Simon Frith) je pokušao preokrenuti uobičajeni kritički argument u kom je bitno kako se određena muzika ili izvedba odražava na ljude. Pitanjem kako se doživljaj proizvodi, stvara i izgrađuje, zaključuje da nam se jedan muzički doživljaj, ili jedan estetički doživljaj čine smislenim samo ako ih prihvatimo kao i subjektivni i kolektivni identitet zajedno. Estetički doživljaj po njemu opisuje kvalitet doživljaja (ne kvalitet objekta), što znači da doživljavamo sebe (a ne samo svijet) na različite načine. „Dvije su premise mog argumenta: prvo, identitet je mobilan, to je proces, a ne stvar, postajanje a ne postojanje; a drugo, naš doživljaj muzike – komponovanje i slušanje iste – najbolje se razumije kao doživljavanje sebe-u-procesu. Muzika, poput identiteta, istovremeno je izvedba i priča, opisuje društveno u pojedincu kao i pojedinca u društvenom, um u tijelu i tijelo u umu. Identitet, poput muzike, problem je i etike kao i estetike[...] Moja glavna teza jeste da ako je muzika metafora za identitet, onda, pozvaćemo se na Marksa, i sopstvo je uvijek zamišljeno sopstvo, ali se i zamišlja kao određena organizacija društvenih, fizičkih i materijalnih sila.“⁸⁹ Zato što pruža spoznaju i sebe i drugih, kao i subjektivnog u okvirima kolektivnog, po Fritu muzika predstavlja ključ definisanju identiteta. Takođe, indikativnim problemom „malih muzikâ u velikim sistemima“, bavio se Mark Slobin (Mark Slobin) kroz kulturološke identitete unutar multietničkih zajednica zahvaćenih takozvanom globalizacijom: „Muzika kao da ima

⁸⁸ “In the presence of Chopin, and Liszt, an ordinarily ‘talented’ pianist would simply begin to sob. Knowing that such geniuses exist, how is one to gauge one’s own effort? Virginia Woolf said that reading Shakespeare distressed her, she wondered what was the point of trying to write, he was ‘beyond literature’ altogether. But still. Still, Woolf does things Shakespeare didn’t; she does things, and very nicely too, that Shakespeare couldn’t have done.” *The Journal of Joyce Carol Oates*, ed. Greg Johnson, HarperCollins e-books, p.277.

⁸⁹ “My argument here, rests on two premises: first, that identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being; second, that our experience of music – of music making and music listening – is best understood as an experience of this self-in-process. Music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics[...] My main concern is to suggest that if music is a metaphor for identity, then, to echo Marx, the self is always an imagined self but can only be imagined as a particular organization of social, physical and material forces.”, *Questions of Cultural Identity*, Simon Frith: *Music and Identity*, eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, Sage Publications Ltd 1996, p.109.

čudnu osobinu koju čak i strastvene aktivnosti poput baštovanstva ili uzgajanja pasa nemaju: simultano projektovanje i rastvaranje sopstva u činu izvedbe. Pojedinaac, porodica, rodna pripadnost, uzrast, nad-kulturalne datosti i ostali faktori kreću se oko muzičkog prostora ali prodiru vrlo djelimično kroz trenutak izvedbe muzičke grupe. Vidljiva posmatraču, ova ograničenja ostaju neprimjetna muzičarima, koji umjesto toga razrađuju zajedničku viziju koja uključuje i potvrdu ponosa, čak i ambicije, a paralelno sa time brisanje ega.⁹⁰ U ovom slučaju, doživljaj identiteta predstavlja i socijalni proces i oblik interakcije kao estetički proces.

2.6. Da li se paralelne linije sijeku i šta nas *vraća* u prostor

Klarisa se sjeća mladosti, vožnje autobusom: „Ona oseća sebe svuda; ne ‘ovde, ovde, ovde’, ona lupnu po naslonu sedišta; već svuda. I pokaza rukom aveniju Šaftsburi. Sve je to ona. Zato, ako neko hoće da upozna nju ili bilo koga, treba da traže ljude koji je upotpunjuju; čak i mesta... To je prelazilo u jednu transcendentalnu teoriju i, udruženo s njenim strahom od smrti, dopuštalo joj da veruje ili da kaže da veruje (pored sveg njenog skepticizma) da, pošto je naša pojava, onaj deo nas koji se ne pojavljuje, toliko trenutno u poređenju s onim drugim nevidljivim delom nas, koji se prostire na sve strane, to nevidljivo može da nadživi, da se otrgne i na neki način pripoji ovoj ili onoj osobi, ili čak da posećuje izvesna mesta posle smrti...možda – možda.“⁹¹ Po naučnoj a i filozofskoj teoriji, sva tijela se sastoje od tačkica ili jedinica u prostoru koje zajedno čine broj. U osnovi te tačke na početku se nalazi *φύσις* (physis) što znači priroda, zapravo *monada* koja je nepropadljivo jedinstvo, samo po sebi nenastalo a time i neizdiferencirano jer

⁹⁰ “Music seems to have an odd quality that even passionate activities like gardening or dog-raising lack: the simultaneous projecting and dissolving of the self in performance. Individual, family, gender, age, supercultural givens, and other factors hover around the musical space but can penetrate only very partially the moment of enactment of musical fellowship. Visible to the observer, these constraints remain unseen by the musicians, who are instead working out a shared vision that involves both the assertion of pride, even ambition, and the simultaneous disappearance of the ego.” Mark Slobin, *Subculture Sounds. Micromusic of the West*, Wesleyan University Press, Hanover and London 1993, p.41.

⁹¹ “She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter – even trees, or barns. It ended in a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe, or say that she believed (for all her scepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places, after death. Perhaps – perhaps.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd. 1992, p.105.

nema oblikovane djelove. Iz nje, budući da je plodna, nastaje prvi par primarnih suprotnosti koje dalje podstiču dijeljene ili diobe. Ova pojava je kod Platona i Aristotela često oblik same prirode, dok je za filozofe poput Zenona Elejskog (Zeno of Elea 490-430 p.n.e.) tumačena kao mogućnost beskonačne diobe. Da bi pojasnio problem monadologije Gotfrid Lajbnic (Gottfried Leibniz) postavlja tezu o monadi kao takozvanoj prostoj supstanciji, koja ulazi u sastave i koja je, time što je prosta, bez djelova. „Može li se u samim pojedinačnim stvarima sveta naći ‘dovoljan razlog postojanja’ (*sufficiens ratio existendi*) i odgovara da ne može, već da se može naći jedino u božanskom ‘vladajućem Jednom’ (*Unum dominans*) koje već sâmim svojim pomislama postavlja mogućnosti od kojih je svaka suština ona koja sâma sobom teži svom postojanju.“⁹² Kako dalje navodi Dušan Nedeljković, u svim tim težnjama suštinâ koje Lajbnic razrađuje, djeluje i sama božanska savršenost kojom se one usklađuju i postaju zajedno moguće, pa se ostvaruju u svojoj cjelovitoj nužnosti, svrsishodnosti, odnosno harmoniji. Po ovom filozofu svaka suština kao mogućnost za sebe teži svome postojanju. Marija Jovanović u knjizi *Spletkarenje sa sopstvenom dušom* analizira ovu Lajbnicovu teoriju: „On je svet zamislio kao skup monada. Svaka od njih je samostalno, nezavisno biće, individuum zatvoren u vlastito postojanje. Monade nemaju prozore, one se ne dovikuju, čak i kada se osećaju jako usamljenim, jer ne znaju za postojanje drugih. Svaka od njih, bez mogućnosti međusobnog uticaja ima svoju predstavu sveta. U njima se ogleda univerzum.“⁹³ U *Klarisi, Piteru, Ričardu, Septimusu, Seli, Elizabeti*, takođe se ogleda univerzum. Umnožavajući svoje identitete unutar svojih monada, oni se negdje, poput paralelnih linija, ‘sijeku’. I matematički i logički paralelne linije ne mogu da se sijeku, ali Lajbnic svojom tezom razrađuje teoriju takozvane prestabilirane harmonije po kojoj je: „[...]unaprijed vaspostavljeno takvo saosjećanje i saglašavanje (*consentement préétabli*) kojim se harmonično na odgovarajući način u svakoj supstanciji kao metafizičkoj tački zbiva ono što i u celom svetu.“⁹⁴ Može se uzeti da je po teoriji ‘upotpunjavanja monada’ Virdžinija Vulf u *Gospođi Dalovej* predstavila karaktere kao posebne cjeline koje su se, predodređenim skladom, međusobno dohvatile. Uz takav *consentement préétabli* svi karakteri u sopstvenim izolovanostima, iz bezbroj različitih razloga, ipak zadržavaju ono

⁹² Gotfrid Vilhelm Lajbnic, *Monadologija* (predg. Dušan Nedeljković), Kultura 1957, str.29.

⁹³ Marija Jovanović, *Spletkarenje sa sopstvenom dušom*, Ahilej Beograd 2001, str.61.

⁹⁴ Gotfrid Vilhelm Lajbnic, *Monadologija*, Kultura 1957, str.29.

ljudsko – time ‘resko, oporo, neprijatno sjeme’ pri uzajamnim susretima: „[...]koji su najčešće veoma mučni, pa ipak, kad je čovek sam, na najneverovatnijim mestima ono procveta, razgrana se, prospe svoj miris, dopusti vam da ga dodirnete, osmotrite, u potpunosti osetite i shvatite...”⁹⁵ I ovdje nalazimo potvrdu Lajbnicove teze: „Delatnost unutrašnjeg principa, koji čini promenu ili prelaz od jedne percepcije drugoj, može se zvati *apeticijom* (težnjom, naklonošću): istina je da apetit ne može uvek dosegnuti celovito svu percepciju kojoj teži, ali uvek ponešto od nje dobija, i dolazi do novih percepcija.”⁹⁶

Klarisin novi ‘povratak prostoru’ je vrhunac njene zamisli da zabavom objedini sate u kojima je prethodno sakupljala djelove sopstva. Okupljanje prijatelja, bitnih i manje bitnih, veseli jubilej prazničnog raspoloženja, vašar i taštine i skromnosti, kitnjavosti i elegancije, strasti i zanosa, uglavnom se uvijek svodi na velika iščekivanjâ i očekivanjâ. U *Pismima* Vulf bilježi: „Nemoguće je reći zašto ih volimo, koju vrijednost imaju, kako pravdaju iscrpljenost koju ostavljaju.”⁹⁷ Na *Klarisinoj* zabavi sakupljaju se i oni pompezni, i oni neozbiljni, i oni zatucani, kao i intelektualci, i oni na smrti, kao i oni koji su mladi. Aleks Zverdling (Alex Zwerdling) primjećuje: „Zabava na kraju romana, pored sve svoje blistavosti, vrsta je bdenja. Otkriva oblik moći koja nema suštinu.”⁹⁸ *Klarisa* je uzbuđena i pod konstantnom strepnjom da li će zabava biti uspješna. Međutim, strepnja iznenada postaje sitna i beznačajna u odnosu na ‘čarobnu’ svjetlost dvorišta. Ovdje je nanovo prostorna dimenzija obuzima u vidu pijanstva ili trijumfa: „[...]ipak su ove pojave, ovi trijumfi (dragi stari Piter, na primer, misli kako ona sad blista) prazni; nadomak ruke su, a ne u srcu...”⁹⁹ *Klarisa* od silnog ushićenja odveć nadživljene strepnje oko zabave, ište od prostora *zagrljaj* koji joj ubrzo stiže, ali kao vijest o smrti *Septimusa*.

⁹⁵ “[...] horribly painful as often as not; yet in absence, in the most unlikely places, it would flower out, open, shed its scent, let you touch, taste, look about you, get the whole feel of it and understanding...” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.106.

⁹⁶ Gotfrid Vilhelm Lajbnić, *Monadologija*, Kultura 1957, str.51.

⁹⁷ “It’s impossible to say why we like them, what value they have, how they justify subsequent exhaustion.” *The Letters of Virginia Woolf*, I-VI, eds. Nigel Nicolson and Joanne Tautmann, London: Hogarth Press, 1975-80.

⁹⁸ “The party at the end of the novel, for all its brilliance, is a kind of wake. It reveals the form of power without its substance.” Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, California University Press 1986, p.119.

⁹⁹ “[...]though she loved it and felt it tingle and sting, still these semblances, these triumphs (dear old Peter, for example, thinking her so brilliant), had a hollowness; at arm’s length they were, not in the heart.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.117.

Sve se tog trenutka strmoglavo okreće u njoj i izvan nje. Transponovanje identiteta od ushićenja do potonuća drži je na ivici: šta znači zabaviti se, izopačivati se od ćaskanja, pokvarenosti, laži; sati ili dani koji prolaze u tome bespredmetni su i ništavni, treba li nešto sačuvati, a neoskrnaviti svetost trenutka? Da li besmisao jedino tada dobija smisao? Da li smrt pripisuje stvarnosti jedini smisao? „Smrt je prkos. Smrt je pokušaj opštenja ljudi koji osećaju da je nemoguće dospeti do središta koje im tajanstveno izmiče; jer blisko se udaljuje, zanos bleđi, čovek je sam. Zato oni u smrti nalaze zagrljaj.“¹⁰⁰ Pri sudaru oba identiteta *Klarisa* grli smrt kao jedino pravo spasenje i jedini prečišćeni oblik postojanja. Misterija i veza sa smrću u ovom slučaju može se odnositi i na neobičnu tezu koju je postavio Žorž Bataj (Georges Bataille). Na početku neprihvaćen kao filozof i književnik zbog opsesivnog pisanja o erotizmu, nasilju, bolu i smrti, njegovo poimanje nadrealističke umjetnosti dovelo je do potencijalnog i djelimičnog objašnjenja složenog pojma smrti. Glorifikovanjem erotizma, koji mu se uzimao kao suviše opscen, on je izgradio uniju između subjekta i vizije nepoznatog kontinuiteta, odnosno smrti. Pošao je od činjenice da svijest o erotskom izmiče strogom određenju i da je erotsko uvijek i estetsko, jer je oblikovano imaginacijom a ne vizuelnom percepcijom. Kako je stoga erotizam upućen fantaziji a ne spoznaji, on izvodi tezu kojom pretpostavlja čovjeka kroz perspektivu onog što ga uništava. Između ostalog, jednači užas sa podsticajnim elementom egzistencije: „Da bismo stigli do kraja ekstaze u kojoj se gubimo u užitku, uvijek joj moramo odrediti neposrednu granicu, a to je užas[...] Užas i privlačnost se nikada ne miješaju već užas, ukoliko ne može da osujeti, uništi, može da podstakne želju. Opasnost ima parališući efekat, ali ako je umjerena, može podstaći želju. Mi postizemo ekstazu samo u perspektivi smrti, makar udaljene, u perspektivi onoga što nas uništava.“¹⁰¹ Kao i kod *Klarise*, postizanje ekstaze jednači se sa udaljenom perspektivom smrti. Ta perspektiva ogleda se u *Septimusovom* skoku s prozora s jedne, i zabave kao

¹⁰⁰ “Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.” *Ibid.*, p.122.

¹⁰¹ “In order to reach the limits of the ecstasy in which we lose ourselves in bliss we must always set an immediate boundary to it: horror [...] Horror is sometimes confused with fascination, but if it cannot suppress and destroy the element of fascination it will reinforce it. Danger has a paralysing effect, but if it is a mild danger it can excite desire. We can only reach a state of ecstasy when we are conscious of death or annihilation, even if remotely.” Georges Bataille, *Death and Sensuality A Study of Eroticism and the Taboo*, Walker and Company New York 1962, p.267.

ekstatične proslave života s druge strane. Pritom, njegov posljednji krik pred samoubistvom jeste 'žrtvovanje', dok njena zabava poprima zvuke 'užasno neodređenog'. Bataj navodi: „Biće nam je dato u nepodnošljivom prevazilaženju bića, ne manje nepodnošljivom od smrti. A pošto nam je u smrti ono oduzeto čim nam je dato, moramo ga tražiti u osjećanju smrti, u tim nepodnošljivim trenutcima kad nam se čini da umiremo jer je biće u nama prisutno još samo kroz prekomjernost, kad se podudaraju punoća užasa i punoća radosti.“¹⁰² Klarisa sažima punoću radosti i punoću užasa u materiju koja se, pronalaženjem osjećanja smrti, transformiše u život. Dakle, riječ je o prinošenju žrtve koja prekomjernošću ili predoziranošću sopstvom iznova inicira život.

Luiz Poreski (Louise A. Poresky) u studiji o Virdžiniji Vulf *Neuhvatljivo sopstvo* (*The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*, 1981) analizira isti problem: „Klarisa ne zna kome prinosi žrtvu; jedva da raspozna njenu svrhu 'da kombinuje, da kreira'. Svrha kasnije spaja živote Klarise i Septimusa, jer, kad ona sazna za njegovo samoubistvo, u trenutku kada je odvojena od svojih gostiju, ona tajanstveno spaja svoj život s njegovom smrću, i iz te kombinacije, stvara u sebi osjećaj koji je do tad bio mrtav.“¹⁰³ Poreski aludira na smisao smrti u kojoj se pronalazi spasenje otuđenom sopstvu. Postoji još jedna paralela između *Septimusovog* poniranja i *Klarisine* vizije istog. Poreski ističe da ta vizija objašnjava koncept smrti koji pruža sredstva u cilju dosezanja takozvanog centra*¹⁰⁴. Kako *Septimus* stoji pored prozora prije nego skoči, jedan starac prekoputa spušta se niz stepenice, zaustavlja se i gleda ga. „Vulf više ne pominje ovog starca. Ali ga se sjeti kroz pojavu starice koju Klarisa ugleda u trenutku ekstatičnog proživljavanja Septimusove smrti.“¹⁰⁵ Kada je nekom ranijom prilikom vidi, *Klarisi* starica predstavlja, kako Poreski sugerije, otjelovljenje 'privatnosti duše' (kako je

¹⁰² “We receive being in an intolerable transcendence of being, no less intolerable than death. And since in death it is given and taken away at the same time we must seek it in the feeling of death, in those unbearable instants where we seem to be dying because the being within us is only there through excess, when the fullness of horror and joy coincide.” *Ibid.*, p.268.

¹⁰³ “Clarissa does not know to whom she makes the offering; she merely knows its purpose, ‘to combine, to create’. The purpose further ties together the lives of Septimus and Clarissa, for, when she hears of his suicide, in a moment apart from her guests, she mystically combines her life with his death, and from this combination, creates feeling in herself, long dead until now.” Louise A. Poresky, *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*, Associated University Presses 1981, p.120.

¹⁰⁴ *Ovdje se vjerovatno misli na 'Centar' iz Elijadiovih tumačenja 'svetog i profanog'.

¹⁰⁵ “Woolf says no more of this man. But she does recall him in the figure of the old woman whom Clarissa sees during her ecstatic reenactment of Septimus's death, ‘she parted the curtains, she looked. Oh, but how surprising! – in the room opposite the old lady stared straight at her!’” *Ibid.*, p.122.

i Vulf naziva u romanu). Analogno njoj, starac koji posmatra *Septimusa* predstavlja privatnost njegove duše; pogotovu naglašenu trenutkom kada *dr Holms* prijete da će je ‘zgrabiti’. I to se može definisati kao arhetipsko, sveprisutno u današnjem društvu ili modernom svijetu uopšte, i kulturološki i sociološki: privatnost duše koja se, htjeli ili ne, ne može sačuvati. *Klarisi* je ‘milo što je to učinio; što je odbacio sve, jer joj je pomogao da osjeti ljepotu i pomogao joj je da osjeti radost’. *Septimus* joj, dakle, vraća preporođeni identitet, nešto što je žrtvovala zarad novog rađanja. Ono što *Septimus* uspije sačuvati, *Klarisa* uzima kroz identifikaciju sa smrću. Kako na ovaj način dostiže do ‘centra’ kako sugeriše Poreski, *Klarisa* ne mora više da se ‘boji vreline sunca’.

Jednom prilikom, nakon oporavka od influence, Virdžinija Vulf bilježi: „U početku sam jedva mogla čitati od roja ideja koje su same nadolazile. Morala sam ih odmah zapisivati. I to je velika razonoda. Malo čistog zraka, autobusi koji prolaze, tumanje kraj rijeke, hoće li, dragi Bog, poslati iskre opet da lete. Zatočena sam između života i smrti na čudan način.“¹⁰⁶ Poput svog tvorca, *Klarisa* je zatočena između života i smrti, dirnuta saznanjem da je neko spasio trenutak i svijet time što je otišao u vječnost. Kao kada ‘bane život usljed razmišljanja o smrti’, vrijeme trijezni *Klarisu* od zanosa i poleta: „Ništa ne može da se odvija dovoljno sporo; ništa da traje suviše dugo. Ni jedno zadovoljstvo ne može da se poredi, razmišljala je ona nameštajući fotelje i gurnuvši jednu knjigu na policu, s tim da je kraj trijumfima mladosti, s tim da je izgubila sebe u procesu života, da bi ga uz poplavu radosti našla kad se sunce rađa i kad tone dan.“¹⁰⁷ Da li se tog trenutka sjetila da prekori sebe da sati u jednom danu nijesu dovoljni da joj vrate godine postojanja ili možda skupove trenutaka koji su kúpili trijumfe i lovorike mladosti? Mladošću se sve rađa, novo je, neistraženo, utoliko bliže izvornom obliku identiteta; ali nikada dovoljno sporo, ili dovoljno dugo. Marija Jovanović kaže: „Sećanje nije

¹⁰⁶ “At first I could hardly read for the swarm of ideas that rose involuntarily. I had to write them out at once. And this is great fun. A little air, seeing the buses go by, lounging by the river, will, please God, send the sparks flying again. I am suspended between life and death in an unfamiliar way.” Leonard Woolf, *A Writer's Diary*, (*Diary II*, 18 February 1923), Harcourt Inc. 1953, p.37.

¹⁰⁷ “Nothing could be slow enough; nothing last too long. No pleasure could equal, she thought, straightening the chairs, pushing in one book on the shelf, this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank.” Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd.1992, p.122.

zapečaćena konzerva koju po potrebi otvorimo i zateknemo uvek isti sadržaj; ono preobražava prošlost, upisujući joj sadašnje znanje, iskustvo i osećajnost.¹⁰⁸

Na kraju, sjećanja svih protagonista se miješaju. I *Piter* i *Seli* ih slično doživljavaju. Kod *Klarise* su poput epiloga koji nije htjela da vidi zbog svog ‘snobizma’ i bježanja u kolotečinu života za koju je vjerovala da je neće uznemiriti. Tako se zabava i završava, *Piter* i *Seli* ostaju ljudi od strasti, nepromjenljivi i prkosni godinama. *Klarisa* nestaje iz njihovog prostora, ali je *Piter* taj koji je simbolično vraća tamo gdje ‘treba’ da postoji, na svršetku, kao i na početku. Čitalac na kraju naizgled ‘gubi’ *Klarisu* i vizuelno. Poreski to objašnjava prolaskom kroz mitsku inicijaciju, kao kroz vrstu obreda. Ovu inicijaciju nalazimo u tumačenju Mirče Elijadea (Mircea Eliade). Predstavljena kao ritualna smrt arhajskog čovjeka koja podrazumijeva silazak u ‘pakao’, ima za cilj da žrtvuje jedan život zarad rođenja drugog. Pošto se *Klarisa* nakon svojih vizija i duhovnih rascjepa vraća prostoru i svojim gostima, ona je zapravo ponovo rođena. I opet, tome svjedoči i *Piterovo* uzbuđenje jer je njegova *Klarisa* opet ‘bila tamo’. Novo rođenje nikako ne znači promjenu – ono više simbolizuje vječno vraćanje istog. Ako i nadrastemo svoj identitet, ako se transponujemo u svoj drugi ili čak tuđi, rađamo se opet isti, prelazimo istu putanju.

U periodu dok je pisala *Gospođu Dalovej*, Virdžinija Vulf je bilježila: „Moje otkriće: kako samo iskopam predivne pećine ispod mojih karaktera; mislim da to daje tačno ono što želim; humanost, humor, dubinu. Ideja da će se pećine povezati, & svaka izbija na vidjelo u sadašnjem trenutku.“¹⁰⁹ Svaki lik građen je po posebnom šablonu koji je neprestano doradivan. ‘Pećine’ koje je iskopavala, ispisivale su slike karaktera koji ostavljaju čitaocu da ih tumači upravo kroz prostore njihovih identiteta. Identitet *Klarise Dalovej* tako postaje skup svih onih koji žive u njoj. Ma koliko bili povezani unutar nje, sudbina jednog nije i ne može da utiče na onog drugog, zato što su negdje svi okrenuti sebi. Opet, poput monada – svaka je cjelina za sebe, i u svakoj supstanci se, po prestabiliranoj harmoniji, dešava ono što i u cijelom svijetu. Na početku oslobođenu monadu stabilizuje *consentement préétabli*, ali prirodni poredak čovjeka vraća i

¹⁰⁸ Marija Jovanović, *Spletkarenje sa sopstvenom dušom*, Ahilej Beograd 2001, str.5.

¹⁰⁹ “My discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, and each comes to daylight at the present moment.” Virginia Woolf, *Diary*, II, 30 August 1923, p. 263.

slabostima, i snobizmu, i egoizmu, i on na kraju dana samo zatvara svoju 'svjetlucavost i šljokičavost'.

Primjetno je da je imenima svojih karaktera u *Gospođi Dalovej* unaprijed skicirala i njihove identitete; *Klarisa* – nešto jasno, sunčano, i neuhvatljivo; *Gospođa Dalovej* – društvena potvrda identiteta, paravan koji štiti i personifikuje *Klarisu*; *Ričard* – Lavljeg srca; *Piter* – iako često ime, zadržalo je u sebi značenje nježnog vagabunda; *Seli Siton* – i imenom i prezimenom jednostavna, mila djevojčica koja nikada ne odrasta; *Elizabeta* – princeza aristokratskog duha; *Doris Kilman* (čak u romanu postoji pojašnjenje porijekla njenog prezimena) međutim *kill-man* – tvrdi 'ubica', kameno-hladnog imena *Doris*; *Septimus* – Rimski ratnik, imperator poetskog duha; *Viljem Bredšo* – *po mjeri* ljekara 'sa granicama'; *Milisent Braton* – iskusna i lukava stara gospođa. Natanija Rozenfeld (Nathania Rosenfeld) koja je pisala o zajedničkom životu Virdžinije i Lenarda, sugerše da je Vulfova *Septimusa* označila nekom nepreciznom dvosmislenošću, postavivši ga kao granični slučaj, a niti jedno niti drugo. Njegovo, kako kaže apsurdno ime je simbol nečeg 'između', budući da je iz tri dijela: „'Septum' znači zidna ograda, ili membrana, često osmotski; i Septimus, kao višeslogovna riječ i kao latinizam, sugerše i grandiozne i potonje ('sedme') stvari, koje je Bog odabrao i koje su Božja promisao. Njegovo prezime je prozaično koliko i često, a ime nadmeno i izuzetno: on je fizičko lice, sin, sanjar, i osrednji građanin jedne države klasnog društva koja šalje na hiljade Smitovih u rat da ginu. Njegovo srednje ime, zamjenom ove dvije riječi, podsjeća na sljedeće – podsjeća nas da ovaj nesuđeni pjesnik, privatno mislilac i mogući genije jeste, i da je bio, istovremeno predodređen silom (političkim strankama, ljudima) koja ga i marginalizuje i izuzetno cijeni. Smitovi su u svijetu oni odbačeni, ali bez Smitovih, vlada ne može da funkcioniše.“¹¹⁰

¹¹⁰ “'Septum' itself is a dividing wall or membrane, frequently osmotic; and Septimus, polysyllabic and Latinate, suggests both grandeur and last ("seventh") things, God's chosen and God's afterthought. His surname is as prosaic and 'common' as his given name is high-flown and extraordinary: he is a private person, a son, a dreamer, and a middling citizen of a class-bound state that sends Smiths by the thousands to die in war. His middle name, transposing those two words, reminds us of this—reminds us that this would-be poet, this private thinker and possible genius, is and was inevitably co-opted by a force (by parties, by people) to whom he is both marginal and essential. The Smiths of the world are throwaways, but without the Smiths, government cannot operate.” Natania Rosenfeld, *Outsiders Together*, Princeton University Press 2000, p.18.

3. KA SVETIONIKU – PROSTOR U IDENTITETU

3.1. Ka svjetlosti, ka identitetu

„Ako je *Gospođa Dalovej* konstruisana tako da ‘se svaka scena nadograđuje idejom’ svog centralnog karaktera, *Ka svetioniku* dovodi u pitanje svoj centar.“¹¹¹

Američki filozof i začetnik pragmatizma Vilijam Džejms (William James) u *Načelima psihologije* (*The Principles of Psychology*, 1890) analizira čin našeg nesvjesnog zaključivanja o stvarima i pojavama: „Empirijsko viđenje koje Helmholtz (matematičar i fizičar) brani je da su prostorne odrednice koje opažamo u svakom slučaju produkti procesa nesvjesnih zaključivanja. Zaključak je sličan onom iz indukcije ili analogije. Uvijek vidimo oblik koji bi obično izazvao osjećaj koji posjedujemo. Ali taj osjećaj nikada ne može biti suštinski prostorni, ili te njegove suštinske prostorne odrednice nikada ne mogu biti prevaziđene kako često bivaju onim ‘iluzornim’ prostornim odrednicama. Budući da iluzorna odrednica može dovesti do onog što daje Iskustvo, i ono ‘stvarno’ takođe se jednači sa time: sve prostorne intuicije proizilaze iz Iskustva. Jedina psihička aktivnost potrebna ovom je asocijacija ideja“¹¹² Kada je objavljen roman *Ka svetioniku* 1927. godine, po britanskim okvirima viktorijanskog romana ispisao je, uz Džojsovog *Uliksa* i Eliotovu *Pustu zemlju*, još jednu stranicu modernog literarnog izraza koji je tok svijesti uveo u modernu književnost. Pod pomalo različitim književnim uticajima od Darwinove teorije, preko Ajnštajnovе, do psihoanalize Frojda i Junga, svijest je dobila oblik cjeline, a ne niza podijeljenih utisaka. Intencija svijesti da sveobuhvatno prenosi svoje utiske ili, bolje reći otiske na fonu umjetničkog, pronašla je negdje podudarnost sa Bergsonovom teorijom o vremenu. Ako vrijeme

¹¹¹ “If *Mrs Dalloway* is constructed so that ‘every scene would build up the idea’ of its central character, *To the Lighthouse* is in doubt about its center.” Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, University of Chicago Press 1989, p.85.

¹¹² “The ‘empiricist’ view which Helmholtz defends is that the space-determinations we perceive are in every case products of a process of unconscious inference. The inference is similar to one from induction or analogy. We always see that form before us which habitually would have caused the sensation we now have. But the latter sensation can never be intrinsically spatial, or its intrinsic space-determinations would never be overcome as they are so often by the ‘illusory’ space-determinations it so often suggests. Since the illusory determination can be traced to a suggestion of Experience, the ‘real’ one must also be such a suggestion: so that all space intuitions are due solely to Experience. The only psychic activity required for this is the association of ideas.” William James, *The Principles of Psychology*, www.Abika.com e-books, p.172.

doživljavamo kao trajanje a ne niz doživljaja kako on sugeriše, onda vrijeme i trajanje postaju jedno – takozvani *durée*. U skoro svim romanima Virdžinije Vulf pa i u *Ka svetioniku*, fenomen vremena se mjeri kroz sposobnost sjećanja koje nose protagonisti, njihovo objedinjavanje prošlosti sa sadašnjošću i budućnošću, dakle, kroz konstantno savijanje vremenske linije. Kako se na taj način kod čitaoca gubi pojam o vremenu mjerljivom bilo kojom jedinicom, stvara se utisak o trajanju u kom su ispresijecani djelovi ili iskidana vremenska linija trajanje koje nema početak ili kraj. Na isti način, dimenzija prostora u romanima funkcionira kao polazište i krajnje odredište postojanja-u-trajanju. Tako *svetionik* postaje jedan od osnovnih prostornih dimenzija ili epicentar priče.

Virdžinija Vulf je sa porodicom provodila djetinjstvo u ljetnjikovcu u Sent Ajvzu, primorskom gradiću u pokrajini Kornvol. Da je znatno obilježilo najljepše dane njenog odrastanja, svjedoče brojni zapisi, dati i kroz roman. Kako je djetinjstvo nevješta olovka koja nas skicira, ta slika ostaje skoro pa najautentičniji odraz našeg identiteta. Naše prvo svjesno zakoračenje u svijet počinje nadama kojima nadomješćujemo radost; nepokolebljivim vjerovanjem viziju sreće, a naivnošću prkosimo zakonima. Sve što u djetinjstvu predstavlja bajkovite snove pune čežnje i vjere u njihovo ostvarenje, u dobu adolescencije poprima obrise realnog i uglavnom neostvarenog.

Najmlađi od osmoro djece *Remzijevih*, *Džejms* je kao šestogodišnjak dijete mašte, u kojoj se ogleda njegov identitet, koju čuva i pothranjuje njegova majka. Velika očekivanja prijete da se skrše pod teretom izgubljenih iluzija. Miran porodični život preplijeće se sa trenutkom radosti zbog obećanog putovanja na mistični svetionik, kao i žarkom željom da se doživi avantura, i načnu tajne dječaćkih sanjarenja. Ne samo u priči već i u životu, obično nešto ili neko spriječi ili sreže nit sna od koje na kraju ostaje gorak ukus. Prostor koji vlada identitetom šestogodišnjeg djeteta obilježen je majkom i svjetovima koje ona otvara, nježnošću i neuskraćivanjem slobode mašti. S druge strane stoji figura oca, koja je sušta suprotnost majci.

Svaka porodica počinje dan skoro pa isto, i skoro uvijek je podloga porodičnog doma figura majke. *Gospođu Remzi* je Virdžinija Vulf stvarala po liku svoje majke. Pišući o neravnopravnosti i potlačenosti žena, njihovom frustrirajućem materijalnom i društvenom položaju koji je uticao na takozvane sile podsvijesti, shvatala je nezavidnu

poziciju žene tog vremena. Po svom statusu, majka je u svakom slučaju ‘morala’ biti uporište i stub porodičnog života. Prikazala je i njen dobrovoljno-potčinjeni stav u okruženju koje je bilo patrijarhalno i zatvoreno. *Gospođa Remzi* je pokretač priče: majka koja okuplja svoja čeda oko sebe, koja se brine i prati njihov puls istovremeno osluškujući puls svog supruga, kao i puls društva i vremena u kom živi. Budući da je supruga intelektualca i filozofa, prinuđena je da vjeruje da muškarci vladaju svijetom i vode ratove, zato sebe vidi kao oslonac ne samo svojoj porodici, već muškarcima uopšte. Čitaocu je na početku predstavljena naizgled bezazlena prepirka oko dječakove želje da se ode na svetionik – što dobija dublje značenje u sukobu principa intuitivnog ženskog sa racionalnim muškim. Snaga majčine intuicije koja je usmjerena na bezuslovnu podršku djeci predstavljena je njenim stalnim balansiranjem između realnog života i onog apstraktnog kojim upravlja muški intelekt. Briga oko porodičnog života kojim gospodari otac daje utisak da ona više njegovim, nego svojim očima, posmatra svijet. Stavovi koji se razilaze, relacija dva suprotna svijeta provlači ideju o neprekidnoj borbi razumskog kao muškog negativnog i intuitivnog kao ženskog pozitivnog. U takvoj relaciji pomalo utopijska svijest upravlja težnjom kolektivne nesvjesne želje da se dođe do nekog zamišljenog cilja, u kom se simbolično, kao u *kući svjetlosti*, takođe odvija porodični život. Udaljeni *Svetionik*, koji više arhetipski predstavlja mit, ne podstiče utopijsku težnju samo idejom da je život (uvijek) negdje drugdje, već potrebu da se nadjača banalnost onog što stvarnost pruža. Kod *Remzije* želja prerasta u iskušenje, koje svaki član porodice doživljava na svoj način. U studiji *Sveto i profano* Mirča Elijade sugerije: „Arhetipovi još uvek daju smisao života i stvaraju kulturne vrednosti[...] Ma koliko bio inače slobodan, čovek ostaje uvek rob svojih arhetipskih intuicija, koje su formulisane u trenutku kada je čovek prvi put spoznao svoje mesto u kosmosu.“¹¹³ Kosmos za *Remzije* predstavlja ostrvo i njihov ljetnjikovac, a centar-svetionik prostor koji se ‘gnijezdi’ unutar njihovih identiteta više kao potreba za ‘iluminacijom’ ili nadvladavanjem jalovosti života. Isto tako, svetionik se poistovjećuje sa njihovom osviješćenošću i mogućnošću ‘bivanja drugim’. U prihvatanju heterogenosti unutar njega samog, subjektivni doživljaj svetionika prenosi se na lične doživljaje. Ti doživljaji postaju demistifikovanje slobode koja se potom manifestuje autonomnošću identiteta

¹¹³Mirča Elijade, *Sveto i profano*, Biblioteka Matice Srpske, Novi Sad 2003., str.18.

protagonista. S druge strane, prostor ili sam svetionik predstavlja ikonu kojoj se čitava porodica *Remzije* okreće, u čemu se naglašava značaj vanvremenskog i donekle idealizovanog stava o životu.

Roman kog je Vulf nazvala elegijom je podijeljena priča o etpama života, triptih vremenske putanje 'isječene' prostorom. Da nam stvari, biljke, kamenje, životinje mogu biti poznate ili nepoznate, iz filozofske perspektive već pretpostavljaju naše prisustvo u njihovom postojanju. Zbog toga nam postojanje ne biva nikada poznato ili nepoznato, blisko ili strano u istom smislu kao stvari. *Gospođa Remzi* ne posmatra prostor i svetionik očima vladajućih sila koje upravljaju njom kao majkom, suprugom ili ženom, već eksperimentiše njime kroz nepredmetnost sopstva ili dejstvom oslobođenog identiteta. Kao što je po Lajbnicu prostor fenomen ili način pojavljivanja realnosti, taj prostor biva i aktivan jer je rezultat veze između ontološkog svojstva stvari. Skica *gospođe Remzi* počinje i završava se u sudaranjima, simbolično i često kroz odbleske svetionika, sa djelovima njenog sopstva. Za nju prostor i vrijeme nijesu realnosti koje postoje po sebi, već fenomeni koji proizilaze iz drugih realnosti: prostor je posljedica rasporeda tijelâ u njemu, a vrijeme posljedica njihovog razvojnog oblika. Kod nje je takođe prisutna prostorna identifikacija sa sopstvom kao jedina forma ili način kroz koji ona manifestuje svoju suštinu.

Iz perspektive tadašnjeg društva, portret *gospođe Remzi* (kojoj pravo ime ne saznajemo) je portret žene s početka 20. vijeka koji se do danas malo modifikovao. Ona je uzorna majka, odana supruga, žena i prijatelj, i njen život treba da je skoro pa savršen. Ona je lijepa, privlačna čak i u svojim pedesetim, ali joj manjka hrabrosti da se osvrne iza sebe, da se pogleda u ogledalu: tamo je njeno lice izborano a njena mladost je prošlost; u ogledalu su samo bore i starost. Međutim: „Sa zvezdama u njenim očima, i velovima u kosi, sa ciklamama i divljim ljubičicama – o kakvim glupostima to misli? Bilo joj je najmanje pedeset; ima osmoro dece[...]“¹¹⁴ ona 'ne treba, ne smije' da misli o sebi kao o predmetu ljepote ili nekom ko zapinje za oko drugim ljudima (jer je i *Čarls Tenzli* osjetio izvanredan ponos pošto je bio u društvu sa lijepom ženom). Imajući u vidu da su na Vulfovju jako uticali prerana smrt majke, i poprilično mračna figura oca, njen sestrić

¹¹⁴ “With stars in her eyes and veils in her hair, with cyclamen and wild violets – what nonsense was he thinking? She was fifty at least; she had eight children.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.53.

Kventin Bel (Quentin Bell) zapisuje: „Vulfova je vjerovala da je nasljednica dvije sasvim različite i čak suprotstavljene tradicije...te dvije rivalske struje sjurile su se jedna u drugu i tekle pomiješano, ali ne harmonično njenom krvlju.“¹¹⁵ *Gospođa Remzi* bila je pojava svačijeg zapažanja, divljenja, pa i obožvanja. Njen unutrašnji glas Vulfova je simbolično predstavila kroz prostor, u mjeri u kojoj je bio prisutan u njoj, zapravo kao vazduh koji diše, kao *prozor* ili prozori koje otvara da bi pronalazila razloge ljepote koju život treba da sadrži. Projekcije o nedovršenim avanturama, željama i nadama pokazuju koliko njena samotnička, a puna topline usredsređenost na čitanje priče najmlađem *Džejsu* (koja ga spasonosnim uzvikom „Ja te čuvam – Ja sam tvoja podrška“¹¹⁶) tješi da nije sve ‘efemerno kao duga’. Majka-je-uvijek-tu i majka-čuva-svoja-čeda kod *gospođe Remzi* je primarna uloga kojom se potvrđuje njen subjekt. Takvom karakterizacijom Vulf je simbolično oslikala vezu koja postoji među objektima u kosmosu. Tačnije, pozvaćemo se opet na Lajbnicovu teoriju po kojoj se sve pojave i opažaji u duši rađaju iz njene sopstvene prirode i sve pojave u potpunosti odgovaraju onom što se zbiva u vasioni, dok je duša samo na određeno vrijeme i na određen način izraz vasiona. *Gospođa Remzi* ne dobija drugi identitet, jer iako je nemoguće regenerisati sopstvo ili subjekt kroz poziciju majke, ona tu ulogu u potpunosti pravda, dok uloga nje-kao-žene ostaje neopravdana. Za nju kao ženu, život bio je efemeran, nedoživljen i nedovoljan-u-njoj, kao što to negdje jeste svakoj ženi.

3.2. *Intermezzo*

U ranoj fazi pisanja *Ka svetioniku*, u jednom radu iz *Zbirke eseja (Kako čitati knjigu)* Virdžinija Vulf je uporedila 32 poglavlja knjige sa: „[...]pokušajem da se sagradi nešto onoliko formalno i kontrolisano poput zgrade: ali, riječi su neopipljivije od cigli.“¹¹⁷ Zato uvodi karakter *Lili Brisko* kroz umjetnost slikanja. S jedne strane, reklo bi se da portretisanje *Lili* ima ulogu ‘komponovanja *intermezza*’ koji treba da poveže

¹¹⁵ “Woolf believed that she was the heiress to two very different and in fact opposed traditions... these two rival streams dashed together and flowed confused but not harmonised in her blood.” Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography I*, London Press 1972, p.18.

¹¹⁶ “I am guarding you – I am your support.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.55.

¹¹⁷ “[...] an attempt to make something as formal and controlled as a building: but words are more impalpable than bricks.” *Collected Essays*, 4 vols., ed. Leonard Woolf, Chatto & Windus, 1966.

djelove priče u cjelinu, i to *po* prostorima u kojima riječi ‘nemaju’ zadovoljavajuću funkciju. Problem prelaska ‘od zamisli do ostvarenja’ postaje problem koji Vulfova pokušava da ‘dekodira’. Pošto je eksplicitno iznosila ideju da se ‘riječima ne može kazati ono što se misli’ da li u potpunosti ili ne uopšte; tu nemoć je doživljavala uvredljivom, čak i zlonamjernom. Ipak, uvijek bi izvojevala pobjedu nad imaginarnom alom što guta ‘neuhvatljivô’ i odnosi suštinu. Tako je književni postupak u *Ka svetioniku* dobio, čini se, svojevrsnu formu muzičkih preludijuma, ili intermecâ koji podjednako simbolizuju kao što proizvode bilo koju drugu vrstu umjetnosti.

Kler Kolbruk (Claire Colebrook) u filozofiji Žila Deleza i Feliksa Gatarija tumači problem postajanja ženskog autora kao njenog *postajanja-ženom*. Budući da je muškarac tradicionalno definisan kao biće-u-svom-postojanju, to jest kao očigledan osnov ili baza politici identiteta i prepoznavanja, žena, kao njegova drugost, nudi ‘otvaranje’ postajanja, te žena funkcioniše po principu mišljenja-ženom, i to ne kao komplementarno biće, već kao nestabilnost ili nepostojanost koja okružuje svako biće. Kolbruk ovu ideju vidi kao podsticaj sagledavanju pojma „drugosti“, koja postajanjem muškog definiše žensko: „Za biće je – entitet, identitet ili subjekt – uvijek efekat univerzalnog postajanja. Šta ovo postajanje čini izgledom djevojčice? (misli se na djevojčicu-koja-misli i koja po Delezu prethodi postajanjem žene). Njen radikalni odnos prema čovjeku: ne kao njegova drugost, ili suprotnost (žene), već kao čisto postajanje muške drugosti. Tako da kada Delez i Gatari hvale stil Vulfove, oni to čine ne zato što je ona žena pisac već zato što piše ženom.“¹¹⁸ Ova dva filozofa dvadesetog vijeka, prozvani *Les enfants sauvages* (uz malu digresiju da Gatari i fizički podsjeća na *L'enfant Sauvage*, 1969, Fransa Trifoa), svojom filozofskom tezom analiziraju način pisanja Virdžinije Vulf kao egzemplar novog načina postajanja. U cilju pronalaženja autentičnosti i izvornog oblika bilo kog artefakta, oni smatraju da je jedini mogući postupak u ostvarenju ovog procesa – ponavljanjem razlike. Ovom neobičnom filozofskom tezom procesi ponavljanja različitosti ne započinju jednosmjerno, već se šire u više takozvanih rizomskih mreža, gdje je ponavljanje ono što se zapravo prerušava da bi se kao takvo konstituisalo, i obrnuto. ‘Rizomsko mišljenje’

¹¹⁸ “For a being – an entity, identity or subject – is always the effect of a universal becoming. What makes this becoming girl-like? Its radical relation to man: not as his other or opposite (woman) but as the very becoming of man’s other. And so when Deleuze and Guattari applaud the style of Woolf, they do so not because she is a woman writer but because she writes woman.” *Deleuze and Feminist Theory*, (eds. Ian Buchanan and Claire Colebrook), Edinburgh University Press 2000, p.2.

kako ga dalje definišu, proizvodi postajanje, a ne bivstvovanje. Kako je uvijek u pokretu, rizom nema početke, kao ni završetke. Pod uticajem teorija haosa i kompleksnosti, Delez i Gattari ideju prenose na proučavanje subjektivnosti tamo gdje se pojavljuje, društva tamo gdje se mijenja, a svijeta tamo gdje se ponovo stvara. Stoga, kako je i ranije navedeno, usljed posebne relacije žena prema muškom standardu, sva postajanja (djetetom, životinjom, biljkom) počinju „postajanjem-ženom“. Da bi pojednostavili svoju tezu, uzimaju da smrt nema ništa sa nekim materijalnim modelom, te nasuprot tome pretpostavljaju nagon smrti koji treba razumjeti u njegovom nad-bivstvenom, ili duhovnom odnosu s maskama. Taj odnos pretpostavlja da se maskiranje ili prerusavanje ne odvija pod maskama, već se obrazuje od jedne maske do druge, kao i od jednog privilegovanog trenutka do drugog. U tom procesu ništa ponovljeno ne može biti izolovano ili apstrahovano iz onog ponavljanja u kom se obrazuje. Zapravo, ono se u tome krije. Zaključak je, dakle, da ne postoji ni ogoljeno ponavljanje koje bi se moglo izvesti iz samog prerusavanja, jer ista stvar i prerusava i prerusena je. Izuzetno specifična filozofska teza zasnovana na principu postajanja teži s jedne strane ‘čudesnom’ povratku (pošto je izgubljeno bilo koje autentično postajanje), a s druge, potrazi ili postizanju izolovane originalnosti samog života, time i inicijacije svih sfera postojanja, na kraju i umjetnosti. U književnosti, prema tome, potraga se poistovjećuje sa linijama ‘bijega’ po kojima je prepoznata upravo Virdžinija Vulf. Izdvojivši svoj tekst od nepomičnog poretka, Vulfova se prema Delezu ‘deteritorijalizuje’ od, i unutar zvanične kulture, prije nego što se ‘reteritorijalizuje’ negdje drugdje. Pošto filozofiju razlike ili različitosti u svjetlu Delezove interpretacije teško može bilo koja filozofska teorija da precizira u cilju približavanja samog postajanja njegovom izvoru, Kler Kolbruk je objašnjava izvan-binarnom opozicijom i prolaskom do drugih postajanja, kako bi se muškarac i žena mogli sagledati kao pojave unutar singularitetâ, događajâ, atomâ i partikulâ: „Jedini način da se izađe iz dualizama jeste da se biva-između, da se prolazi između, intermezzo – to je ono što je živjela Virdžinija Vulf svim svojim energijama, u cjelokupnom svom opusu, ne prestajući da postaje.“¹¹⁹ *Intermezza* Delez definiše kao oblik postajanja kod Vulfove, a ono takođe ukazuje na njenu potragu za identitetom u ne-ponavljanju kao mišljenju

¹¹⁹ “The only way to get outside the dualisms is to be between, to pass between, the intermezzo – that is what Virginia Woolf lived with all her energies, in all of her work, never ceasing to become.” Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 2005, p.281.

razlike. Na taj način, primat identiteta kao i način na koji se identitet prepoznaje, određuje svijet predstave. Međutim, proces stvara cikličnost u svijetu predstave kroz primat identiteta. Laičkom oku to najviše liči na iluziju beskonačnosti dejstva magičnog ogledala. Delez i Gatari ovaj problem dalje pojašnjavaju kroz moderno mišljenje nastalo iz propasti predstave kao i iz gubitka identiteta, te moderni svijet jednače sa simulakrumom. Sumnju da su u modernom svijetu 'svi identiteti simulirani' Virdžinija Vulf pobija tako što subjektom nadživljava identitet supstancije. Analogno tome, magnovenje između slike i platna kad 'demoni navaljuju na *Lili*': „[...]čineći taj prelaz od zamisli do ostvarenja strašnim kao što je mračni hodnik za neko dete“¹²⁰, Vulf predstavlja mračnim hodnikom pauze, nemoći govora, prijetnjom i strepnjom da na koncu pobjedu odnosi jedino neizvjesnost. Ma kakvoj istini težili ili je se prividno domogli; neizvjesnost se javlja kao jedini mogući oblik bilo materije ili apstraktnog. Sudeći po ovom, Vulfina strepnja da se umjetnička nijansa upotpunjenog značenja ne može uloviti i neoskrnavljena ostvariti, podudara se sa Delezovom tezom njenog pisanja-ženom, time i samim postajanjem, jer se njen umjetnički postupak iznova izjednačava sa ponavljanjem razlike. Time je, usljed više podsvjesne borbe s riječima i njihovom smiještanju na prave pozicije, postizala efekat ne-simuliranog identiteta, jer je njen subjekt uvijek nadživljavao identitet supstancije.

'Polaganjem' riječi na papir uspijevala je 'umiriti i sebe i riječi' ali je isto tako (p)ostavljala prostor prelâzâ, artikulišući ga drugačijim sredstvima. Konkretnije, centralno pitanje ovdje se fokusira na problem koliko i kako čovjek *umije* da izrazi ono što misli. Delez to objašnjava: „U multilinearom sistemu sve se dešava najednom: linija se oslobađa početne tačke; dijagonala se oslobađa vertikalne i horizontalne kao koordinata, a transverzala se oslobađa dijagonale kao lokalizovane konekcije između (u sredini od) dvije tačke. Ukratko, blok-linija (blokada) prolazi posred zvukova i pokreće se sama svojom nelokalizovanom sredinom (miljeom). Blokada zvuka je intermezzo. To je tijelo bez organa, antimemorija* koja prožima muzičku organizaciju, čime biva svekoliko zvučnija.“¹²¹ Po umjetničkom postupku, Virdžinija Vulf uspijeva izvući efekat

¹²⁰ “[...] and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.58.

¹²¹ “In a multilinear system, everything happens at once: the line breaks free of the point as origin; the diagonal breaks free of the vertical and the horizontal as coordinates; and the transversal breaks free of

antimemorijske, jer njena borba sa smiještanjem riječi tamo gdje treba i pronalaženjem smisla onamo gdje se čini da ga nema, proizvodi intermeca kao vrhunac blokade zvuka, to jest riječi, jer se prostor jednači sa totalitetom egzistencije. Između ostalog, to je i razlog 'raspodjele' prostora, stvâri, zvukova, na mjesta koja se stalno pokreću ili orbitiraju po zakonima percepcije samog identiteta. Iako događaji ostaju u sjećanju, nerijetko više ostaju zpisani na papiru, iscrtani na platnu. Tim putem se transponuju u živa bića i obrnuto. Delez pita: „Da li se istovjetno dešava i u slikarstvu? Zapravo, tačka ne stvara liniju; linija briše deterritorijalizovanu tačku, odnosi je posredstvom spoljašnjeg uticaja; linija ne ide od jedne tačke do druge; već se kreće između tačaka u drugom smjeru koji je čini neprimjetljivom.“¹²² *Lilini* potezi kičicom bilježe kretanje linije koja ne ide od jedne tačke do druge, već nevidljivim smjerom.

Interesujući se o naučnom radu gospodina *Remzija*, *Lili* dobija odgovor mladog *Endrua* da je to vezano za: „[...]subjekt i objekt, i prirodu realnosti, i kad je ona rekla – Gospode bože, ona nema ni pojma šta to znači, Endru joj je rekao 'onda misli o kuhinjskom stolu, kad ne razumeš.“¹²³ Podjela na 'subjekt i objekt' stvara vizuru *g.Remzija* u obliku kuhinjskog stola, te njegova 'impersonalizacija' definiše samu sebe iscrtavanjem 'pravouglastog' profila jednog uvaženog i nikako običnog čovjeka. Ovdje se naslućuje subjektivni idealizam u kom svijet postoji samo kao ideja u svijesti onog ko posmatra. Budući da se Vulfova često indirektno suprotstavljala idejama realizma i materijalizma, ova metafora dovela je do ideje da *Lili* treba da pravda svoje asocijacije i aluzije. Sabirajući utiske i promatrajući *Vilijama Benksa*, zapravo se diveći njegovoj nonšalantnosti i rasterećenosti, a s druge strane obožavajući *g-đu Remzi*, *Lili* se pred svojim platnom pita: „Kako neko može da sudi o ljudima, da misli o njima? Kako čovek

the diagonal as a localizable connection between two points. In short, a block-line passes amid (au milieu des) sounds and propels itself by its own nonlocalizable middle (milieu). The sound block is the intermezzo. It is a body without organs, an antimemory pervading musical organization, and is all the more sonorous.” (*obajšnjavajući memoriju kao kratkoročno pamćenje, Delez je takođe definiše postajanjem antimemorijske), Gilles Deleuze, Felix Gattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 2005, p.297.

¹²² “Does the same thing, strictly the same thing, apply to painting? In effect, the point does not make the line; the line sweeps away the deterritorialized point, carries it off under its outside influence; the line does not go from one point to another, but runs between points in a different direction that renders them indiscernible.” *Ibid.*, p.298.

¹²³ “‘Subject and object and the nature of reality’, Andrew had said. And when she said ‘Heavens’, she had no notion what that meant. ‘Think of a kitchen table then’, he told her, ‘when you’re not there’.” *Ibid.*, p. 61.

može da sabere ovo i ono, i da zaključi da je ono što oseća naklonost ili gnušanje? I kakvo najzad značenje imaju te reči?...a glas je bio njen i kazivao je bez podsticanja neporecive, večne, protivrečne stvari, da su čak i pukotine i kvрге na kori kruškinog drveta bile neopozivo prikovane tamo za večita vremena.¹²⁴ Riječi i misli izjednačavaju se sa kvrgama kruškinog drveta u kojima i protivurečnost i vječnost imaju istu težinu, podjednako su postojane i stvarne. Isto tako i čovjek, ma koliko mislio da su ljudi ovakvi ili onakvi, da postoje ljubazni, duhom prijatni, plemeniti, ili oni drugi, on je dio tog i takvog svijeta, i njegova misija je individualna; njegov identitet ga ne odvaja od ostatka niti mu daje za pravo da 'sudi', jer njegova subjektivnost može jedino da se 'uliva u kvрге i pore kruškinog drveta'. Sve što čovjeka 'goni' sa zemlje, zemlja ga opet vraća sebi. Riječima, muzikom, pokretima ili slikom on uobličava svijet da bi ga sebi približio, da bi mu se približio, ali njegov sud tu gubi mjesto. Upornom objektivizacijom doživljajâ i iskustava, Vulfova naglašenu percepciju kod svojih karaktera dovodi do tačke koja kulminira suvom realnošću. Čovjek ostaje uskraćen za skoro sve odgovore, bez obzira što pokreće lavine i pomijera veliko kamenje. Na kraju 'duge' nalazi se 'kovčeg' ispunjen ponavljanjem, recipročnošću i života i smrti u kom ne postoji ništa izvan ili preko. Zato, kako to Vulf nagovještava, samo uspijemo otvarati prozore, ne i vrata; ne upoznajemo ljude do kraja, kao ni sami sebe; ne napuštamo fizički svoj prostor, a ostajemo zatočnici nespoznatih sopstvenih identiteta.

3.3. Potisnuta ženskost ili ukradeni identitet

Ilejn Šovolter je u djelu *Žensko oboljenje* (*The Female Malady*, 1987) po činjeničnom stanju položaja žene viktorijanske Engleske kroz pisce, majke, domaćice i supruge, uz njihovu devijantnu predstavu u tadašnjem društvu, otvorila nove uvide u pristupe njihovom „liječenju“. Sugerišući da je oboljenje, to jest ludilo, metaforički i simbolički predstavljano kao žensko svojstvo, Šovolterova ga vidi kao supstituciju za bunt koji je potekao iz želje za nezavisnošću i seksualnom slobodom. Tako je literatura, kao jedan od vidova umjetničkog pražnjenja, izrodila heroine koje su poprimile statuse

¹²⁴ "How did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt or disliking? And to those words, what meaning attached, after all? ...and the voice was her own voice saying without prompting undeniable, everlasting, contradictory things, so that even the fissures and humps on the bark of the pear tree were irrevocably fixed there for eternity." *Ibid.*, p.62.

arhetipskog, jer su se žene u stvarnom životu poistovjećivale sa slučajevima takozvanog ludila (primjer Šekspirove *Ofelije*). Da bi se drugačije analiziralo *žensko ludilo*, Šovolter je pokušala da kroz društveno uređenje tadašnje Engleske i njenih ustanova za bolesne i poremećene, promijeni opšteprihvaćeni stav o ljudima koji su kao pacijenti (što je takođe bilo diskutabilno) bili podvrgnuti liječenju. Za takozvano ‘moralno ludilo’ (koje je prvi uveo antropolog i etnolog Džejsms Kouls Pričard (James Cowles Prichard)), prema medicinskoj definiciji ljekarâ Karlsona (Eric T. Carlson) i Deina (Norman Dain) u članku iz 1962. godine stoji: „[...]morbidna perverzija prirodnih osjećanja, sklonosti, tendencija, temperamenata, navika, moralnih nazora i prirodnih nagona bez ikakvog posebnog poremećaja ili nedostatka intelekta, ili saznajnih i rezonskih sposobnosti, a posebno bez ikakvih nerezonskih iluzija ili halucinacija.“¹²⁵ Šovolter smatra da je ovo jedna od tri ključne tadašnje klasifikacije ženskog oboljenja: „Ova definicija može se primijeniti na bilo koju vrstu onog ponašanja koje se smatra nenormalnim ili pak poremećenim od strane društvenih standarda.“¹²⁶ Pri građenju ženskih likova u romanu s početka 20. vijeka osjećala se ženska suzbijena psiha, suspendovane ili uskraćene mogućnosti doživljavanja života, te uopšte slobode rezonovanja osim pod okriljem patrijarhata. Slika *gospođe Remzi* dok sjedi i provjerava veličinu čarape koju plete za dječaka na *Svetioniku*, simbolično se izjednačava sa dječijom čežnjom za nekom (mogućom) idealnom porodicom na udaljenom i izolovanom mjestu. Iako se ispostavlja da mjerenje čarape naspram *Džejsmove* nožice nikako ne dostiže željenu veličinu (uvijek ostaje kraća nego je potrebno), čin simbolizuje uzaludni trud majke da se putovanje realizuje. Njena upornost uprkos neispunjenju želje/zadatka ne jenjava, ali prenosi njenu potištenost na pletivo kao svojevrstu ispovijedaonicu: „Nikada niko nije izgledao tako tužan. Gorka i crna, na pola puta, u mraku, u lûku koji ide od sunca do dubine, možda se napravi jedna suza; jedna suza pade; voda se uzburka, primi je i umiri se. Nikad niko nije izgledao tako tužan.“¹²⁷

¹²⁵ “[...] a morbid perversion of the natural feelings, affections, inclinations, temper, habits, moral dispositions, and natural impulses without any remarkable disorder or defect of the intellect, or knowing and reasoning faculties, and particularly without any insane illusion or hallucination.” Eric T. Carlson and Norman Dain, *The Meaning of Moral Insanity* *Bulletin of the History of Medicine*, 1962, p.131.

¹²⁶ “This definition could be stretched to take in almost any kind of behavior regarded as abnormal or disruptive by community standards.” Elaine Showalter, *The Female Malady*, Virago Press 1987, p.28.

¹²⁷ “Never did anybody look so sad. Bitter and black, halfway down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; die waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.66.

Tuga koja uvijek izdejstvuje pobjedu u borbi da ‘promijeni svijet’ definiše njeno postojanje kroz njene aktivnosti. Kao majka, supruga, rođaka ili prijateljica ona je uvijek ista, sa istim naklonostima, željama, ili posvećenošću drugima. Podjednako joj manjka emotivna porodična stabilnost koja se transponuje na zdanje svetionika i svjetlosti koju baca, podsjećajući je da negdje postoji život, sjajan i blistav, ‘ogoljen’ i moćan u prostoru okruženom ljepotom. Njena sloboda ne postoji osim fiktivno, i ona je donekle doživljava kao obmanu koja joj služi kao potpora onima koji nijesu kadri da ‘koračaju’ sami. Vulfova je opisivala svoju majku kao uglavnom sjetnu, dok identifikacija sa *g-đom Remzi* pojačava ovaj utisak. Međutim, i to biva do momenta kad se nanovo preispituje stanje koje, uz dovoljno sumnje, traži dokaze da li je sve onako kako izgleda. I ako jeste, šta sve može da se krije iza toga: „A nije li to samo izgled? pitali su se ljudi. Šta je iza toga – njena lepota, njena blistavost? Da nije prosvirao sebi kuršum kroz glavu, pitali su, da nije umro nedelju dana pre venčanja – neki drugi, raniji ljubavnik, o kome su doprli glasovi? Ili nije bilo ničega? Ničega osim neuporedive lepote iza koje je živela i koju ne može ništa da uznemiri? Iako je lako mogla reći, u izvesnom trenutku intimnosti, kad se govorilo o velikoj strasti, o ljubavi osujećenoj, o ambiciji sputavanoj, kako je to i ona poznala, osetila ili doživela, uvek je ćutala. Nikad nije progovorila. To je ona poznavala – poznavala a da nikad nije okusila.“¹²⁸ Vulfova je namjerno ili ne, no zasigurno produktivno, iskopala novu pećinu iza karaktera *gospođe Remzi* ističući razliku privida i stvarnosti, sugerišući šta sve može skrivati ženski identitet ili njena drugost.

Slutnjom da je ženskom biću nepregledno more njenog sopstva, kao i tajna njenog življenog a još više neproživljenog, Vulfova se iznova pita kako je moguće sve to sakupiti i očuvati unutar jednog bila, ne ‘istočiti’ ga osim u prazninu prostora. Sve ono žensko što supruga, majka, sestra nosi u sebi, privatnost je samo njene duše i njenog unutrašnjeg glasa, dok je ljepota svake, ogledalo *iza* kojeg žena živi. Otuda, možda, i njeno oboljenje koje po tadašnjoj, a donekle i današnjoj percepciji poprima raznovrsne oblike tuge. Interesantna je i predstava ljepote *gospođe Remzi*: „Ona nije volela divljenje;

¹²⁸ “But was it nothing but looks? people said. What was there behind it – her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married – some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then – she knew without having learnt.” *Ibid.*, p.66.

ili recimo imala neku skrivenu želju da svuče svoje kraljevske oblike, kao da su joj njena lepota, i sve što ljudi govore o lepoti, dosadni, i da želi da bude kao ostali svet, beznačajna. On ne zna. *On ne zna. Mora da ide na posao.*“ (kurziv dodat)¹²⁹ Problem iziskuje detaljniju analizu. Lepota koja čuva ovaj svijet, i skromnost poput dragulja koji se čuva van očiju svijeta je kletva koju žena čak i ne dovodi u pitanje. S druge strane, to možda samo tako izgleda. Njena idiosinkrazija je njena moć, i žena je svjesna toga, pitanje je da li time sebe kruniše ili roglje krune drži okrenutim unutra, da bi sebe ‘ubadala’. Simon De Bovoar u *Drugom polu* kaže da etička želja svake individue da se potvrdi kao ljudsko biće, ženu stavlja pred iskušenje da izbjegava svoju slobodu i postavi se kao predmet. Taj put je koban prema De Bovoar, međutim lak: „Njime se izbjegava patnja i napetost egzistencije autentično primljene[...] Ona smatra da je neophodna veza koja je spaja sa muškarcem, bez reciprociteta, i često se dobro oseća u svojoj ulozi *Drugog*.“¹³⁰ *Goapodin Remzi to ne zna, i on mora za svojim poslom* je prostor koji muškarca odvaja: on ne umije da vidi zato što je njegova idiosinkrazija suprotna njenoj, i njemu to ne može da predstavlja ni prijetnju ni požudu, već svojinu, nešto što mu prirodno pripada. A *gospođi Remzi* to je ništa drugo do ukradeni identitet i neostvarena ženskost. Nemoćna da se upotpuni reciprocitetom, njemu može samo da smeta u vidu ludosti duha. Ona se protivi, staje u zaštitu svoje djece i pita smjelo ‘odakle (on) zna iz kog pravca će vjetar duvati’, čime ona *utiče* i na smjer vjetra; njena ‘izvanredna iracionalnost’ pomijera stijene, mijenja svijet po intuiciji, dok je njegova nemoć transparentna. Zato on osjeća srdžbu i negodovanje. On je heroj, ide za slavom koja će možda da traje, možda nekad da se ugasi, ali to je njegova primarna misao, iako: „[...]najzad, dok stavlja lulu u džep i savija svoju veličanstvenu glavu pred ženom – ko će mu zameriti što se klanja lepoti sveta?“¹³¹ Lepoti svijeta dakako se ‘mora pokloniti’. Samoća kao nužnost u *g-đi Remzi* transponuje njenu tjelesnu tjeskobu i emotivnu prazninu u stvarnost prostora. Čitalac može da nasluti ali ne i vidi njeno simboličko određenje polne razlike po ‘zakoniku’ njenog bračnog druga, zbog čega ona svoju

¹²⁹ “[...]or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.” *Ibid.*, p.67.

¹³⁰ Simon De Bovoar, *Drugi pol I*, Beogradski Izdavačko-grafički Zavod 1983, str. 17.

¹³¹ “[...] and finally putting his pipe in his pocket and bending his magnificent head before her – who will blame him if he does homage to the beauty of the world?” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.72.

energiju kanališe funkcijom majke i žene, uz apsolutnu društvenu naklonjenost. Prećutnim kompromisom sa samom sobom, njen identitet određuje prostor, njen život počinje i završava se pogledom kroz prozor, te su i njena sjećanja prostorno odrediva. Njena duhovna snaga kroti i takvu prepreku: „[...]i u tu ljupku plodnost, taj izvor i mlaz života, sjuri se fatalna jalovost muškarca, neplodna i gola, kao kljun od mesinga.“¹³²

Prvo poglavlje romana obiluje potisnutom ženskošću i seksualnošću *gospođe Remzi*. Katarina Mekinon (Catharine MacKinnon) u analizi seksualnosti, pornografije i metoda ‘zadovoljstva pod patrijarhatom’ posmatra žensku seksualnost kroz iskustvo i razlike njene socijalne stvarnosti naspram ličnog i intimnog doživljavanja potreba. Pitanjem kako društveno nastaju kvalitete, koje dijelimo na muške i ženske i kako se podstiču na nivou svakodnevnog, zapaža da seksualno objektiviranje žena nudi odgovore kroz vizuelno pridobijanje, potom prisilni seks, i na kraju u seksualno ubistvo. Ona tvrdi da feminističko nesvjesno može da postoji, ali da nije frojdovsko. U toj relaciji vidi jednakost. Zakonitosti ove jednakosti prije nego što bi se postavile kao apriorne, objektivne ili univerzalne, Mekinon stavlja u okvire istorijske zakonitosti seksualne potčinjenosti, koje pod buržoaskim ideološkim uslovima zahtijevaju da se istina o muškoj dominaciji prikriva u cilju očuvanja uvjerenja da su žene seksualno-automatske: da su one te koje žele. „Feministički psihički univerzum svakako prepoznaje da ljudi ne znaju uvijek šta žele, da imaju skrivene želje i nedostižne potrebe, nedostatak svjesne motivacije, iskrivljene i mračne interakcije, i ciljno zamagljuju ono što se stvarno dešava. Ali ovo suštinski ne prikriva da ono što žene žele jeste više seksa. Istina je, kao što frojdovci ubjedljivo primjećuju, da su mnoge stvari seksualne prirode a ne predstavljaju se kao takve. Ali ne na način kako to Frojd vidi. Naprotiv.“¹³³ Tvrdeći da Frojd zapravo nikada nije postavio pitanje šta muškarci žele, stavlja akcenat na definiciju seksualnosti kroz domen ženske perspektive. U takvom kontekstu smatra da se odgovor krije u

¹³² “[...] and into this delicious fecundity, this fountain and spray of life, the fatal sterility of the male plunged itself, like a beak of brass, barren and bare.” *Ibid.*, p.73.

¹³³ “The feminist psychic universe certainly recognizes that people do not always know what they want, have hidden desires and inaccessible needs, lack awareness of motivation, have contorted and opaque interactions, and have an interest in obscuring what is really going on. But this does not essentially conceal that what women really want is more sex. It is true, as Freudians have persuasively observed, that many things are sexual that do not present themselves as such. But in ways Freud never dreamed.” Catharine A. MacKinnon, *Sexuality, Pornography, and Method: "Pleasure under Patriarchy"*, University of Chicago Press 1989, p.3-31.

pornografiji onako, kako je kroz istu problematizaciju definiše Mišel Fuko (Michel Foucault): da muškarcima pornografija omogućuje sve za čim seksualno teže i da je to upravo njihova istina o seksu. U eseju o *Profesijama za žene* Vulf kaže da istinu o sopstvenim iskustvima tijela ne može sama da odgonetne, te da sumnja da je ijedna žena do sada to uspjela. U stvari, sugerije da su prepreke koje stoje pred ženskim bićem još uvijek moćne, ali neizdifenencirane. Istina je da žena površno poznaje svoju seksualnost i ne umije je u potpunosti definisati. Takođe, ne odnosi se samo na naklonost prema suprotnom ili istom polu; već se više tiče širine ženskog poimanja seksualnosti; njene (ne)određenosti i (ne)oslobođenosti unutar iste. Kompleksnija i šira, višestrano obojena, ženska seksualnost data je kroz *gospođu Remzi* što kroz sopstveno iskustvo, što kroz ‘nesavršenost ljudskih odnosa’. S antropološkog aspekta, ženska drugost ovdje se izjednačava sa fizičkom ljepotom. Njena seksualnost ne biva nužno, već prirodno drugačija. Ali njena prednost i nadmoć nad muškim egom nikada ne biva sporna. To žena 19-og pa i 20-og vijeka (u kojoj mjeri i danas?) podjednako potiskuje, jer je njena priroda uvijek vraća izvornom obliku uloge majke, supruge, sestre. Zato i *gospođa Remzi* ne želi da svijet vidi potporu koju pruža svom suprugu, zaštitu kojom ga čuva od istine, što dodatno umanjuje ‘potpunu radost, čistu radost dvaju akorda koji zvuče zajedno’. Zašto je to tako, sasvim izvjesno se očitava kroz status kojim ona sebe definiše kao *drugo*. Čak i tada biva svjesna: „[...]baš sad, kad je bolno biti opomenut na nesavršenost ljudskih odnosa, da je i najsavršeniji lomljiv, i da ne može izdržati ispitivanje kojem ga ona, voleći svoga muža, sa instinktom za istinu, podvrgava, upravo u trenutku kad se ona oseća bolno uverena u bezvrednost, i kad je ometena u svojoj pravoj funkciji ovim lažima, ovim preuveličavanjima; upravo u tom trenutku kad se ona muči tako jadno posle svoje egzaltacije...”¹³⁴ da je sukob istine i laži koju doživljava, sukob unutar njenog identiteta koji joj ne pruža utjehu već prepušta primarnu poziciju laži, kojom na poslijetku čauri samu sebe. Zato je i svijet vidi kao neodoljivu u svakom smislu, osim u onom gdje ona nužno ‘plaća ceh’. Ceh bi se mogao u ovom slučaju odnositi na njeno

¹³⁴ “[...]precisely now, at the very moment when it was painful to be reminded of the inadequacy of human relationships, that the most perfect was flawed, and could not bear the examination which, loving her husband, with her instinct for truth, she turned upon it; when it was painful to feel herself convicted of unworthiness, and impeded in her proper function by these lies, these exaggerations, – it was at this moment when she was fretted thus ignobly in the wake of her exaltation...” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.75.

mišljenje kao delezovski mnoštven i stalan proces transformacije, jer za sobom povlači shvatanje subjekta kao tjelesnog, afektivnog entiteta. Kako je time i otjelovljenje subjekta oblik tjelesne materijalnosti, ali ne prirodne ili biološke vrste, nepotpunost ili neotjelovljenje njenog supruga vidljiva je obliku naprsle ljuštore ispod koje izvire uplašeno, drhtavo mladunče neke životinje koje ište – sažaljenje.

3.4. I majčinsko i žensko i mistično

Američki feministički aktivista Beti Friden (Betty Friedan) je knjigom *Žensko mistično* (*The Feminine Mystique*, 1963) sumirala društvene i političke aktivnosti o rodnim razlikama i tlačenju ženskog roda u sferi kućnih domaćičkih aktivnosti, služenja muževima i rađanju djece. Rad započet istraživanjem zvanim „bezimeni problem“ po dugogodišnjem sakupljanju glasova žena, sumirao je rezultate: „Pošto je pospremila krevete, potrgovala namirnice [...]pojela sendviče od kikiriki putera sa djecom[...] i legla uveče kraj supruga, bojala se čak od same sebe tražiti odgovor na pritajeno pitanje: ‘Je li ovo sve?’“.¹³⁵ Isto tako, *jedna gospođa Remzi* je znala da je ‘to sve’ i nije htjela da mijenja realnost: pokušavala je da ‘mističnom’ subjektivizacijom prostora nadomjesti nedostajuće karike svog identiteta kao žene koja je nužno onaj ‘harmonični akord’ cjeline sa svojim mužem.

Karakterizacijom *gospođe Remzi* Virdžinija Vulf s jedne strane oživljava divljenje kao i osjećanje radosti prema ženskom rodu, a s druge, veliku tugu i prazninu zbog ranog gubitka majke. Prekinuta veza koja je produbljivala prazninu tokom života, prenešena je na vezu između *Lili Brisko* i *gospođe Remzi*. Za identitetsko-prostorne relacije dvije žene, koje u romanu po mnogim kritičarima vuku korijene edipovskog, Elizabet Abel kaže da *Lili Brisko* ‘dopunjuje’ sebe rekonstrukcijom slikanja majčinske figure. Iako slika istovremeno predstavlja drugačiji proces razdvajanja od *g-đe Remzi*, linija koja rješava problem praznog prostora na sredini platna reintegriše i vraća *g-đu Remzi* da bi potvrdila *Lilinu* autonomnost. Abel tvrdi da priča o *Lilinom* slikanju proističe iz odnosa stvari kako to predstavlja Frojd. Tiče se *Lilinog* naglašenog interpersonalnog odnosa među objektima

¹³⁵ “As she made the beds, shopped for groceries [...] ate peanut butter sandwiches with her children [...] lay beside her husband at night, she was afraid to ask even of herself the silent question: ‘Is this all?’” Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Penguin Books Ltd, England 1963, p.13.

i porijekla kreativnosti u relaciji majka-dijete. Analizirajući preedipovski kompleks u kom su glad i agresija prigušeni, Abel citira Donalda Vinikota (Donald W. Winnicott) po kom se rekonstruiše depresivna pozicija djeteta kao 'zona kreativnosti'. Nju prouzrokuje 'dovoljno dobra' majčinska, postepeno opadajuća podrška djetinjoj iluziji o svemoći: „U ovom hipotetičkom 'prelaznom prostoru' zatrpanom 'prelaznim objektima' (poput medvjedića i čebenacâ) koji posreduju između djeteta i njegove majke, a time između subjektivnih i objektivnih svjetova, dijete uči da pregovara između mašte i činjenica, između 'unutrašnje psihičke stvarnosti' i 'vanjskog svijeta'.”¹³⁶ U među-zoni u kojoj su subjekt i objekt djelimično izraženi, mi se igramo, kaže Abel, pravimo simbole, kontrolišući na taj način svoje kulturne okvire i forme njihovog nastajanja. Prelazni prostor koji Vinikot definiše stihovima pjesnika Rabindranata Tagorea: /na morskim obalama beskonačnih svjetova/ igraju se djeca/, Abel povezuje sa liminalnošću panorame Vulfinog teksta koji je postavljen na prag kuće na ostrvu, u sumrak na kraju ljeta, poput pejzaža čiju: „[...]subjektivnu korelaciju artikuliše Lili kroz slikanje.”¹³⁷ Artikulacija koju povezuje *Lili* kičicom, slična je artikulaciji Delezove tačke koja ne stvara liniju, već je artikuliše kroz brisanje takozvane deteritorijalizovane tačke. Kako se rizomski račva, linija ne ide od jedne tačke do druge već se kreće između tačaka u drugom smjeru koji je čini neprimjetnom. *Lilin* potez to upravo simboliše.

Dok je pisala roman, Vulf je često brinula da li će tema biti 'previše sentimentalna' i tražila je način da je 'zgusne' da bi u međuvremenu došla na ideju 'razbijanja jedinstva' i kombinovanja sentimentalnosti i istrajnosti. Osjećala je da roman treba da 'teče tiho' ali ne 'bljutavo' tjerajući sebe da potpunije razdvaja emocije. *Lilino* slikanje možda najbolje to pojašnjava kroz stalne dileme oko postavljanja predmetâ i oblikâ na odgovarajuća mjesta na platnu. Pošto je tog ljeta zapala u krizu i razboljela se, Vulf je pisala svom prijatelju i blumzberijevcu Rodžeru Fraju (Roger Fry) da nije u stanju da radi iako ima u glavi koncept romana. Stanje nemoći opisala je kao introspekciju koja se javlja u romanu: kao nešto čudno što obmotava naličja i lica odsutnosti nekih novih

¹³⁶ “In this hypothetical “transitional space”, populated by ‘transitional objects’ (such as teddy bears and blankets) that mediate between the infant and its mother, and thus between subjective and objective worlds, the infant learns to negotiate between fantasy and fact, between ‘inner psychic reality’ and ‘the external world’.”, Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, University of Chicago Press 1989, p.70.

¹³⁷ “[...] subjective correlative Lily articulates as she paints.” *Ibid.*, p.71.

značenja 'dok cjelokupan pejzaž života počiva nejasan i dalek poput obale koja se nazire sa broda daleko na pučini'. Iako joj je ta odsutnost značenja stvarala problem, reklo bi se da je ipak pronašla materiju 'neuhvatljivog'. Grč i strepnja da su neuhvatljivi trenuci postojanja, nestaju pred dokazom da ih je i strukturno i semiološki imala. Pored toga što *Lili* unekoliko rekonstruiše majčinsku figuru, ona isto tako pokušava da 'uhvati' neuhvatljivi identitet *gospođe Remzi*. Iako je uzorna majčinsko-ženska ili žensko-supružnička figura stalno prisutna, onda kad je Vulf osjetila uslovno rečeno strah da će sentiment preuzeti ulogu na način manje umjetnički vrijedan, pravila je *intermezza*, što je do perfekcije uobličilo lik *Remzijeve gospođe*. Tako se opis ljepote svoje majke prenijet na *gospođu Remzi* poistovjetio sa ljepotom koja 'spašava svijet'. „Ona nosi, ne može a da toga ne bude svesna, buktinju svoje lepote; unosi je uzdignutu u svaku odaju u koju uđe; i ma koliko da je prekriva, i preza od monotonije nošenja koju joj ona nameće, njena lepota je očevidna.“¹³⁸ Svijet ipak tu ljepotu ne može drugačije da vidi sem kao manu ili uvredu, jer ište 'zahvalnost', kako joj to nameće *gospodin Karmajkl*: „Nije li to njena skrivena potreba, i zbog toga, kad *g.Karmajkl* beži od nje, kao što radi i sad, zavlacheći se u neki kutak gde pravi akrostihe, bez kraja i konca, ona se oseća ne samo prezrivo odbijena u svom nagonu, već je svesna sićušnosti jednog dela sebe, ljudskih odnosa, kako su nesavršeni, kako su rđavi, kako su sebični i onda kad su najbolji.“¹³⁹ I kad žena svjesno nosi svoju ljepotu i plijeni njome, negdje se susreće sa svojim udesom: svijet to ne umije da prepozna; uzalud se nude dobrota i saosjećanje, ili ispunjenje 'očiju radošću' – sve je unaprijed osuđeno na propast, jer su ljudski odnosi 'i onda kad su najbolji, nesavršeni i rđavi'. Kako i ženska moć proizilazi iz ženske ljepote, njen neprijatelj je uvijek prisutan i vreba iz površnosti ljudskih relacija. *Gospođa Remzi* se zatvara poput školjke, svoj sadržaj ispunja prostorom koji sama kreira. Njena spoljašnjost se izjednačava sa subjektom njene ženstvenosti u kojoj otvorenu požudu prepoznaje i upija svako muško oko, ali, koja je neupotrijebljena. Vulf to ističe preusmjeravanjem na sliku

¹³⁸ “She bore about with her, she could not help knowing it, the torch of her beauty; she carried it erect into any room that she entered; and after all, veil it as she might, and shrink from the monotony of bearing that it imposed on her, her beauty was apparent.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.76.

¹³⁹ “Was it not secretly this that she wanted, and therefore when Mr. Carmichael shrank away from her, as he did at this moment, making off to some corner where he did acrostics endlessly, she did not feel merely snubbed back in her instinct, but made aware of the pettiness of some part of her, and of human relations, how flawed they are, how despicable, how self-seeking, at their best.” *Ibid.*, p.77.

njene ostarjele kože i sijede kose, na nešto što je vrijeme pojelo i što se ne može vratiti: vraća se samo tjeskoba srca, metaforično oslikana u čitanju bajke o *Ribaru i njegovoj ženi*.

Antipod raspojasanoj ljepoti tijela i duha *gospođe Remzi* predstavljen je u liku *gospodina Remzija*. Priljubljen i zaljubljen u svoju izolovanost, 'stresanjem suvišnosti sa sebe' simboliše snagu muškog ega, dok se njegov identitet 'skuplja' iznuđujući saosjećanje, koje postaje njegova nasušna potreba. „[...]i zgrčio se tako da je zaboravio ne samo slavu nego i svoje ime, zadržavao je čak i utoj pustoši opreznost koja niti dozvoljava utvare niti uživa u priviđanju...“¹⁴⁰ Kao suprotnost radostima života, zanosu kog i najmanji šum prirode može da prouzrokuje, svijet pozdravlja njegovu žrtvu u ime 'tereta koji je preuzeo na sebe'. *Lili Brisko* i *Vilijam Benks* se pitaju 'čemu skrivanja iza pričanja gluposti' koje *g. Remzi* potencira onda kada negira i bježi od svojih osjećanja, kada istinu u, i o običnim stvarima, odbacuje radi uzvišenijeg cilja: „[...]zašto mu je uvek potrebno veličanje; zašto tako hrabar čovek u mišljenju da bude tako plašljiv u životu; kako čudno uliva poštovanje i biva smešan u isti mah.“¹⁴¹ Kako se ponaša ljudski razum kada se nađe na putu ka predmetu divljenja i kada se preda toj omamljenosti, čovjek traži u objašnjenju skrivene mudrosti, ili saznanja. Do istine se ne dolazi, niti jednim putem, i *Lili Brisko* se pita: „Da li je to, još jednom, varka lepote, tako da se sva čovekova shvatanja, na pola puta ka istini, smešaju u zlatnu kašu?“¹⁴²

U vrijeme dok je pisala *Ka Svetioniku* Vulf čita Marsela Prusta (Marcel Proust): „Kod Prusta je neobična kombinacija krajnje senzibilnosti i krajnje trajnosti. On istražuje te leptirove nijanse do zadnje trunke. Čvrst je kao struna, a nepostojan poput leptirovog savršenstva.“¹⁴³ Ideje poput korozije bića u proticanju vremena, nestalnosti međuljudskih odnosa kao i problematičnost strukture identiteta ogledaju se i u romanu. Vulf je svjesna nemoći čovjeka da spozna tanku ivicu koja dijeli razum od zanosu, ili snove od

¹⁴⁰ “[...]and shrunk so that not only fame but even his own name was forgotten by him, he kept even in that desolation a vigilance which spared no phantom and luxuriated in no vision...” *Ibid.*, p. 78.

¹⁴¹ “[...]why he needed always praise; why so brave a man in thought should be so timid in life; how strangely he was venerable and laughable at one and the same time.” *Ibid.*, p.79.

¹⁴² “Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a golden mesh?” *Ibid.*, p.84.

¹⁴³ “The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut and as evanescent as a butterfly’s bloom.” Leonard Woolf, *A Writer’s Diary*, (*Diary* II, 18 April 1923), Harcourt Inc. 1953, p.53.

sumanutosti. Hod po ivici joj je poznat; ne prepoznaje odgovore o idealu koji bi se mogao fiksirati u domenu ljudske egzistencije. Ni podsvjesno ni nesvjesno čovjek ne dolazi do istine; obično se vremenom prikloni onoj nabližoj srcu. Tako *Lili* pokušava da nazre ‘tajne i mudrosti’ *g-đe Remzi*, da bi to naknadno dobilo oblik jedne obične prisnosti koja ne zahtijeva nikakva objašnjenja, već je sama po sebi dovoljna.

U jeziku se, pogotovu kod post-strukturalista pojavila ‘razgradnja i dogradnja’ osnovnog materijala teksta, te je intertekstualnost donegdje rasvijetlila Vulfine dileme pred izazovima pisanog. Julija Kristeva (Julia Kristeva) pojmom intertekstualnosti definiše formulisanje takozvanog mozaika citata. U njemu odnos između dva ili više tekstova, i odnos koji utiče na „oblikovanje“ tumačenja teksta – u kom se opet nazire prisustvo drugog (tj.interteksta) – u sebe uključuje i preobražava drugi tekst. Kod Virdžinije Vulf intertekstualnost predočava potrebu da se, konkretno u *Ka svetioniku*, ‘paralelno čitaju dva teksta’. Razmišljajući kako da zaokruži *Lilino* slikanje, Vulf zapisuje: „Da možda to stavim u zagradu? Tako da se ima utisak da se čitaju paralelno dvije stvari?“¹⁴⁴ Govorom, semiotikom i filozofijom kao formirajućim komponentama identiteta, Kristeva tvrdi da antropologija i psihologija, ili veza između društvenog i onog što je subjekt, ne predstavljaju jedno drugo već se povode istom logikom: opstankom grupe i subjekta. Filozofska antropologija je filozofija čovjeka i ona proučava sveopštu bit ljudskog bića (u potpunosti je odrediti – nemoguće je), i pod imperativom je da u svim prilikama predstavi čovjeka koji ozbilji svoje ljudske mogućnosti i – bude čovjekom. U analizi *Edipa* Kristeva tvrdi da subjekt koji govori ne može zasebno postojati već je produkt ‘nemoguće demarkacije’. Kroz razvoj subjektivnosti i način ulaska u kulturu i jezik, pita se zašto, ako se povodimo Frojdovim edipovskim kompleksom, ulaskom u društveno kao jedinu motivaciju nosimo strah a generalno nijesmo psihotični. Može se zaključiti da strah ovdje igra univerzalnu ulogu, da ima opšte karakteristike ljudskog, specifično izraženog u stvralačkom. Odatle i horor koji Virdžinija Vulf osjeća, jer socijalna interakcija sa dozom nasilja prema bilo sebi ili drugima (saznanje da se porodični prijatelj *g-din Valpi* ubio, dječija svađa sa bratom *Tobijem* na travnjaku) nikako ne proizvodi pozitivan „šok“ već uznemirujući udarac i beznadežnu tugu, kako

¹⁴⁴ “Could I do it in a parenthesis? So that one had the sense of reading the two things at the same time?” *Ibid.*, p.98.

sama navodi. Iskustva iz djetinjstva utiču i na njen doživljaj rata i besmisla, ubijanja i mržnje.

3.5. Strah i drhtanje kao manifestacija ženskog identiteta

Kontemplacija i lament nad prolaznošću života *g-đe Remzi* povremeno manifestuje njen identitet kroz prijetnju, čak nešto zastrašujuće. „Život: pomisli ona, ali ne dovrši misao. Pogleda na život, jer ga jasno oseća kao nešto stvarno, nešto intimno, što ne deli ni sa decom ni sa mužem... ali mora priznati da ono što naziva životom ona oseća kao nešto stršno, neprijateljsko i spremno da zaskoči ako mu se pruži prilika.“¹⁴⁵ Kriza identiteta ‘useljava’ prostor u nju kao nešto neprijateljsko i prijeteće.

Polemišući o ambivalentnosti, i ne dovodeći u pitanje ambivalentnost mnogih pisaca, Kerin Kaivola (Karen Kaivola) sugerise da roman *Ka svetioniku* ima razrađene strategije koje imaju za cilj da predstave vrste ambivalentnosti kao i njihove kontradiktornosti: „Ukratko, razvila je strategije koje će joj omogućiti da razbije ‘pakt s tišinom’ i sakrije činjenicu možda i od sebe da tako sama postupa. Na kraju toga, kombinovala je suprotnosti: ljubav je nerazdvojiva od mržnje, identitet od odsustva istog. Zadržavala je u svom radu najsnažnije psihičke konflikte i ambivalentnosti, kompleksnosti koje ne postoje samo u predstavljanju istih, već i u materijalnim uslovima života i iskustva žena.“¹⁴⁶ Ambivalentnost *gospođe Remzi* prisutna je u kontinuitetu, jer je svaka njena kontemplacija iste sadržine. Lutanja ‘srca mraka, koje niko nije mogao da vidi’ sadrže pustolovine i statičnosti, mir i nemir, tišinu i buku, zabrinutost i spokoj – a sve dobija oblik kada se na kraju dana, po svršetku obaveza, uljuckuje u sveti čin samovanja. „Kad život potonu za trenutak, polje iskustva izgledaše nepregledno.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ “Life: she thought but she did not finish her thought. She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children nor with her husband [...] she must admit that she felt this thing that she called life terrible, hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.92.

¹⁴⁶ “In short, she developed strategies that would allow her to break the “treaty of silence” and hide the fact perhaps even from herself that she was doing so. Toward this end, she combined oppositions: love could be inseparable from hate, identity from its absence. She sustained in her writing the most intense psychic conflicts and ambivalences, complexities that exist not only in representation but in the material conditions of women's lives and experiences.” Karen Kaivola, *All contraries confounded: the lyrical fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, University of Iowa Press 1991, p.21.

¹⁴⁷ “When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books, 1992, p.95.

Razlika koju *gospođa Remzi* pravi između života i iskustva ovdje je na vrhuncu svoje ambivalentnosti: ne odvaja život od iskušenja stvarnosti kao što ga odvaja onda kad se vraća izvornom obliku sopstva. Tada zna da je pred nepreglednim univerzumom pojmljivim samo njoj, ponire najdublje u samu sebe, i sjećanjem shvata sve što u naziranju budućnosti izmiče razumu. Kako je ranije navedeno, Vulfina opčinjenost smrću ne predstavlja nešto mračno i prijeteće, već primamljivi prostor u kom sve usporeno teče, kao u bezgravitacionom polju. Fascinirana nijemom tišinom nepoznatog, smrt ne izjednačava sa nečim negativnim ili bespovratnim, već neistraženim i tajanstvenim. Ovakve ideje ne negiraju i ne devalviraju ljudsko postojanje, već pomiruju Erosa i Tanatosa, ljubav i mržnju, lijepo i ružno, grijeh i oprost. Držeći pletivo dok tone u tišinu sopstva, *gospođa Remzi* razmišlja: „Niko nije sam sobom nikad našao odmor, po njenom iskustvu (ovde ona izvede nešto vešto svojim iglama), osim kao klin mraka. Gubeći ličnost, čovek gubi ljutinu, žurbu, uzrujavanje; i uvek joj dolazi na usne neki uzvik trijumfa nad životom kad stvari dolaze zajedno u ovom miru, ovom odmoru, ovoj večnosti, i, zastajući, ona pogleda da sretne onaj snop sa Svetionika, dug, postojani snop, poslednji od tri, jer posmatrajući ih u ovakvom raspoloženju uvek uovo 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 sebe kako sedi i gleda, sedi i gleda, sa radom u rukama, dok ne bi postala ono u šta gleda – svetlost, na primer...“¹⁴⁸ Ona bira svetlost zato što je to i sama, bez obzira na mrak koji je poklapa teretom prethodno izgubljenog identiteta. Idejom Delezovog takozvanog „nomadskog subjektiviteta“ Rosi Braidoti (Rossi Braidotti) ističe da je otjelovljenje subjekta oblik tjelesne materijalnosti ali ne prirodne, biološke vrste, gdje tijelo nije neka suština već igra sila ili površina intenziteta, to jest ‘čist simulakrum bez originala’. Nomadski subjektivitet odnosi se na putanju nomada koja nema funkciju ‘sjedjelačkog puta kao distribucije zatvorenog prostora, u kom je svakome određen njegov dio i u kom je uređeno saobraćanje između djelova’. Nomadska

¹⁴⁸ “Not as oneself did one find rest ever, in her experience (she accomplished here something dexterous with her needles), but as a wedge of darkness. Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at – that light for example.” *Ibid.*, p.95.

putanja, kako to iznose Delez i Gatari, čini suprotno, ona distribuira ljude (ili životinje) u jedan otvoren prostor, neodređen i nekomunikativan. Ideja o prostoru koju nomad definiše označava pomenuti sjeđjelački prostor izbrazdan zidovima, ogradama, putevima između ograda, dok je nomadski prostor gladak, označen samo 'crtama' koje se brišu i premiještaju zajedno sa putanjama. Delez i Gatari sugerišu da i pustinjske ploče klize jedna preko druge, proizvodeći zvuk koji se ne može oponašati. Nomad sebe distribuira u jednom glatkom prostoru, on zauzima, nastanjuje, zadržava taj prostor, jer je to njegov teritorijalni princip. Stoga je, tvrde oni, pogrešno nomada definisati kretanjem. U nomadskom identitetu *gospođe Remzi*, prostor je istovremeno aktivno stanje koje otvara neslućene mogućnosti pokretljivosti ili kretanja. Vrativši se na Delezovu misao, iza iskaznog sadržaja neke ideje nalazi se druga kategorija: afektivna sila, nivo intenziteta koji u krajnjoj instanci određuje njenu istinitovrnu vrijednost. Za *gospođu Remzi*, istinitovrnu vrijednost kretanja definiše njenu izolovanost: ona je sama u životu i kad je okružena porodicom, i kad je neodvojivi dio zajednice ili društva.

Iako je filozofija ponudila mnoge odgovore na ono što je Vulfov u mučilo, njoj nijesu bili dovoljno osnovani da bi ih u potpunosti prihvatila. Zato je možda filozofija vjere i religije imala odgovore. Kako to Kjerkegor tumači, Bogu vode očajanje i patnja, i takozvanim skokom u apsurd i prihvatanjem paradoksa dolazimo do najdubljih istina subjektivnosti. Apsurdnost vjere potvrđuje našu egzistenciju istovremeno postavljajući naš bitak u stanje strepnje i drhtanja, gdje i etički i estetički čovjek zapravo trijumfuje nad univerzumom sopstvenog identiteta. Usljed potrebe da se ne samo uhvati trenutak postojanja, Vulfova je pokušavala uhvatiti trenutak-u-postojanju. U takvom procesu vječnost može da se jednači sa kategorijom trenutka kao jedinim pravim izvorom 'življenog'. „Hvalila je sebe hvaleći svetlost, bez sujete, jer je stroga, prodorna, lepa kao ta svetlost. Čudno je to, pomislila je, kako se čovek kad je sam privija uza stvari, mrtve stvari, drveće, potoke, cveće; oseća da ga oni izražavaju; da postaju on; oseća neku iracionlnu nežnost ovako (pogledala je dugu postojanu svetlost) kao za sebe. Dizala se, i ona je gledala i gledala, igle su prestale da rade, izvijala se sa dna svesti, dizala se iz jezera ljudskog bića, izmaglica, nevesta u susret svome dragom.“¹⁴⁹ Mrtve stvari i prostor

¹⁴⁹ “She praised herself in praising the light, without vanity, for she was stern, she was searching, she was beautiful like that light. It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things,

kao metafora za identitet, prelamanjem svjetlosti *svetionika* prelamaju svijest *gospođe Remzi*: njena ideja savršene sreće je gola, izolovana i nedjeljiva. Ako se uzme da je njen suprug rušitelj njene sreće, ona ne može ni da je dijeli. „Ona je daleko od njega sad u svojoj lepoti, u svojoj tuzi.“¹⁵⁰ Pored toga što on ‘želi uvijek da je zaštiti’ on ipak ‘ne može ništa učiniti da joj pomogne’. Reflektovano bljescima *svetionika*, sukcesivno postajanje *gospođe Remzi* predstavlja njenu mnoštvenost koja stvara i umnožava razlike. I njena ideja sreće biva upravo ponavljanje razlike: „[...]i ushićenjem se ozariše njene oči, i talasi čiste radosti pohrliše preko dna njene svesti, i ona oseti: Dosta je, Dosta je!“¹⁵¹

Kao simbol bračnog zavjeta, šal koji je uvijek na oku, napominje da *strah i drhtanje* čak i u bračnozavjetnom obliku ne prestaju. Strah i drhtanje predstavljaju prostor u kom sopstvo konstantno opšti između dva egzistencijalna pola. Ako u životu čovjek nastoji prevladati određeni stadijum (na primjer vjerom estetički i etički stadijum života) pa završi neuspjelo, bilo protiv svoje volje ili pak nekim drugim usudom, vraća se dijalektičkom prostoru u kom je *između-bitisanje* jedino stvarno postojanje. Dijalektikom uma Virdžinija Vulf preispituje brak iz ugla jedne supruge, ili *Andela u kući* koji više biva čuvar nečeg neživotnog. Čak i prostor koji *gospođi Remzi* predstavlja savršenu igru prirode, njenom mužu je ‘siroto malo mjesto’ koje ona, za razliku od njega, uvijek oživljava.

3.6. Estetsko i filozofsko u funkciji prostora i identiteta

Nansi, kao i *Džejms*, saobražava prostor svojoj mašti ispoljavajući djetinju sreću: „Zamišljena, ona pretvori lokve u more, i male klenove u ajkule i kitove, iprebaci ogromne oblake preko svog sitnog sveta, zaklanjanjući rukom sunce, i tako donese mrak i pustoš, kao sam Gospod milionima nesvesnih i nevinih bića, a onda skloni ruku odjednom i pusti da sve obasja sunce...ona postade svom tom silom koja je besno nadolazila i povlačila se, hipnostisana, i dva osećanja, onog prostranstva i ove sićušnosti

inanimate things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they became one; felt they knew one, in a sense were one; felt an irrational tenderness thus (she looked at that long steady light) as for oneself. There rose, and she looked and looked with her needles suspended, there curled up off the floor of the mind, rose from the lake of one's being, a mist, a bride to meet her lover.” *Ibid.*, p.96.

¹⁵⁰ “She was aloof from him now in her beauty, in her sadness.” *Ibid.*, p.97.

¹⁵¹ “[...]and the ecstasy burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind and she felt, It is enough! It is enough!” *Ibid.*, p.97.

(lokva se opet smanjila), koja cvetaju u njoj, naterale je da oseti da su joj vezane i ruke i noge i da nema snage da se pomakne zbog jačine osećanja koja su umanjila njeno sopstveno telo, njen sopstveni život, i živote svih ljudi na svetu, zauvek, do ništavila.¹⁵² Mladom biću sve može da izgleda i stvarno i savršeno, čitav jedan život može da se sažme u trenutak bezbrižne igre. Bezazlenost prosvjetljuje identitet koji dijete nesvesno predaje prostoru i miješa sa maštom. Čin definiše bitak kao izvjesnost ili datost – djetetu dakako konačnog. Donald Vinikot ovu pojavu vidi kroz igru u kontrastu sa stvarnošću: „Po meni, igra prirodno vodi kulturnom iskustvu i uistinu formira njegove temelje. [...] Ono što je bitno jeste da je igra uvijek neizvjesnost interne igre lične psihičke stvarnosti i iskustva kontrolisanja stvarnih objekata. To je neizvjesnost same magije, magije koja se javlja u intimnosti, u relaciji koja se smatra pouzdanom. [...] Osnovna karakteristika moje komunikacije jeste to da je igra jedno iskustvo u prostorno-vremenskom kontinuumu, osnovna forma življenja. Neizvjesnost igre pripada činjenici da uvijek počiva na teoretskoj liniji između subjektivnog i onog što se objektivno spoznaje.“¹⁵³ Donekle se povodeći logičkim rasuđivanjem, relacija magija-intimnost kod djece može biti najpouzdaniji oblik njihovog identiteta. Recidivi se kasnije transformišu u različite forme koje modifikuju identitet. *Nansi* crta svoj svjet magijom koja se javlja u njenoj intimnosti, u kojoj se, kao i njena majka u svojoj, osjeća trijumfalno.

U pokušaju da slijedi estetiku umjetnosti svog prijatelja Rodžera Fraja, Virdžinija Vulf umjetnošću *Lili Brisko* analizira slikarstvo kao nešto između percepcije stvarnosti i imaginacije. Istražujući da li je pojedinačna samosvijest statična ili pak nešto beskrajno varijabilno u zavisnosti od okruženja i socijalnog konteksta, Vulfova odbacuje umjetnost

¹⁵² “Brooding, she changed the pool into the sea, and made the minnows into sharks and whales, and cast vast clouds over this tiny world by holding her hand against the sun, and so brought darkness and desolation, like God himself, to millions of ignorant and innocent creatures, and then took her hand away suddenly and let the sun stream down [...] she became with all that power sweeping savagely in and inevitably withdrawing, hypnotised, and the two senses of that vastness and this tininess (the pool had diminished again) flowering within it made her feel that she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings which reduced her own body, her own life, and the lives of all the people in the world, for ever, to nothingness.” *Ibid.*, p.106.

¹⁵³ “For me, playing leads on naturally to cultural experience and indeed forms its foundation. [...] The thing about playing is always the precariousness of the interplay of personal psychic reality and the experience of control of actual objects. This is the precariousness of magic itself, magic that arises in intimacy, in a relationship that is being found to be reliable. [...] The essential feature of my communication is this, that playing is an experience, always a creative experience, and it is an experience in the space-time continuum, a basic form of living.” Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge Classics London and New York 2005, p.64,143.

kao pokretača filozofskih, a pogotovu moralnih ideja i instrukcija. U osvrtu na romane Džordža Meredita (George Meredith) u *Kritičkim esejima* zapisuje: „Kada filozofija nije konzumirana u romanu, kada možemo podvući frazu olovkom, i kada isijechemo to podsticanje makazama i prilijepimo cjelinu na sistem, sa sigurnošću se može reći da nešto nije u redu sa filozofijom ili romanom, ili s oboje.“¹⁵⁴ Majkl Vitvort (Michael Whitworth) razmatra isti problem u knjizi *Autori u kontekstu* (*Authors in Context*, 2005): „Da bi roman konzumirao filozofiju, on je mora inkorporirati u slikanje lika i događaja; mora formirati dio netaknute cjeline.“¹⁵⁵ Uloga *Lili Brisko* i jeste za Vulfov ‘pomoćna’ alatka da demistifikuje probleme vremena i prostora, ljudi i oblika koji treba na platnu da prezentuju odlomak života. Pored toga problematizuje se vrijednost slike kao umjetničke tvorevine. Po tadašnjoj teoriji, u *Eseju o esteticima* Rodžer Fraj kaže da umjetnost slikanja jeste umjetnost imitacije čvrstih objekata preko ravne površine pomoću boja po čemu takav umjetnički rad postavlja imitaciju na centralno mjesto. Ovakva teorija sugerira da formalistički pristup umjetnosti više vrednuje formalne kvalitete nego ono što se reprezentuje. Vulfova je možda na pola puta ili na putu izdijeljenom u tri dijela gradila reprezentativnost slike kao niti samo imitacije društva i prirode, niti kreativnosti, već sve ujedno i sve ponaosob. *Lili* se ‘muči’ sa postavljanjem određenih predmeta, pozicioniranjem drveta, oblika, šara. Vitvort kaže: „Ka Svetioniku se ne bavi samo Lilinim pravdanjem njenog rada, već isto tako njenom potrebom da pronade odgovarajuće stanje uma za kreaciju i umjetničku viziju. U početku ona se ljuti zbog Benksovog upada, zato što joj remeti koncentraciju. Kada je on pita šta je željela da napravi od prizora pred njima, ona nanovo mora sebe da izopšti. U istraživanju Liline psihologije, osjeća se prisustvo Fraja, iako mu Vulfova ne ostaje dosljedna do kraja.“¹⁵⁶ Tako *Lilina* slika postaje nešto apstraktno, ujedno i realno, jer sažima viziju trenutka.

¹⁵⁴ “When philosophy is not consumed in a novel, when we can underline this phrase with a pencil, and cut out that exhortation with a pair of scissors and paste the whole into a system, it is safe to say that there is something wrong with the philosophy or with the novel or with both.” *English Critical Essays, The Common Reader 1st Series*, Oxford University Press, p.230.

¹⁵⁵ “For a novel to consume a philosophy, it must incorporate it into the depiction of character and incident; it must form part of a seamless whole.” Michael Whitworth, *Authors in Context*, Oxford University Press 2005, p.109.

¹⁵⁶ “To the Lighthouse is concerned not only with Lily’s justification of her practice, but also with her need to find the right state of mind for creation and for artistic vision. She resents Bankes’s intrusion at first, because it breaks her concentration. When he asks her what she wished to make of the scene in front

U ‘povezivanju i razvezivanju’ *Lili* od *gospođe Remzi*, primjećuje se balansiranje u kom je *Lili* jednog trenutka oslobođena restriktivnog života *gospođe Remzi* a drugog u mogućnosti da izvuče ono bitno iz njega. Tu se ispoljava njena inače frustrirajuća priroda. Balansiranje može biti između prostora i identiteta gdje ‘hvatanje’ prostora konstanto prednjači u odnosu na sjedinjavanje s identitetom. U studiji *O neumijeću slikanja* (*On Not Being Able to Paint*, 1950) Merion Milner (Marion Milner) sugerira: „Jasno je da ako umjetnička slika podrazumijeva osjećanja povezana prostorom, to također mora imati veze sa postojanjem izolovanog tijela u svijetu ostalih tijela koja zauzimaju različite djeliće prostora: u stvari, mora biti u dubokoj vezi sa idejama udaljenosti i rastavljanja i imanjanja i nemanjanja.“¹⁵⁷ ‘Hvatajući’ sebe, *Lili* hvata *gospođu Remzi* i svijet oko nje, a gubi je u momentima kada taj svijet postaje ograničavajući. Njene dileme se ne tiču samo prostora, već i vremena u kom je ona ‘žena koja ne umije da slika, niti da piše’, što se nadalje razvija kroz političke i feminističke polemike date u *Sopstvenoj sobi*.

Kompozicija večere izgleda kao mitološka svečanost Neptunove gozbe koja *gospođu Remzi* pretpostavlja kao vrhovnu boginju zabave, i dirigenta orkestra u kom je sve akordovano i harmonično, od stolnjaka, tanjira i svijećnjaka, do ukućana i gostiju. Idejom ‘ujedinjenja’ društva oko stola: „[...]jer noć je sad bila isključena staklenim oknima, koja su daleko od toga da daju pravi izgled spoljašnjem svetu, talasala ga tako čudno da je izgledalo da su ovde, u sobi, red i suva zemlja, a tamo, napolju, odsjaj u kojem se stvari ljuljaju i gube, kao u vodi.“¹⁵⁸ ona teži da spoji nespojivo dionizijskom gozbom koja slavi život. Ista ideja karakteristična je i kod *Klarise Dalovej*. Motivacija da se postigne blaženstvo i spoje najudaljenije tačke, usmjerena je oslobađanju od sopstva kao oslobađanju od simulakruma, gdje identitet nije ni original ni kopija, već namjerne

of them, she has to detach herself once more. In exploring Lily’s psychology, Woolf echoes Fry, but does not follow his theory to the letter.” *Ibid.*, p.113.

¹⁵⁷ “So it became clear that if painting is concerned with the feelings conveyed by space then it must also be to do with problems of being a separate body in a world of other bodies which occupy different bits of space: in fact it must be deeply concerned with ideas of distance and separation and having and losing.” Marion Milner, *On Not Being Able to Paint*, International University Press New York 1957, p.11.

¹⁵⁸ “[...]or the night was now shut off by panes of glass, which, far from giving any accurate view of the outside world, rippled it so strangely that here, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a reflection in which things wavered and vanished, waterily.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.125.

identifikacije koje, opet po Delezovoj teoriji, treba proizvoditi. Pritom, prioritet je uvijek na proizvodnji koja treba da postane ekvivalent invenciji razlikovanja. Slavljem *gospođe Remzi* 'teret se skida sa svih lica, i, se sve može dogoditi'. Sličnom svijetu simulakruma, predstavljenim *Novelom o snu (Traumnovelle, 1926)* Artura Šniclera (Arthur Schnitzler), odvija se otkrovenje identiteta mladog ljekara, supruga i oca, *Fridolina*: „Šta mu je nečiji tuđi život, ili njegov sopstveni značio? Da li čovjek treba uvijek da stavlja na lomaču svoj život samo iz osjećaja odgovornosti ili samopožrtvovanja, a nikad iz hira ili strasti, ili da se jednostavno takmiči sa Sudbinom?“¹⁵⁹ Skoro isto se pita *gospođa Remzi*. U raskošnoj hedonističkoj atmosferi, dok se očekuju *Pol* i *Minta*, nastaje promjena kod svih, i *gospođa Remzi* ispunja svoj arhetipski zadatak: izopštava se iz zajednice i stvara fluidnu, promjenljivu i pokretnu 'materiju'. U takvoj materiji sebe odživljava kroz slavu svom zamišljenom životu. Slično kao i kod *Klarise Dalovej*, trud oko 'uklapanja, odvijanja i kreativnosti' koji prebacuje na svoja leđa, postaje prinošenje žrtve zarad svrsishodnosti egzistencije. Niti majka, niti supruga, niti sestra, *gospođa Remzi* katarzično traži u sebi žensko, zapravo ženku, kojoj, kada se javi glad ili žeđ, ne smije prići ni jedna životinja. U kulturnom duhu koji je obuzima, ona proživljava vječno vraćanje istog. Čini se da se kod nje to odvija teorijom organskog ponavljanja koje Delez vidi kao predstave identiteta. Kroz njih, ono što se ponavlja, može biti samo isto što i kopija, serija, umnožavanje, da bi rezultiralo potvrđivanjem *Jednog*. Po čemu bi onda bilo i *Sunce novo*, pita se Delez. Po ovakvoj tezi u sjenci ostaju novina, invencija, produkcija, geneza, istorija, i na kraju život. Analizirajući ovu problematiku Novica Milić primjećuje: „Delez postavlja obrnutu, radikalnu hipotezu: ponavljanje nije re-produkcija *Jednog/Istog*, već stvaranje iz različitog, za različito (i samo se razlike ponavljaju, a samo se ponavljanja razlikuju). To je zamisao razlikovanja bez negacije, potvrda *Sunca* ili života, po cenu dana čiji smisao još uvek ne shvatamo.“¹⁶⁰ Kada *Lili* koja kao tačka 'teritorijalizacije' u romanu upoređuje trijumf i bogatstvo *gospođe Remzi* sa 'siromaštvom' svog duha ona zapaža učin koji goste poput žrtava privodi oltaru. Oslobođeni identitet *gospođe Remzi* je ljubav, i ona je

¹⁵⁹ “What did someone else's life, what did his own, matter to him? Is one always to stake one's life just from a sense of duty or self-sacrifice, and never because of a whim or a passion, or simply to match oneself against Fate?” Arthur Schnitzler, *A Dream Novel* (transl. Otto P. Schinnerer) Penguin Classics 1999, p.38.

¹⁶⁰ Novica Milić, *R.E.Č., časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja*, str.180. internet izvor: www.fabrikaknjiga.co.rs.

spremna uzimati žrtve koje se više tako ne osjećaju. Prosvećene su i pokorne onom za kog se žrtvuju. Kako je dionizijski čovjek sličan *Hamletu* u tome što njihovi postupci ne mogu ništa izmijeniti u biti stvari, njima biva smiješno ili sramotno što se od njih očekuje da ponovo urede već rasklimani svijet. *Gospođa Remzi* je svjesna da spoznaja ‘ubija’ djelotvornost i dejstvo za koje itekako treba biti obuzet iluzijom da bi se ostvarile. U knjizi *Simbolizam, sveto i umetnosti* Mirča Elijade pokušava ukazati na opšte prisustvo svetog i religioznog u čovjeku kao umjetničkom biću, s akcentom na čovjeka modernog vremena. U naporu umjetnika da se oslobodi ‘površinskih stvari’ i prodre u materiju da bi se spoznala njena krajnja struktura, Elijade primjećuje: „Ukidanje forme i volumena, silaženje u unutrašnjost supstancije dok otkriva svoju tajnu larvalnih (Vulf je često pominjala larvalne faze života) modaliteta – to nisu, prema umetniku, radnje koje se preduzimaju sa svrhom neke vrste objektivnog znanja. To su opasni poduhvati izazvani njegovom željom da zgrabi najdublje značenje svog plastičnog univerzuma. [...] Hijerofanizacija materije, tj. otkrivanje svetog manifestovanog putem same supstancije, odlikuje ono što se naziva ‘kosmička religioznost’, onu vrstu religijskog iskustva koje je dominiralo svetom pre dolaska judaizma i koje je jošuvek živo u ‘primitivnim’ i azijskim društvima.“¹⁶¹ *Gozba gospođe Remzi* simboliše ritual inicijacije u kom je njena religija vodilja oslobođenom umu. S druge strane, *gospodin Remzi* se oštrinom svog pravo-uglastog bića ‘usijeca’ u taj veličanstveni prostor trivijalnom pričom o cipelama, kao predstavi *njegovog* identiteta, ili njegove re-produkcije materijalnog. Neizostavna apsurdnost stvarnosti čovjeku uvijek uskraćuje *uzvišeno* (kao umjetničko oblikovanje užasnog), dajući mu zauzvrat *komično*, kao pražnjenje od odvratnosti tog istog apsurda.

Pored sitne pojave i smežuranog lica, kod *Lili*: „[...] postoji nit nečega; plamen nečega; nešto njeno sopstveno, što se g-đi Remzi zaista mnogo dopada, ali nijednom muškarcu nažalost. Očigledno, ne, sem ako nije neki mnogo stariji čovek, kao Vilijam Benks.“¹⁶² Kakav može biti oblik drugosti koji na specifičan način žena prepoznaje u ženi, pitala se Virdžinija Vulf. Njena razmišljanja poslužila su nemalo puta kao platforma

¹⁶¹ Mirča Elijade, *Simbolizam, sveto i umetnosti*, (priređ. Dijana Apostolos-Kapadona) Gutenbergova Galaksija, Kruševac 2006, str.140.

¹⁶² “[...] a thread of something; a flare of something; something of her own which Mrs. Ramsay liked very much indeed, but no man would, she feared. Obviously, not, unless it were a much older man, like William Bankes.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.130.

feminističkom radikalizmu, pogotovu u kontekstu seksualnosti. Vezu homoseksualnosti i njenog uticaja na umjetnički domet, mnogi kritičari isticali su kao polazišnu tačku Vulfinog kreativnog impulsa. Tereza de Lauretis (Teresa de Lauretis) bavila se ovim problemom. Pokušala je razdvojiti žensku seksualnost u njoj samoj, u mjeri u kojoj bi zadržala autentičan i inventivan umjetnički izraz. U knjizi o feminizmu, semiotici i filmu kaže: „Zapravo, koje su forme identifikacije moguće, kakve pozicije su na raspolaganju ženskim čitaocima, posmatračima, slušaocima? Naracija je, onda, mapiranje različitosti, i posebno i prvenstveno seksualnih različitosti u svakom tekstu; te je time, vrstom akumulacije mapiranje u univerzumu značenja, fikcije i istorije, predstavljenih literarno-umjetničkom tradicijom i svim kulturološkim tekstovima.“¹⁶³ Ako je u klasičnoj naraciji, pa i postmodernoj, subjekt uglavnom muške prirode, po Lauretis je samo i muški heroj sposoban preobražavanju i zadovoljenju svojih želja. Primjetno je da je Vulfova efekat umjetničkog postizala po principu preobražavanja ovakvog postupka. Preobražaj nije nikako bio usiljen ili iznuđen: nastajao je spontano. Kao ženu-stvaraoca nju je, posebno feministička književna kritika i prisvojila kao preteču novog talasa, te takav status ima u književnoj kritici uopšte.

3.7. Čežnja, strast, i poljubac

Još jedanput, *gospođa Remzi* pokušava da ‘rastegne prostor’ ali i otrgne ga vremenu: „Sad je bilo potrebno pomeriti sve za korak napred. Sa nogom na pragu, ona počeka trenutak duže u sceni koja se gubi još dok je gleda; a onda, kad pođe i uze Mintu pod ruku i ostavi sobu, to se promeni, dobi drugi oblik, to postade, znala je, bacajući poslednji pogled preko ramena – već prošlost.“ Surovost prolaznosti nosi joj laskavu utjehu: „Njoj laska tamo gdje je najosetljivija na laskanje, da misli kako će, savijena u njihovim srcima, ma koliko dugo živeli, ona biti utkana; i ovo, i ovo, i ovo...“¹⁶⁴

¹⁶³ “In particular, what forms of identification are possible, what positions are available to female readers, viewers and listeners? The work of narrative, then, is a mapping of differences, and specifically, first and foremost, of sexual difference into each text; and hence, by a sort of accumulation, into the universe of meaning, fiction, and history, represented by literary-artistic tradition and all the texts of culture.” Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press 1984, p.121.

¹⁶⁴ “It was necessary now to carry everything a step further. With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta’s arm and left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, giving

U tišini i samoći supružničke privatnosti prostorna dimenzija utiče na želju za zblizavanjem i intimnošću, izopštavanjem iz svakodnevice, pa i fizičkom sjedinjenju. Ali, hladnoća *g.Remzija* izopštava *g-đu Remzi* iz prostora koji *dijele*. On je posmatra, razmišljajući o tome kako se ‘cio život ne sastoji od spavanja sa ženom’, uprošćujući i usitnjavajući smisao ljubavnog čina na čestice trošne supstance. Usamljena, i dalje u svom prostoru, *gospođa Remzi* ne ‘silazi sa cvjetnog drveta, već se penje dalje, spuštajući ruke sad na jedan, sad na drugi cvijet’. U stvari, radi se o trenutku u kom žena postiže samozadovoljenje kao ultimativnu instancu proizvedene sreće, u kojoj joj nije potreban muškarac ništa *više nego sto ona to može pričiniti samoj sebi*. U domenu filmske umjetnosti ovaj problem često uzrokuje diskutabilnu predstavu. S obzirom na svoju ‘neprikladnu’ vizuelnu prirodu, rijetko kada izdejstvuje adekvatan primarni cilj. Ketrin Brija (Catherine Breillat), eksperimentiše na temu ženske seksualnosti kao delikatne kategorije izričito suprotne muškoj. Metodom ‘ogoljene istine’ ova francuska autorka doživljava cenzuru zbog prekoračenja granica standarda evropskog filma. Od *anđela u kući* Brija stvara *anđela iz pakla*, kao oslobođenog ženskog libida koji ispituje teritoriju i granice svoje seksualnosti. Uzeto kao igra (u filmu *Romansa X*, 1999) žena daje sebi za pravo da interakcijom sa naizgled efemernim životnim okolnostima istražuje svoju seksualnost. Ne nalazeći potpuno zadovoljenje ni u kom obliku, okreće se rušilačkom porivu jer je zapravo usamljenost (i pored svog partnera) tjera na to. U intervjuu o scenariju za film *Anatomija pakla* (*Anatomie de l'enfer* 2002) Kevin Marfi (Kevin Murphy) za elektronski časopis *Senses of Cinema* opisuje Brija kao autorku koja: „[...]istražuje dublje unutar neistraženih mogućnosti predstavljanja seksa i seksualnosti, maestralno majstorišući literarnim, slikarskim i na kraju zastrašujućim *tableaux vivant*-om ženskog tijela.“ Na pitanje o glavnoj junakinji filma *Anatomija pakla*, Brija kaže: „Više nego što lično osjeća želju, ona traga za sopstvenim seksualnim identitetom, za njenim ‘sopstvom’. Osnovnu temu čine čovjek i žena koji sjede u jednoj sobi. Nema romantike. Ne možete napisati scenario riječima poput ‘ona leži na krevetu, ona širi svoje noge, on je posmatra’[...] Morala sam naći drugi način da skriptu napišem poezijom, i to

one last look at it over her shoulder, already the past.[...] It flattered her, where she was most susceptible of flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven; and this, and this, and this...” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books, 1992, p.136,138.

onom koja će savršeno ilustrovati temu.“¹⁶⁵ Na isti način, svoju ekstazu u lelujavom slatkom polusnu doživljava *gospođa Remzi*: „Čitala je, i čitajući, penjala se, osjetila je, do vrha, do samoga vrha. Kakvo zadovoljstvo! Kakvo spokojstvo! Sve tričarije dana prilepiše se za ovaj magnet; njen duh se oseti očišćen, čist. I onda, evo, iznenada celina uobličenu njenim rukama, lepa i razumna, jasna i savršena, suština isisana iz života i zaokružena – sonet.“¹⁶⁶ Žena nadomješćuje sebi ono što je nemoćna podijeliti sa muškarcem, čak i pod okolnostima kakve nemaju alternativu. Ako bi alternativa kojim slučajem postojala kao u filmovima *Brija*, ili kao kod *Gospođa Bovari*, *Ana Karenjinih*, ili bezbroj (ne)ispjevanih ili (ne)ispisanih stranica intimnih života žena, ne bi pridobila naklonost, pogotovu tadašnje publike. Ostala bi konzervirani identitet nepodobnog, koji narušava koncept onog što žena, kao prvenstveno društveno biće treba da bude. *Gospođa Remzi* priziva Šekspirov *39 Sonet* koji govori o neminovnosti razdvajanja bića ujedinenih u ljubavi, ne bi li opravdala nemoć da povrati sebe kroz izgubljenu ženskost, koja je negdje u prostoru, i usudom, završila kao poklon njenom mužu. Ni strast ni čežnja ni požuda ne smiju biti njena svojina, pa i kad se javljaju nezavisno od muškarca. Žena je uvijek svjesna da te strasti i požude ne moraju nužno biti vezane za njenog supruga, ili uopšte partnera. Ona zna da se to više tiče njenog erotskog pulsa koji je slijep i gluv za relaciju između dva bića. U ženskom libidu tim putem otvara se mogućnost različitim interpretacijama komplikovane biološke strukture žene. Takođe je u protivurečnosti sa bilo kakvim oblikom ekscesa. Virdžinija Vulf i tu delikatno analizira ženski libido demistifikujući fenomen suptilnosti i nježnosti. Čitalac naslućuje da značenje vrvi slojevitošću, ali ne uspijeva dokučiti intimno dno ‘tamnih dubina’. Paradigma njenog *spiritus movens*-a kanališe se kroz želju kojom se hvata trenutak kulminacije običnog poljupca. Vulfova ‘odaje’ svoju tajnu: vrhunac seksualnog zanosa i užitka nije nužno

¹⁶⁵ “[...]probes deeper into the uncharted possibilities of representing sex and sexuality, masterfully crafting a literary, painterly and ultimately terrifying tableaux vivant of the female body. [...] More than for desire, she is looking for her sexual identity, for her ‘self’. The essential subject or the original set-up is a man and a woman that sit down in one room. There is no romance. You can’t write a script with things like ‘she’s lying on the bed, she’s spreading her legs, he’s watching her’. I had to find another way to write the script with poetry, a kind of poetry that could perfectly illustrate the subject.” www.sensesofcinema.com/2005/on-recent-films-34/breillat_interview/.

¹⁶⁶ “She read, and so reading she was ascending, she felt, on to the top, on to the summit. How satisfying! How restful! All the odds and ends of the day stuck to this magnet; her mind felt swept, felt clean. And then there it was, suddenly entire shaped in her hands, beautiful and reasonable, clear and complete, the essence sucked out of life and held rounded here – the sonnet.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books, 1992, p.144.

djeljiv sa muškarcem. To je čin koji može da sadrži naizgled najbezazleniji poljubac ispunjen ekstazom. Nakon punoće trenutka strasti, ljudsko biće ne artikuliše govor. Muzika i stihovi su supstitucija ili apologija sopstvenoj strasti, i daju epilog ‘izdahu zadovoljstva’ *gospođe Remzi*. Da je poezija još jedini mogući put ka postajanju, potvrđuje i pjesnik Džim Morison (Jim Morrison), u neobičnoj formi ‘samo-intervjua’ u prologu svoje zbirke: „Vidite, prava poezija ne govori ništa, ona samo bilježi mogućnosti. Otvara sva vrata. Možete proći kroz koja god vam drago... zato se meni poezija toliko dopada – jer je tako vječna.“¹⁶⁷

Iako *gospođa Remzi* uspijeva pronaći nijemu potvrdu da voli svog muža; ona svjedoči njegovom drugačijem, izolovanom zadovoljstvu: „[...]nešto zbog Minte i knjige, i zato što se time završava dan, i zbog njihove svađe oko odlaska na Svetionik.“¹⁶⁸ Iznova se potvrđuje ideja da ništa ne može biti ravno sreći kakvu sama umije izvojevati. Ništa takvu sreću ne može pomutiti, ni potlačeni ženski eho postviktorskog, a u velikoj mjeri i postmodernog patrijarhata; pa i kad svom mužu prećutno daje za pravo da ‘sjutra neće biti lijep dan’, da će biti ružno i kišovito, da možda na cio svijet može da se spusti mrak – snaga njenog osmijeha pobjeđuje: „I ona ga pogleda smešeći se. Jer opet je ona likovala.“¹⁶⁹ Istim problemima u djelu *Odbrana prava žena* bavila se rana britanska feministkinja Meri Vulstonkraft (Mary Wollstonecraft). Uočivši nemoć žene u nedostatku obrazovanja koje kontrolišu muškarci i tim putem formiraju ženski karakter, pojam ljubavi iz ženske perspektive, po njoj je silovito osjećanje koje: „[...]želi drugog i čiji je cilj, otuda, *podsticanje osjećanja drugog*.”¹⁷⁰ Iako je ljubav osjećanje koje gaje svi ljudi, Vulstonkraft tvrdi da je u kod žena ona prekomjerna, bezrezervna, ekscenčna, jer su žene po prirodi, kao i intenzivnoj osećajnosti, sklonije burnoj, silovitoj, zasljepljenoj ljubavi. Ako strasti podstiču akciju, onda je ‘ljubav proizvod koji proizvodi aktivno ono što ga je proizvelo’ čiji je cilj, kako ona kaže, lično i trenutno zadovoljstvo koje se postiže isključivo razmjenjivanjem dodira između tijela. Shodno tome, ljubav odbacuje duh, a to

¹⁶⁷ “Listen, real poetry doesn’t say anything, it just ticks off the possibilities. Opens all doors. You can walk through any one that suits you... and that’s why poetry appeals to me so much – because it’s so eternal.”, Jim Morrison, *Wilderness*, Vintage Books New York 1989, p.2.

¹⁶⁸ “[...]for he was roused, what with Minta and his book, and its being the end of the day and their having quarrelled about going to the Lighthouse.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.146.

¹⁶⁹ “And she looked at him smiling. For she had triumphed again.” *Ibid.*, p.147.

¹⁷⁰ Meri Vulstonkraft, *Odbrana prava žena*, (prev.Ranko Mastilović) Filip Višnjić Beograd, str.64.

znači da odbacuje razboritost i umjerenost, te se potragom isključivo za tijelom, pojavljuje u svojoj prirodi animaliteta. Poređenjem sa Delezovom teorijom, žene bi bile revolucionarne ukoliko bi u svom postajanju doprinosile i društveno i teorijski obrazovanju ne-edipovane žene, oslobađanjem ‘mnoštvenosti mogućnosti’ želje mišljene kao pozitivitet i afirmacija. Dakle, žene mogu da budu revolucionarni subjekti samo u onoj mjeri u kojoj razvijaju svijest koja nije specifično ženska, razrješavajući sebe u sile koje je strukturiraju. Krajnji cilj nije da se dosegne polno-specifičan identitet, nego prije razrješenje od identiteta u bezlični, mnoštveni, mašinoliki subjekt. Kako se Delez zalaže za razrješenje od svih identiteta zasnovanih na falusu, ovdje se susrećemo sa isključivom nemoći žene u strogom patrijarhatu, nemoći supruge, majke, sestre, prepoznate kroz *gospođu Remzi*. Time se i njeno pravo na ljubav kanonizuje izvan njenog identiteta. Štaviše, postaje groznica ‘putene osjećajne zaljubljenosti’ u kojoj nema pravo da utoli glad. Prevazilazeći sve unutrašnje konflikte ona pokazuje kako i tako potčinjena, sakrivena i ničija, pobjeđuje.

Principom izolovanja sopstva unutar seksualnosti, kao i brakom punim razumijevanja i privrženosti, Virdžinija Vulf je negdje u prostoru ‘zamrzla’ svoju seksualnost. Stidljivost i preosjetljivost su joj zakrčile put ka prepoznavanju svog libida, a nije bila neko ko je na silu pokušavao da ga razvija. Ni vrijeme ni okolnosti generalno nijesu išli naruku ženskom seksualnom oslobođenju. Na račun istog problema Brija žensku polnu izopštenost vidi kao kaznu suve biologije: „Ovdje postoji *samo* biologija. Brija u potpunosti prihvata esencijalističku definiciju fundamentalizma ženskog identiteta. Može biti da smo još uvijek znatno oblikovane fundamentalističkim strahom i gađenjem prema svemu ženskom[...] i ova zakrčljala mržnja mogla bi objasniti trajno odsustvo žena iz javne kulture.“¹⁷¹ Kako je Vulfvoj djelimično bio usađen strah od sopstvene ženskosti, to je doprinijelo još većem zatvaranju u sebe. Kao što je već pomenuto, njeno stanje je po mnogim kritičarima imalo korijene u homoseksualnosti čime se zanemarivala prava slika njenog seksualnog identiteta. Nesilovati sopstvene tjelesne aspiracije, a istovremeno biti svjestan svoje tjeskobe i straha, ne znači da je polna

¹⁷¹ “Here, there is *only* biology. Sexual difference is tragically polarized into a loathing of ‘abject’ female anatomy. Breillat wholly embraces fundamentalism's essentialist notion of female identity... It could be that we are still powerfully shaped by the fundamentalist fear and loathing of all things female... and this vestigial hatred just might explain the lingering absence of women in public culture.” Catherine Breillat, *Pornocracy*, Jovian Books 2005, p.11.

‘opredijeljenost’ ono što određuje seksualni identitet. Naprotiv. Možda praćenjem prirodnog instinkta pri erotskom naboju otkrivamo koliko u jednom poljupcu, bez obzira na pol, postoji ekstatične seksualnosti. Na kraju, pol prestaje da bude bitan kada je riječ o seksualnosti. Podrobnijom analizom zapisa, Vulfina seksualnost je izraženija i ženstvenija u onoj mjeri u kojoj biva nasušna doza nježnosti. A nježnost je ženskog roda. Kompromis da sa svojim Lenardom ostvari i održi poseban oblik intimnosti nije predstavljao manjak ljubavi: kao žena u svojoj ženskosti i ženstvenosti, u odnosu sa njim bila je oslobođena bilo kakvih bračnih obaveza zarad prvenstveno čvrstog prijateljstva. Intimnost sa Vitom Sakvil-Vest (Vita Sackville-West) bila je, s druge strane, otkrovenje njenih požuda, ali je i tu sublimacija seksualnosti ipak ostala arhetipska – u poljupcu, čime je opet potvrdila da se njena seksualnost prvenstveno bazira na nježnosti – ženskoj, prije nego muškoj.

3.8. Percepcija vremena u relaciji prostora i identiteta

Kao sociolog i muzikolog, Teodor Adorno u *Teoriji estetike* razvija ideju autonomne umjetnosti u okvirima koncepta estetske forme ili sposobnosti umjetnosti prema unutrašnjoj organizaciji same sebe. Time, između ostalog, cilja na restrukturiranje postojećih šablona misli. Autentično umjetničko djelo stiče jednu vrstu „vrijednosne istine“ kroz sposobnost da predoči našoj svijesti društvene kontradikcije i protivrječnosti. Osvrtom na filozofiju Imanuela Kanta, Adorno smatra da se ključni pokušaj ustanovljenja saznanog jastva, ili svojevrsnog jezgra strukture mišljenja, izvodi iz jedinstva subjekta unutar mnoštva ličnosti. To su: „[...]dviije predstave identiteta svijesti,naime identiteta pojedinačne ljudske svijesti, kao svijesti koja održava sopstveni identitet, i identiteta svijesti u svim subjektima.“¹⁷² Predrag Krstić pak ovo tumači kao datost jastva ili nekog Ja koje: „[...]ima identitet samo ukoliko postoji mogućnost refleksije subjekta na samog sebe, što je za Adorna centralno mjesto cjelokupne tradicionalne filozofije.“¹⁷³ Ovom dijalektikom Adorno postavlja tezu: „S jedne strane, nema svijesti jastva bez identiteta; ako ja nisam u stanju da zadržim ove identične momente, ako svijest nije svijest o

¹⁷² Teodor Adorno, *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju (I-II)*, (prev.Slobodan Novakov) Svjetlost Sarajevo 1986, str.114.

¹⁷³ Predrag Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, I.P. Filip Višnjić Beograd 2007, str.92.

identitetu, onda uopšte nema tako nečeg kao što je jastvo. Međutim, s druge strane, nema identiteta bez jastva koje misli, jer se ovaj identitet zasniva tek zahvaljujući jedinstvu, koje predstavlja princip mišljenja.¹⁷⁴ Po ovom principu, nema mišljenja bez identiteta i svijesti jastva, kao što nema identiteta bez jastva koje misli. Reciprocitet jastva i identiteta za Adorna je jedini pravi odgovor na pitanje kako su identitet i jastvo isti, i kako je identitet zapravo uvijek subjekt. Ono što je ‘problem’ u ovoj dijalektici zapravo je problem svih filozofija subjekta/identiteta jer predstavlja ono što nije subjekt, ono što se ne može redukovati na subjekt, niti na ono što nije različito od samog subjekta, već je različito i u sebi, čime se odupire principu identiteta. Kod Adorna, kako Krstić primjećuje, pronalazimo temeljni psihološki motiv filozofije: strah od nečeg drugog, heterogenog, tuđeg i nepoznatog. On tvrdi da oslobođena svijest, kakvu u neslobodnom sopstvu niko nema, jeste svijest koja bi imala moć nad samom sobom i koja je autonomna u mjeri u kojoj ne bi morala da se ‘plaši da će se izgubiti u nečemu drugom’.

Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty) u filozofiji fenomenologije predstavlja percepciju kao esencijalnu parcijalnost našeg viđenja stvari. Njena realnost se ne kanališe samo kroz jednu perspektivu i u jednom vremenu. Svaki objekt, kako tvrdi Merlo-Ponti, biva ogledalo svih stvari. Naša percepcija objekta kroz sve perspektive nije jasno razgraničena. To je prije dvosmislena percepcija zasnovana na takozvanom tjelesnom primordijalnom učešću i razumijevanju svijeta i značenjâ koja konstituišu perceptualnu cjelinu. Tek nakon što smo integrisani u okruženje kako bismo mogli da spoznamo objekte po sebi, po ovom filozofu smo u mogućnosti usmjeriti i pažnju ka pojedinačnom objektu u tom pejzažu, kako bismo ga jasnije definisali. Dakle, pošto je objekt ono neodvojivo u svijetu smislenih odnosa, svaki objekt reflektuje drugi, što nas vraća teoriji Lajbnicovih monada. Svaki objekt kao ‘ogledalo svih stvari’ ne razgraničava jasno našu percepciju kroz sve perspektive. „Prostor nije (stvarna ili logička) postavka u kom su stvari raspoređene, već je sredstvo koje omogućuje položaj stvari. To znači da umjesto zamišljanja istog kao etra u kom sve stvari lebde, ili ga shvatiti apstraktno kao zajedničku karakteristiku, moramo ga zamisliti kao univerzalnu moć koja omogućuje stvarima da se povežu. Dakle, ili ja ne vidim, ili bitišem među stvarima i nejasno vidim

¹⁷⁴ Teodor Adorno, *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju (I-II)*, (prev.Slobodan Novakov) Svjetlost Sarajevo 1986, str.120.

prostor u jednom trenutku kao postavku za stvari, ili u drugom kao njihov zajednički atribut – ili pak vidim: hvatam prostor u izvornom obliku i razmatram odnose koji su temeljni ovom svijetu, shvatajući potom da oni žive samo posredstvom subjekta koji ih markira i podržava i prelazi od rasprostranjenog ka rasprostranjivanju.¹⁷⁵ Po fenomenološkoj strukturi misli, to jest kroz učešće u svijetu ili bivanje-u-svijetu, onaj koji spoznaje, prećutno doživljava sve perspektive objekta koje dolaze iz stvari koje ga okružuju u nekoj sredini, kao i potencijalne perspektive koje taj objekt ima na bića oko njega. Prema tome, perspektive vremena i prolaznosti u Vulfinoj ideji ‘crtanja ili pisanja hodnika’ perioda od deset godina koji povezuje dva poglavlja u *Svetioniku*, predstavljaju prelazni prostor koji nagriza godine, prostor koji je postojan, ali koji bez živih bića predstavlja rupu u vremenu. „Ne mogu da ga ispišem – ovo je najteži vid apstraktnog pisanja – terba da predstavim praznu kuću, bez ljudi, likova, pasus o vremenu, bez očiju i licâ, ili ičeg za šta se uhvatiti; dobro, jurim tome, & odmah razrađujem dvije stranice. Jel’ to glupost, ili je to sjajno? Zašto sam tako zatočena riječima, & a navodno slobodna da uradim šta god mi volja?“¹⁷⁶ I pored toga što je Vulfova, kako to tvrdi Hermiona Li, tražila novi oblik jezika i postupka u fikciji, potvrdila je da su izgubljeno utočište i okućnica tradicije pisanje, odakle pisac mora da oputuje vani, u novi ‘silni’ prostor. Eksperimentom i nostalgijom kako kaže, Vulf je pokušala da prazninu saobrazi punoći, ne-trošenju vremena na ‘ništa’, i popunjavanju nestalog vremena ‘ničim’. Zapravo, kako to Zoran Paunović precizira – pragom svijesti. Tim važnim postupkom autentično je ‘iskomponovala’ prolaznost i vremensko po-ništanje prostora bez ljudi, ne zaobilazeći i ne stavljajući ga po strani, već ga usko povezujući s retrospektivom prisustava.

¹⁷⁵ “Space is not the setting (real or logical) in which things are arranged, but the means whereby the position of things becomes possible. This means that instead of imagining it as a sort of ether in which all things float, or conceiving it abstractly as a characteristic that they have in common, we must think of it as the universal power enabling them to be connected. Therefore, either I do not reflect, but live among things and vaguely regard space at one moment as the setting for things, at another as their common attribute—or else I do reflect: I catch space at its source, and now think the relationships which underlie this word, realizing then that they live only through the medium of a subject who traces out and sustains them; and pass from spatialized to spatializing space.” Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Taylor & Francis e-Library 2005, p.118.

¹⁷⁶ “I cannot make it out – here is the most difficult abstract piece of writing – I have to give an empty house, no people’s characters, the passage of time, all eyeless & featureless with nothing to cling to; well, I rush at it, and at once scatter out two pages. Is it nonsense, is it brilliance? Why am I so flown with words, and apparently free to do exactly what I like?” Leonard Woolf, *A Writer's Diary*, (*Diary*, 30 April, 1926), Harcourt Inc. 1953, p.87.

Fenomen putovanja kroz vrijeme, tačnije vraćanja u prošlost, progoni nas i zagonetkom o prostoru koji (ne)postoji onda kada nijesmo fizički u njemu. Veza između prostora i identiteta u ovom slučaju se nadomješćuje datim postupkom u fikciji. Doživljavana prošlost i vrijeme koje je iza, prostor koji preobražavamo nebrojeno puta u nebrojeno različitih slika i oblika takođe može dovesti u pitanje vjerovatnoću života. Fikcija to lako može riješiti, ali egzistencijalistička perspektiva joj ne dopušta da bude i naučno poduprta. Kerin Kaivola o ovom fenomenu kaže: „Jer ritam i ponavljanje remeti fragmentarni niz i zaplet, proizvodeći tekst sa gubicima svijesti sličnim recesiji koju karakteri sami doživljavaju. A taj ritam je, po riječima Vulfove, njoj ‘prirodniji’ od same naracije.“¹⁷⁷ Eksperiment uvijek posluži kao dobro rješenje, ali ne smije, po svojoj prirodi, biti površan. Vulfova je to znala, zato nije odstupala od svoje zamisli: istina i autentičnost su ultimum i nemaju cijenu. U savremenoj književnoj kulturi i kritici uopšte, pitanje originalnosti ostaje diskutabilno. Sasvim je jasno šta je Vulfova nastojala: eksperimentisanjem u umjetnosti branila se od moguće sudbine civilizacije: da sva djela negdje idu u pravci postajanja ‘robe koja se konzumira i distribuira’, bez roka trajanja. Čak i Eliotova (Thomas Stearns Eliot) ideja o poziciji umjetnika u odnosu na njegove prethodnike i savremenike (*Tradicija i individualni talenat*, 1919), gdje je autor najsnažniji ako uspije da se svojim djelom logično nadoveže na svoje prethodnike neznatno pomijerajući granice u kojima se oni nalaze, treba da ima za cilj pronalaženje mjesta za sebe, odnosno, ukoliko je autor inovativan i moderan a istovremeno u okvirima kulturnog nasljeđa, može se ocijeniti samo od strane onih koji dolaze poslije njega. Poglavlje *Vrijeme prolazi* iznova se jednači sa muzičkom partituruom, u ovom slučaju možda Rahmanjinovom (Sergei Vasilievich Rachmaninoff) *Elegijom u e-molu*. Kakav god efekat da proizvodi kod čitaoca, Vulf je iskomponovala svoju *elegiju* savijanjem vremensko-prostorne ravni u funkciji umjetničkog, na način kojim je potvrdila da su prostor i identitet pojavni fenomeni u nezavršivom procesu postajanja.

Period od deset godina mijenja prostor kao što mijenja i identitet. Pustoš i mrak, noć koja odjekuje zalutalim povjetarcima i glasovima tišine taloži svoju postojanost

¹⁷⁷ “But rhythm and repetition disrupt and fragment sequence and plot, producing a text with lapses of consciousness similar to the dissolutions the figures themselves experience. And this rhythm is more ‘natural’ to her, Woolf claims, than narrative.” Karen Kaivola, *All contraries confounded: the lyrical fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, University of Iowa Press 1991, p.43.

ispresijecanu sjećanjima i događajima koji ne prestaju da mijenjaju život. *Gospođa Remzi* naglo umire (nikada ne saznajemo zašto) i život je promijenjen, ‘prazne ispružene ruke’ *g. Remzija* traže izgubljeni oslonac, samoća i pustoš u refleksiji pojedinca nijesu samo lične, nego se čini sveopšte. „I more se baca i lomi, a ako bi neki spavač, zamišljajući da može naći na žalu odgovor na svoje sumnje, učesnika u svojoj samoći, zbaciti posteljne pokrivače i sići sam da šeta po pesku, ništa slično pomoći i božanskoj gotovosti ne bi došlo da pomogne smirivanju noći i učini da svet održava oblast duše. Ruka iščezava u njegovoj ruci; glas buči u njegovom uvu. Bezmalo će se ispostaviti da je uzaludno u takvom metežu postavljati noći takva pitanja kao što su *šta* i *zašto* i *zbog čega*, koja mame spavača iz postelje da traži odgovor.“¹⁷⁸ Ne postoje odgovori, čak ni oni iznuđeni: prostor je usječen u identitete kao i u sjećanja preživjelih, vrijeme ga sedimentuje u ‘ljupkost i mir’ koji ne blijede i ne nestaju. „Tako ljupkost i mir vladaju, i zajedno čine sliku same ljupkosti, oblik od kojeg se život odvojio...“¹⁷⁹ Ljupkost i mir su recidivi nečeg od čega se život odvaja, iako se prostor ne odvaja od identiteta. Komplementiranje prostora identitetima ima uporište u rezovima koji kao paralelni svijet ilustruju prekidi života i *Pru* i *Endrua* namjerno stavljenim u zgrade. Od ‘božije darežljivosti’ koju posmatrač doživljava zagledan u prostor i prirodu, preko strahota rata koje je Vulf i sama preživljavala, ‘krvavu mrlju’ na pučini nemoguće je zanemariti, te je onda nemoguće diviti se spoljašnjoj ljepoti kao ogledalu unutrašnje: „Da li Priroda dopunjuje ono što čovek unapređuje? Da li ona dovršava ono što on počinje? Sa podjednakim mirom ona gleda njegovu nesreću, ništavost, i njegovu patnju. Taj san, onda, o sudelovanju, upotpunjavanju, iznalaženju u osami na obali nekog odgovora, samo je odblesak u ogledalu, a ogledalo je samo površinska staklenost koja se uobličava u tišini kada plemenitije sile spavaju ispod nje?“¹⁸⁰

¹⁷⁸ “Also the sea tosses itself and breaks itself, and should any sleeper fancying that he might find on the beach an answer to his doubts, a sharer of his solitude, throw off his bedclothes and go down by himself to walk on the sand, no image with semblance of serving and divine promptitude comes readily to hand bringing the night to order and making the world reflect the compass of the soul. The hand dwindles in his hand; the voice bellows in his ear. Almost it would appear that it is useless in such confusion to ask the night those questions as to *what*, and *why*, and *wherefore*, which tempt the sleeper from his bed to seek an answer.” *Ibid.*, p.151.

¹⁷⁹ “So loveliness reigned and stillness, and together made the shape of loveliness itself, a form from which life had parted...” *Ibid.*, p.153.

¹⁸⁰ “Did Nature supplement what man advanced? Did she complete what he began? With equal complacency she saw his misery, condoned his meanness, and acquiesced in his torture. That dream, then,

Tumačeći filozofiju Anrija Bergsona o pitanju vremena i trajanja kao datosti svijesti pri refleksiji stvarnosti, njegov prevodilac Frank Lubecki Pogson daje izvjestan moto predgovoru, pokušavajući da sumira, kako kaže, dio duha profesorove filozofije: „Ako bi čovjek zahtijevao od Prirode razlog za kreativnu aktivnost, i kad bi ona bila voljna čuti ga i dati odgovor, rekla bi – ‘Pitati me nemoj, već razumi tišinu, jer istovremeno sam i ja nijem i ne želim govoriti’.”¹⁸¹ I Vulf pita spavača iz postelje o svrsi egzistencije u vremenu i prostoru. Iz te obeshrabrujuće agonije izvjesno biva samo odlaganje konačnosti. Podizanje stvari i bićâ iz pepela kroz perspektivu *Lili* i njenu nedovršenu sliku, ponovo se vraća prostoru u kom i ona pokušava da ‘sastavi rasute djelove i nađe smisao’. Vulfova ističe osnovne elemente ove umjetnosti: kako slikom, bojom, oblikom i teksturom nastaje ideja koja treba da predstavlja trajnu moć kreativnog akta. *Lilin* zadatak ostaje da izrazi povratak životu kao odgađanju smrti; a uobličavanjem haosa i ambivalentnosti ona vidi kako: „Kuća, mesto, jutro – sve joj izgleda tuđe[...]i što god se događa[...]jeste pitanje, kao da je spona koja obično vezuje stvari presečena, one lebde onde gore, tamo dole, daleko svakako. Kako je to besciljno, kako haotično, kako je nestvarno, pomisli ona...”¹⁸² Sastavljanje izlomljenih djelova u cjelinu nakon deset godina vraća *Lili* na sliku analogno sjećanjima na prošlost. Iskrivljena vizija sjećanja restaurira onu u koju se upisuje sadašnjost, što opet ne garantuje da se sadašnjost *da ispraviti*. Potencijalne riječi *g.Remzija* ‘vidite nas mnogo izmijenjene’ je glas koji zapravo *Lili* projektuje, svjesna trenutka i perspektive sadašnjosti. Članci o *Kritičkom nasljeđu Žan-Žaka* Majua rekonstruišu umjetnički postupak Vulfove sugerišući da je vremensko-prostorna distanca artikulisana kao koherentnost i ekvilibrijum unutar suptilne korespondencije protagonista: „Kada *Lili* Brisko pokušava da rekonstruiše svoju viziju sa čvrste pozicije, ona balansira svoje linije i cjeline jedne naspram drugih – svjetlo ovdje iziskuje sjenku tamo – i dolazi se do zaključka da to takođe radi *Virdžinija Vulf*; poredio

of sharing, completing, finding in solitude on the beach an answer, was but a reflection in a mirror, and the mirror itself was but the surface glassiness which forms in quiescence when the nobler powers sleep beneath.” *Ibid.*, p.157.

¹⁸¹ “If a man were to inquire of Nature the reason of creative activity, and if she were willing to give ear and answer, she would say – ‘Ask me not, but understand the silence, even as I am silent and I am not want to speak’.” Henri Bergson, *Time and Free Will*, Dover Publication Inc. 2001, p.8.

¹⁸² “The house, the place, the morning, all seemed strangers to her [...] and whatever did happen [...] was a question, as if the link that usually bound things together had been cut, and they floated up here, down there, off, anyhow. How aimless it was, how chaotic, how unreal it was, she thought...” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.168.

sam je sa Vermerom; međutim Vermer je isuviše otvoren; možda više podsjeća na Sezana, Sezana koji koristi građu iz Prirode, i namećući svoju formu nad time, unosi građu u sasvim ličnu kompoziciju. Ona prati pokrete; ritmove života; prenosi ih sa intenzivnom stvarnošću; ali ih integriše u pokret i ritam svojih misli pripisujući im tako nove vrijednosti mimo one njihove autentične, i od njih stvara simbole. Ona je Lili Brisko koja stvara umjetničko djelo iz materije g-đe Remzi.¹⁸³ Pored vremensko-prostorne distance *Lilin* slikarski zanos sa šarolikim prizorom od prije deset godina izgradio je neodređenu sliku postojeće sreće; drvo nije moglo da pronađe svoje mjesto na platnu, *g-đe Remzi* više nije bilo, stepenište na kom je sjedjela blo je prazno. Na isti način kako je *Svetionik*, sada šesnaestogodišnjeg *Džejmsa* i godinu starije *Kem* trebalo da postane avantura, nije više imalo značaj u toj mjeri, jer je došlo nakon svršenog dječaćkog sna: „Džejms zlovoljno reče *Da*. *Kem* se zbunila još jasnije. *Da*, oh *da*, oboje će biti gotovi, rekoše.“¹⁸⁴ Prostor djetinjstva ili ‘paradise lost’ kako ga naziva Klif Mils (Cliff Mills) u studiji *Žene u umjetnosti* (*Women in the Arts*, 2003), ne simbolizuje više mladalačka ushićenja pri iščekivanju nepoznatog, već kasno-sustiglu gorčinu neostvarenih želja. „Putovanja do obližnjeg svetionika bila su posebno uzbudljiva, omogućujući Vulfovoj bogate slike za njene romane. Ljeta u Sent Ajvzu pružala su joj osjećaj istinske sreće, to je bio Rajski vrt njene mladosti, mjesto ‘čistog zadovoljstva’.“¹⁸⁵ Nikada prostor ne može jasnije da oblikuje sjećanje pa i identitet kao što to čini ‘rajski vrt djetinjstva’. *Džejmsu* i *Kem* to definiše ne samo mladost, već život: „[...]i oni idu tamo, još uvek dovoljno mladi da slede očev trag, poslušno, ali bledih očiju, te ona oseća da ćutke pate zbog nečega što

¹⁸³ “When Lily Briscoe seeks to reconstruct her vision from a wedge of space, balances her lines and her masses one against the other—a light here needs a shadow there—one realises that this is also what Virginia Woolf is doing; I have compared her with Vermeer; but Vermeer is too straightforward; it is rather of Cézanne that she should remind us, Cézanne taking his forms from Nature, and imposing his form upon them, making them enter into a purely personal composition. She follows the movements, the rhythms of life; she transcribes them with an intense reality; but she integrates them into the movement and the rhythm of her thoughts and thus assigns new values to them beyond their original value, and makes symbols of them. She is Lily Briscoe making a work of art with the substance of Mrs Ramsay.” *The Critical Heritage*, (eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin) Jean Jacques Mayoux, *Revue Anglo-Americaine* (Paris, June 1928), Taylor & Francis 2003, p.424–38.

¹⁸⁴ “Doggedly James said yes. Cam stumbled more wretchedly. Yes, oh yes, they’d both be ready, they said.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.169.

¹⁸⁵ “Trips to the nearby lighthouse were especially exciting, providing Woolf with rich images for her writing. Summers at St. Ives gave her a sense of true happiness; this was the Eden of her youth, a place of ‘pure delight’.” Cliff Mills, *Women in the Arts*, Chelsea House Publishers 2004, p.26.

je iznad njihovih godina.¹⁸⁶ Iznad njihovih godina i izvan njihovih identiteta nadvijala se i 'čtetvorougaona mračna sila trepezarijskog stola' čija se simbolika zaokružuje uglačanim parom cipela koje su, baš tog dana, odmarširale ka svetioniku. Posebno rađene, unikatne i sjajne, i nijesu imale neku vezu sa 'Endruovim stolom' koji je, prema *Lili* bio: „[...]nešto vidno, strogo; nešto golo, tvrdo, bez ukrasa. Nebojeno; samo ivice i uglovi; nepropustljivo jednostavno.“¹⁸⁷ Imale su vezu sa vezivanjem čvorova, što pokazuje ženskarošku prirodu *g.Remzija* koja se i po tom segmentu nikako nije uklapala u rajski vrt. No, godine i iskustvo čine da se i on preobražava u strastvenog čovjeka, iako šturo-strastvenog i umišljenog ega. Zavezivanje i razvezivanje čvora tripud iznova može simbolizovati trostrukost njegovog identiteta koji je u sva tri oblika ravan: pritajeni ženskaroš jednosmjernog pogleda na svijet, opskurne očinske naklonosti i grubo-zatvorene supružničke figure. *Lili* vidi njegovu 'skladno izražajnu natmurenost, zlovolju i privlačnost' i to stvara nelagodnost kod jedne djevojke u godinama, koja i pored svojih frustracija ne može biti ravnodušna. I njena tjeskoba se odražava na prostor i obrnuto, dok on, što po vokaciji, što po svom egu, kroz prostor artikuliše svoj identitet.

3.9. Problem početka i govor naspram izgovorenog

Postavljajući čin umjetničkog stvaranja na laičku platformu, Frojd zapaža zagonetku nerješivu običnom čitaocu ili posmatraču umjetničkog djela: „Čovek im se divi, oseća se od njih savladan, ali ne zna da kaže šta ona predstavljaju[...] Ono što nas tako snažno zahvata, može biti, po mome mišljenju, samo namera umetnikova i to ukoliko je uspeo da ovu nameru u delu izrazi i onda nam prepusti da je shvatimo.“¹⁸⁸ Ovi parametri sugerišu arhetipske, čak i intuitivne principe recepcije umjetničkog djela. No, ipak smo na nivou arhetipskog kao kolektivnog nesvesnog makar za dlaku bliži vjernijoj recepciji. Kao što predlaže Nortrop Fraj (Northrop Frye), neophodnost odvajanja arhetipske kritike od interakcije treba da stvori anatomiju po kojoj kritika treba da se gradi kao sistematična struktura znanja. Takvom strukturom treba obezbijediti autentično

¹⁸⁶ “[...] and they went to it, still young enough to be drawn acquiescent in their father’s wake, obediently, but with a pallor in their eyes which made her feel that they suffered something beyond their years in silence.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.175.

¹⁸⁷ “[...] something visionary, austere; something bare, hard, not ornamental. There was no colour to it; it was all edges and angles; it was uncompromisingly plain.” *Ibid.*, p.175.

¹⁸⁸ Sigmund Frojd, *Iz kulture i umetnosti, Mikelandelov Mojsije*, Matica Srpska, str.199-200.

tle za nadogradnju recepcije. Međutim, kakogod da kritika strukturira svoj pristup, nerijetko se susreće sa problemom početka. Kao što hermeneutika podrazumijeva skup pravila i tehnika tumačenja teksta u raznim oblastima, princip smiještanja hermeneutike u okvire filozofije po Šlegelu (Friedrich Schlegel) i Šlajermaheru (Friedrich Schleiermacher) usmjerava zadatak onog ko se bavi tekstom da se uživi u unutrašnji svijet autora i kroz analizu sadržajnog i gramatičkog nivoa teksta stvori uslove saosjećanja (empatije) u subjektivnost autora i njegovo stvaralačko mišljenje. Gadamer (Hans-Georg Gadamer) hermeneutiku smatra ontologijom čija je osnova jezik. Ako se stoga jezičkim a time i pojmovnim putem javlja ljudsko iskustvo o svijetu, svijet sebe i izražava u jeziku. On ističe filozofski značaj hermeneutičkog iskustva jer se u njemu doseže istina koju je nemoguće dosegnuti naučnim saznanjem. Stoga, u razvijanju pojma istine, koje shodno hermeneutičkom iskustvu podrazumijeva iskustvo filozofije, umjetnosti i istorije, Gadamer se osvrće pojmu igre. Tumači je u duhu antisubjektivizma, ističući da ona posjeduje sopstvenu suštinu, uvlači u sebe igrače, pa njen subjekt ne biva igrač već sama igra, ili igra koja igra sebe samu. Suprotstavljajući opravdanje kritike na polju ukusa svakom spoznajnom značaju, Gadamer analizira Kantovu ideju o opštem čulu u kom se ne spoznaje ništa od onih predmeta koje treba prosuditi kao lijepe, nego se tvrdi da njima apriori u subjektu odgovara osjećanje zadovoljstva. Tako i izjednačava potragu za zadovoljstvom kroz svrsishodnost koju predstava predmeta ima za našu moć spoznaje. A moć naše spoznaje treba da je u estetskoj snazi suđenja u kojoj je svrsishodnost sama sebi zakon. „Slobodna igra uobrazilje i razuma, subjektivni odnos koji je pogodan za spoznaju uopšte, ono je što predstavlja osnovu za naklonost prema predmetu.”¹⁸⁹ Može se reći da na sličan način umjetnik prilazi svom djelu, međutim, uvijek je pred dilemom, tačnije problemom – gdje početi. „Gde da počne? – to je pitanje; gde da napravi prvi potez? Jedna crta stavljena na platno upliće je u bezbroj razlika često neopozivih odluka. Sve što kao ideja izgleda prosto, postaje u praksi složeno; i talasi izgledajusimetrični gledani sa vrha stene, ali za plivača oni su odeljeni strmim ponorima i zapenušanim vrhovima. Ipak se mora rizikovati; potez povući.”¹⁹⁰ Na kraju smo suočeni

¹⁸⁹ Hans-Georg Gadamer, *Istina i metoda*, (prev.Slobodan Novakov) Veselin Masleša Sarajevo 1978, str.71.

¹⁹⁰ “Where to begin? – that was the question; at what point to make the first mark? One line placed on the canvas committed her to innumerable risks, to frequent and irrevocable decisions. All that in idea

sa ‘rizikovanjem’ u kom upravo estetska snaga suđenja određuje našu predstavu. Početak dakle postaje prosto i jednostavno korištenje šanse. Započinjući pisanje *Skice prošlosti*, Vulf kaže: „Provešću dva do tri jutra praveći *Skicu*. Postoji nekoliko poteškoća. Kao prvo, ogroman broj stvari kojih se sjećam; a kao drugo, mnoštvo različitih načina da se pišu memoari. Kao strasni čitalac memoara, poznajem mnogo načina kako. Ali ako počnem da ih pročešljam, da analiziram njihove vrijednosti i nedostatke, jutra će – najviše dva ili tri da iskoristim – nestati. Tako da bez zaustavljanja da biram svoj način, uvjerena u potpunosti da će se on pronaći sâm – a i ako ne, neće biti ni važno – počinjem: prvo sjećanje.“¹⁹¹ I Marija Jovanović se ‘bori’ sa problemom ‘početka’ kroz Hegelovu filozofiju, sugerišući da se počeci pokazuju kao najdelikatniji potezi od kojih zavisi skoro pa svrsishodnost cilja: „Hegel je postavio sebi, a i čitaocima, pitanje kako u Sistem ući. Ispalo je, naime, da postoje dva početka. Dobro, reč je o Grandioznom Sistemu, možda mu, stvarno, treba dva ulaza[...] Dakle, zavaljen na zadnjem sedištu taksija koji promiče kroz sirotinjske, oronule četvrti Lime, Santjago, zvani Savalita, sa rezignacijom konstatuje da se čitav Peru, kao i on sâm, u nekom trenutku, negde zajebao. Eto ga. To je Početak.“¹⁹² Ispričavanje pisca usljed korišćenja ‘tuđih početaka’ je način pronalaženja prvog koraka ili inicijacije. *Lili* poput junakinje *Marine*, koristi šansu i povlači potez. Kičica u njenim rukama iscrtava čudne obrise koji počinju da liče na prostor. „[...] (ona oseti kako to počinje da se pomalja pred njom) prostor. Dole u šupljini jednog talasa videla je sledeći talas kako se propinje sve više i više iznad nje. Jer, šta može biti strašnije nego prostor?“¹⁹³ Kao ličan, umjetnički izraz je jedinstven, u njemu se subjektivnost i identitet izjednačavaju, a prostor mu daje slobodu, i ma koliko velik ili zastrašujuć da je, on je savladan kako *Santjagovom* rezignacijom, tako i *Lilininim* ‘užasnim, starim

seemed simple became in practice immediately complex; as the waves shape themselves symmetrically from the cliff top, but to the swimmer among them are divided by steep gulfs, and foaming crests. Still the risk must be run; the mark made.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.177.

¹⁹¹ “I will spend two or three mornings making a sketch. There are several difficulties. In the first place the enormous number of things I can remember; in the second, the number of different ways in which memoirs can be written. As a great memoir reader, I know many different ways. But if I begin to go through them and to analyse them and their merits and faults, the mornings – I cannot take more than two or three most – will be gone. So without stopping to choose my way, in the sure and certain knowledge that it will find itself – or if not it will not matter – I begin: the first memory.” Virginia Woolf *Moments of Being*, (ed. Jeanne Schulkind), Pimlico 2002, p.78.

¹⁹² Marija Jovanović, *Spletkarenje sa sopstvenom dušom*, Ahilej Beograd 2001, str.7-8.

¹⁹³ “[...] (she felt it looming out at her) a space. Down in the hollow of one wave she saw the next wave towering higher and higher above her. For what could be more formidable than that space?” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.178.

neprijateljem – istinom i stvarnošću'. I prostor i sjećanje postaju u njenoj svijesti nešto: „[...]bezmalo kao umetničko delo. 'Kao umetničko delo' ponovi ona...“¹⁹⁴ Pitamo se dalje, da li svaki umjetnički postupak ponaosob treba da sadrži značenja: „Šta je smisao života? To je sve – prosto pitanje; pitanje koje godinama teži da nas skoli. Veliko otkrovenje nikad ne dolazi. Umesto toga postoje svakodnevna mala čuda, rasvetljenja, žižice kresnute neočekivano u mraku.“¹⁹⁵ Put potrage pun je vjere da ćemo pronaći odgovore, ali uz taj prvi korak, nešto novo i drugačije nastavlja da nas obmanjuje i remeti. U konkretnom problemu remećenja koje nas prati na putu, čini se da Delez nudi odgovore kroz ponavljanje razlike. Pitanje da li može ono što je vječno uvijek da bude novo, stvara dilemu da li jeste ili nije jednako ono što se može 'vječno vraćati'. Kako smatra da ono što je isto može biti samo ponavljanje različitog, vječno vraćanje pak može da anulira postojanje i 'prvog kao i poslednjeg puta' to jest izvora ili originala, time i određišta kao destinacije ili kraja. Po riječima Novice Milića, ovakav problem proizvodi odsustvo originala koji supstitucijom modela za kopiju stvara samo kopiju kopije, gdje nedostaje 'izvorno lice koje treba raskriti'. Problem početka ili početaka dobija svoj filozofski oblik u kom se ogleda Vulfin pristup pisanju. S obzirom na to da se Delezovom teorijom dovodi pod sumnju takozvana univerzalna vladavina načela identiteta, identifikacije postaju prioriteta koje treba proizvesti, jer identitet automatski postaje 'simulakrum' – niti original, niti kopija. Slične, ako ne i originalne 'identifikacije' u Vulfinom umjetničkom postupku novo-nastaju. U *Dnevniku* stoji: „Namjeravala sam da pišem o smrti, ali je, kao i obično, odnekud banuo život.“¹⁹⁶ Svojevrsnom deteritorijalizacijom ili tačkom usjeka (prije nego prekida) Vulf identifikaciju sa smrću proizvodi u prioritet načela identiteta. Tako *Lili* prenosi svoj identitet u simulakrum kroz pitanje šta je priroda otkrovenja, da li je čine ljudi, da li su sjećanja neodvojiva od zvuka, boje, mirisa i da li prirodu ljudsko biće može načiniti trajnom ako je sve nestalno i bezoblično. „Usred haosa postoji oblik; ovo večno prolaženje i tečenje su (ona pogleda

¹⁹⁴ “[...]and it stayed in the mind almost like a work of art. ‘Like a work of art,’ she repeated...” *Ibid.*, p.180.

¹⁹⁵ “That was all – a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark.” *Ibid.*, p.180.

¹⁹⁶ “I meant to write about death, only life came breaking in as usual.” Leonard Woolf, *A Writer's Diary*, (17 February 1922) Harcourt Inc. 1953, p.43.

oblake koji su se kretali i lišće koje je podrhtavalo) stalni.“¹⁹⁷ Oblik je ‘uhvatljiv’, kao i trenutak u prostoru kog smo skoro uvijek nesvjesni budući da smo zaokupljeni drugim stvarima, a život ‘bane’ i desi se, te tako i dobijemo identifikaciju – u ovom slučaju u formi početka.

Iako je kategorija prostora u romanu svojevrsna konstanta identitetâ protagonista, njime se definišu i stanja njihovog duha. Tišinom, kao sredstvom prenošenja ili uobličavanja izraza Vulf ‘ostavlja riječi na počinak’, dok prostor zamjenjuje tišinu. Problem ili pojavu govora u tišini koja samu sebe artikuliše Vulf vidi kao suvišan segment: „Zar se sve ne pokvari, mogla bi da upita g-đa Remzi (izgleda da se to dešavalo tako često, ova tišina pored nje), kad se izgovori? Zar nismo izražajnije ovako? Trenutak bar izgleda izvanredno plodan. Ona napravi malu rupu u pesku i pokri je, kao da sahranjuje u njoj savršenost trenutka.“¹⁹⁸

Razlika između primarnih i sekundarnih načina izražavanja kod Merlo-Pontija pojavljuje se u djelu *Fenomenologija percepcije*. Razlika je često vidna u terminima izgovorenog i govornog jezika (*le langage parle et le langage parlant*). Izgovoreni jezik ili sekundarna ekspresija se vraća na naš lingvistički teret i kulturno nasljedstvo koje smo stekli, kao i na odnos između znakova i označavanja. Govorni jezik, ili primarna ekspresija je jezik u proizvođenju smisla, jezik pojave misli, i to u momentu kada postaje pojava smisla. Granica između govorenog i izgovorenog kod Vulfove se izjednačava sa hvatanjem trenutka u kom je primarni cilj sačuvati i neoskrnaviti. Ali i tu se ogleda fenomenološki pristup ideji koja prema Merlo-Pontiju ima dvojaku prirodu: „Naučni pogledi prema kojima sam ja trenutak svijeta uvijek su naivni i licemjerni, jer oni podrazumijevaju (iako ga ne spominju) taj drugi pogled, onaj koji se tiče svijesti, u kom se isprva jedan svijet raspoređuje oko mene i počinje postojati za mene. Vratiti se samim stvarima znači vratiti se svijetu kom prethodi spoznaja, o kom spoznaja uvijek govori, i u odnosu na koji je svako naučno određenje apstraktno, znakovno i zavisno, poput

¹⁹⁷ “In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.180.

¹⁹⁸ “Aren’t things spoilt then, Mrs. Ramsay may have asked (it seemed to have happened so often, this silence by her side) by saying them? Aren’t we more expressive thus? The moment at least seemed extraordinarily fertile. She rammed a little hole in the sand and covered it up, by way of burying in it the perfection of the moment.” *Ibid.*, p.189.

geografije naspram krajolika u kome smo najprije naučili šta je šuma, livada ili rijeka.“¹⁹⁹ Donekle shvatajući da je hvatanje trenutka istovremeno i postojanje; a budući da je tako sićušan i konačan, a u isto vrijeme silan i grandiozan – Vulfova je znala da ga je nemoguće podvrgnuti trajanju. Ipak pronalazi način da ga sačuva: ‘sahranjuje’ ga poput ‘kapi srebra’. Kapljica ‘živi’ tek koliko i par otkucaja sekundače na časovniku, ali srebrni sjaj ostaje. Međutim, i u tom procesu postoji *contradictio in adjecto*, koji se manifestuje potrebom trenutka da se ostvari: „Potreba trenutka uvek promaši svoj cilj. Reči odlepršaju u stranu i pogode predmet i suviše nisko. Tad čovek odustaje od pokušaja; onda misao opet potone; tada čovek postaje kao većina sredovečnih ljudi smotren, lukav, sa borama među očima i izgledom neprestane strepnje.“²⁰⁰

3.10. Recidivi ‘zaokruženih sadržaja’

Prelaz sa razuma na ‘osjećanje tijela’ koje *Lili* doživljava kroz jezik slikanja Vulfova opisuje trenucima provedenim s majkom: „Mogu li se ikada sjetiti da sam bila sama sa njom više od pet minuta.“²⁰¹ Tegoba tjelesne praznine poprimala je često i šire oblike: „Fizički oseti koji idu sa golim izgledom stepenica postali su odjednom krajnje neprijatni. Želeti a nemati prouzrokovana u celom njenom telu tegobu, prazninu, napetost. I onda želeti a nemati – želeti i želeti – kako to muči srce, i muči ga, muči neprestano! Oh, g-đo Remzi!“²⁰² Prema Elizabet Abel, objekat čežnje i želje je majka: „Ovdje je objekat želje majka koja je umrla, ali objekat u osnovi drevni – jer se čežnja, poput njenog

¹⁹⁹ “Scientific points of view, according to which my existence is a moment of the world’s, are always both naïve and at the same time dishonest, because they take for granted, without explicitly mentioning, it, the other point of view, namely that of consciousness, through which from the outset a world forms itself round me and begins to exist for me. To return to things themselves is to return to that world which precedes knowledge, of which knowledge always speaks, and in relation to which every scientific schematization is an abstract and derivative sign-language, as is geography in relation to the countryside in which we have learnt beforehand what a forest, a prairie or a river is.” Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Taylor and Francis e-Library, 2005, p.x.

²⁰⁰ “The urgency of the moment always missed its mark. Words fluttered sideways and struck the object inches too low. Then one gave it up; then the idea sunk back again; then one became like most middle-aged people, cautious, furtive, with wrinkles between the eyes and a look of perpetual apprehension.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.194.

²⁰¹ “Can I remember ever being alone with her for more than five minutes?” Virginia Woolf *Moments of Being*, (ed. Jeanne Schulkind), Pimlico 2002, p.86.

²⁰² “The physical sensations that went with the bare look of the steps had become suddenly extremely unpleasant. To want and not to have, sent all up her body a hardness, a hollowness, a strain. And then to want and not to have – to want and want – how that wrung the heart, and wrung it again and again! Oh Mrs. Ramsay!” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.194.

jezičkog izraza, u osnovi ponavlja. Nikada dovoljno na raspolaganju, g-đa Remzi smrću potvrđuje odsustvo koje počinje rođenjem. Lili pronalazi u 'jeziku' slikanja (kako prostornim odnosima na platnu tako i diskursom koji stvaraju) sredstvo predstavljanja krajnjih pregovora koje karakterišu vezu majka-dijete.²⁰³ Neispričana bajka i recidiv veze majka-kćerka isticao je Vulfinu uskraćenost za više majčinskog krila. Zato, *Ka svetioniku* unekoliko tematizuje razliku između vizuelnog i verbalnog na način prijemčiviji slikarstvu.

Džejms, koji više nije dijete, gubi maštu u kojoj preovladava nada i neprestana radost. Donald Vinikot u *Igri i stvarnosti (Playing and Reality, 1971)* zapaža da posmatranjem spoljašnje realnosti i kontakta pojedinca sa spoljašnjom realnošću u odnosu prema objektu i upotrebi objekta, spoljašnja realnost postaje sama po sebi fiksna. „Štaviše, instinktivna osnova koja podupire odnos sa objektom i upotreba objekta su fiksne za pojedinca, iako varira naspram faze razvoja i uzrasta, i slobode pojedinca koji koristi instinktivne nagone. Ovdje smo manje ili više slobodni sve u zavisnosti od pravila koja su formulisana u velikoj mjeri u psihoanalizi.“²⁰⁴ *Džejms* vidi svog oca, vidi i sebe, kao što vidi prostor koji je nekada imao svu ljepotu, a sad izgleda ogoljeno, sivo i isprano. U *Bolnoj arkadiji (Schmerzliches Arkadien, 1932, kod nas prevedena kao Marijana moje mladosti)* Petera de Mendelzona (Peter de Mendelssohn), sedamnaestogodišnjak *Vinsent* odlazi u Austriju na studije. Stari dvorac u kom je smješten internat okružen je mističnim jezerom i gustom borovom šumom, čime budi maštu i želju da se otplovi i otkrije 'tajna' kuće sa druge strane obale. Kao svaka mladost puna snova, na kraju se obično pretvori u razočarenje. (Prema grčkoj mitologiji *Arkadija* je postojbina boga Pana – geografski središte Peloponeza – domovina veselih pastira, odakle je kao iz simbola idiličnog života nastala pastirska poezija.) Epitet *bolna* čini

²⁰³ “Here, the object of desire is the mother who has died, but its origin is ancient – for its longing, like its language, is repetitive. Never adequately available, Mrs. Ramsay confirms in death an absence that begins at birth. Lily finds in the ‘language’ of painting) both the spatial relations on the canvas and the discourse they generate) a means of representing the boundary negotiations that characterize the mother-infant bond.” Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, The University of Chicago Press 1989, p.69.

²⁰⁴ “Moreover, the instinctual endowment that provides the backing for object-relating and object-use is itself fixed for the individual, though it varies according to phase and age, and the individual's freedom to make use of instinctual drives. Here we are more free or less free according to the laws that have been formulated in considerable detail in the psychoanalytic literature.” Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge Classics London and New York 2005, p.143.

posebnu vrstu antiteze koja definiše djetinju maštu kako to Vinikot sugeriše. *Džejms* prolazi kroz svoju bolnu arkadiju ne doživljavajući san u sjaju koji je imao dok je bio šestogodišnjak. *Svetionik* više nije tajanstveni toranj, 'srebrnasta maglovita tvrđava sa žutim okom': „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?“²⁰⁵ San treba da postane stvarnost, ali u nevrijeme, pod okolnostima kakve nijesu ni nalik onima iz mašte, sa oporom realnošću i neporecivom istinitošću: „Jer ništa nije prosto jedna stvar.“²⁰⁶ Čak i iz *Liline* perspektive nestvarnost i tišina jutarnjeg časa ne mijenjaju stvari i prostor, samo izgledaju izopšteno, jasnije i pusto. „Tako, vraćajući se s puta ili posle bolesti, pre nego što se navike ispredu preko površine, čovek oseća istu nestvarnost, koja tako iznenađuje, oseća kao da se nešto pojavljuje. Život je najjasniji tada.“²⁰⁷ Život se vraća, pomoću uspomena i događaja, krugovi se zatvaraju i iznova otvaraju gradeći statičnost-u-prolaznosti. Čovjek svjedoči da 'ljubav ima hiljadu oblika', jer zavisi od stvari, od prostora, koji takođe čine njegovo postojanje.

U knjizi *Hiljadu ravni* Žil Delez bilježi: „Postoji načinin individuacije sasvim različit od pojedinca, subjekta, stvari ili supstance. To imenujemo *šastvom*. Sezona, zima, ljeto, čas, datum, imaju savršenu individuaciju kojoj ništa ne nedostaje, iako je ta individuacija različita od individuacije subjekta ili stvari. Oni su šastva jer se sastoje u potpunosti od odnosâ kretanja i obitavaju između molekula ili partikula, sa svojstvom da utiču, i da su pod uticajem.“²⁰⁸ Poput datog modela individuacije, pojmovi i njihovi odnosi mogu da se zamisle kao koncentrični krugovi u prostoru i vremenu ispunjenii sadržajem i obimom. Telosom, ili krajnjom svrhom, sadržaj se ostvaruje u trajanju jer

²⁰⁵ “Now—James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it?” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.201.

²⁰⁶ “For nothing was simply one thing.” *Ibid.*, p.201.

²⁰⁷ “So coming back from a journey, or after an illness, before habits had spun themselves across the surface, one felt that same unreality, which was so startling; felt something emerge. Life was most vivid then.” *Ibid.*, p.208.

²⁰⁸ “There is a mode of individuation very different from that of a person, subject, thing, or substance. We reserve the name haecceity for it. A season, a winter a summer, an hour, a date have a perfect individuality lacking nothing, even though this individuality is different from that of a thing or a subject. They are haecceities in the sense that they consist entirely of relations of movement and rest between molecules or particles, capacities to affect and be affected.” Gilles Deleuze, Felix Gattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 2005, p.261.

zaokružuje smisao i zančjenje. Iako je budućnost izopštena iz stvarnosti, mi možemo tek da naslutimo njeno postojanje i pokušamo joj dati oblik, čime takođe artikulišemo prostor. Ali taj oblik može da postoji u našoj svijesti i kao ‘poravnanje računâ’ s prošlošću: „Pošto je kosmički telos nekog događaja nama skriven, zaboravljamo ili previdamo kada je i kako počelo ono što se kasnije izrodi u tragediju ili najveću sreću našeg života. Ali ako pažljivo vratimo film unazad, videćemo da je događaj-crtica, kome nismo pridali značaja, koji je imao manju ili veću, ali u svakom slučaju tek trenutnu težinu za nas, polako međio svoj sadržaj, opisujući oko njega kružnicu.“²⁰⁹ *Lili* rekonstruiše prekretnice u životu *gospođe Remzi* pretpostavljajući da je slika autentična: „Ona ne izmišlja; samo pokušava da poravna ono što je dato pre mnogo godina zavijeno; nešto što je videla. Jer u metežu svakodnevnog života, sa svom onom decom, sa svim onim gostima, ima se stalno osećanje ponavljanja – da se jedna stvar dešava gde se druga desila i tako pravi eho koji odzvanja u vazduhu i čini ga punim vibriranja.“²¹⁰ U tim vibracijama, istina o biću i stvarima nije ništa drugo do oblik usamljenosti, kako se na koncu *Džejms* i *Kem*, svak na svoj način susreću s njom. Sin putuje ka budućnosti, ka *svetioniku* koji na poslijetku ‘liči na njegovog oca’, sin pokušava da izvoli iz oca priznanje, pohvalu, očinsku potporu. On to na koncu i dobija, u vidu prećutne afirmacije ili podrške svim njegovim budućim strepnjama.

²⁰⁹ Marija Jovanović, *Spletkarenje sa sopstvenom dušom*, Ahilej Beograd 2001, str.174.

²¹⁰ “She was not inventing; she was only trying to smooth out something she had been given years ago folded up; something she had seen. For in the rough and tumble of daily life, with all those children about, all those visitors, one had constantly a sense of repetition – of one thing falling where another had fallen, and so setting up an echo which chimed in the air and made it full of vibrations.” Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992, p.213.

4. ORLANDO – PUTOVANJE KROZ PROSTORE I IDENTITETE

4.1. Omaž trenucima nježnosti

Nemajući boljeg načina da osmisli i sačini poklon bliskoj prijateljici Viti Sakvil-Vest, Virdžinija Vulf joj posvećuje knjigu u formi biografije. Za sve one koji vole pisanu riječ, može se reći neobičan *poljubac* za pamćenje. Nije bila nepoznanica da je druženje sa Vitom gajila poput najfinijeg cvijeta kao i da je ta veza bila produktivna u literarnom smislu za obje. Roman *Orlando* izašao je 1928. godine i kao što to biografija nalaže, govori o životu i radu jedne ličnosti. Međutim, Vulf se okreće svojim autentičnim verzijama forme, stvorivši ‘roman fantazije’, tačnije istorijske fantazije sa vanvremenskim protagonistom koji putuje kroz vjekove i mijenja pol. Karakterizacija junaka kroz androginost ostala je do danas polemika mnogih kritičara i teoretičara. Nova fiktivna sublimacija istorije, geografije, mita, prirode, vremena Engleske kroz tri vijeka, prolaznosti i trajnosti, prostora i identiteta, za Lenarda Vulfa je ‘divna satira’, koja je na momente i bolja od *Ka svetioniku*. Virdžinija Vulf bilježi da ga je, za rzliku od drugih romana, najbrže i najlakše napisala. Razmišljanja o novoj vrsti pisanja biografije sa posebnom naklonošću prema svojoj prijateljici, Vulf je u pismima (Viti) priznala da je riječ o novoj formi biografije ‘koju će preobratiti preko noći’. „Ovih dana skiciraću ovdje, poput velike istorijske slike, portrete svih mojih prijatelja[...] Možda bude nečeg u toj ideji. To može biti način pisanja memoara nečijeg sopstvenog vremena tokom njegovog života.“²¹¹ Budući da joj je pričinjavala zadovoljstvo ova igra fikcije, *Orlando* je predstavljao ‘zabavu za pisanje’ u kom iznova, kako to vidi Džejn Goldman (Jane Goldman): „Čitalac *Orlanda* postavljen je na opasno tle, između granita i duge*, između prepoznavanja portreta stvarnih ljudi a istovremeno potvrđivanja onog što fikcija odobrava.“²¹² U tom neobičnom prostoru fikcije Peri Mejsel (Perry Meisel) primjećuje da

²¹¹ “One of these days, though, I shall sketch here, like a grand historical picture, the outlines of all my friends... There may be something in this idea. It might be a way of writing the memoirs of one’s own times during people’s lifetimes.” Leonard Woolf, *A Writer’s Diary*, (*Diary* 25 September 1927), Harcourt Inc. 1953, p.112.

²¹² “The reader of *Orlando* is put on treacherous ground, between granite and rainbow, between recognising portraits of real people at the same time as acknowledging the licence of fiction.” (*granit i duga se odnose na L.Strejčija i H.Nikolsona kako je jednom prilikom Vulf nazvala njihovo stvaralaštvo), Jane Goldman, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge University Press 2006, p.66.

su znatan uticaj imali stil i estetika kritičara umjetnosti i esejiste 19. vijeka Voltera Pejtera (Walter Pater). Po, kako kaže vokabularu procjenjivanja i analiziranja, trasira se: „[...]potraga za savršenom fuzijom forme i materije u umjetničkom djelu; želja da se izlišnost eliminiše iz umjetničkog djela; zahtjev da autor ili umjetnik prikaže samodisciplinu, ili takozvanu Pejterovu ‘askezu’, to jest kriterijum po kom autorev ili umjetnikov rad izražava njegovu ili njenu ličnost.“²¹³ Jezicima ‘čula i percepcije’ dakle, Vulfova uspijeva do u detalje opisati misli i osjećanja svojih likova a ‘korišćenje trenutka’ vidi kao recidive Konrada, Hardija, Pejtera pa i Hegela. Nakon prethodnih djela, *Orlando* doživljava veliki, neočekivano dobar tržišni uspjeh. Biografijom svoje majke Vite, Najdžel Niklson (Nigel Nicholson) je napisao *Portret jednog braka*, na osnovu njenih zapisa iz dnevnika i pisama. Roman *Orlando* nazvao je: „[...]najdužim i najljepšim ljubavnim pismom u literaturi u kom Virdžinija tka Vitu unutar i izvan vjekova, premeće je iz jednog pola u drugi, igra se sa njom, oblači je u krzna, čipku i smaragd, zadirkuje je, flertuje s njom, obavija je velom magle, i završava fotografišući je u blatu na Long Barnu, okruženu kućicama, kako iščekuje Virdžinijin dolazak narednog dana.“²¹⁴ Nakon te iste noći provedene s Vitom na Long Barnu, Vulf zapisuje: „Ona mi se dopada i volim biti s njom i tim sjajem – ona sija u prodavnici Sevnouks sjajem upaljene svijeće, oholo koračajući nogama poput bukovih stabljika, vatreno rozih, skladne građe, sa okačenim biserima[...] Kakav je uticaj svega ovog na mene? Vrlo pomiješan. Tu je njena zrelost i ponoća, obujmnost njenih grudi; njen zanos i puna jedra pri visokim plimama, po kojima plovim nizvodno...“²¹⁵ Hermiona Li prisnost Virdžinije i Vite tumači kroz Vulfinu čežnju za majkom, sugerišući da je: „Ona znala da je ono što je

²¹³ “[...]a search for the perfect fusion of form and matter in the work of art; the desire that superfluity be eliminated from the work of art; the requirement that the author or artist exercise self-discipline, or ‘ascesis’ (Pater’s term), the criterion that the author’s or artist’s work express his or her personality.” Perry Meisel, *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*, New Haven: Yale UP 1980, p.56.

²¹⁴ “The longest and most charming love letter in literature, in which Woolf weaves Vita in and out of the centuries, tosses her from one sex to the other, plays with her, dresses her in furs, lace and emeralds, teases her, flirts with her, drops a veil of mist around her, and ends by photographing her in the mud at Long Barn, with dogs, awaiting Virginia’s arrival next day.” Preuzeto sa <http://www.todayinliterature.com/stories>

²¹⁵ “I like her and being with her and the splendour – she shines in the grocer’s shop in Sevenoaks with a candle lit radiance, stalking on legs like beech trees, pink glowing, grape clustered, pearl hung... What is the effect of all this on me? Very mixed. There is her maturity and full breastedness; her being so much in full sail on the high tides, where I am coasting down back-waters...” *The Diary of Virginia Woolf*, (eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, 5 vols) Hogarth Press 1977-84, p.53.

privlači kod Vite njena ‘punoća i obujmnost grudi’, njena ‘pohotljivost’, aristokratski maniri i njena sposobnost da iznimno pruža ‘materinsku zaštitu, koja je, iz nekog razloga, ono što sam najviše željela od svih’. Zнала je da njena osjećanja prema Viti neće ostati trajna.²¹⁶ Ako se uzme da nijedna strast ne traje vječno, ta veza je po Vulfovoj više bila iskričavi sjaj, čistiji i snažniji od trajnosti, a bila je istovremeno posebna vrsta naklonosti, ili iskričavosti u tami njene potisnute seksualnosti.

Orlandom je Virđžinija Vulf takođe načinila omaž svim onim obespravljenim nasljednicima porodičnih dobara, pogotovu kada je riječ o aristokratiji. Kako se trudila da posmatrala društvo sa dovoljne distance, to je u njoj izazivalo potrebu ‘ispravljanja nepravde’, makar i kroz fikciju. Kasnije se ova nepravda preslikala na položaj ženskog pera njenog, kao i prethodnih vjekova, na koje se osvrće u *Sopstvenoj sobi*. Ako je *Orlando* nastao iz intimne želje da se ispiše jedna povijest i jedna biografija, tako je na neki način bio i svojevrsan apel da se ‘vрати oduzeto’. Riječ je o tadašnjem nepravedno uskraćenom bajkovitom elizabetanskom posjedu Nol njegovoj legalnoj nasljednici Viti Sakvil. Usljed toga stiže *Orlando*, i kao ljubavno slovo, i kao odbrana bespravno izgubljenog. Uz moć da mijenja pol, pa i da istorijski, ne samo privatno, realizuje androgenost, Vulf o svom junaku ili junakinji, bilježi: „Mislím da mi je sad pomalo svejedno šta drugi misle. Radost života u rabotanju – ubijam, po običaju, citat; hoću da kažem da je u pisanju, ne u čítanju napisanog ono što me uzbuđuje. I, kako ne mogu pisati dok me čítaju, uvijek sam pomalo praznog srca; pribrana; ali ne tako srećna kao u samoći.“²¹⁷

Na početku se čítalac susreće sa ‘neospornošću’ pola glavnog junaka u vremenu koje se ‘modom trudilo’ da maskira spoljašnji izgled. Iz perspektive današnjice, po realnoj slici društva stvari stoje skoro identično: razlika polova usljed modnog trenda skoro je nevidljiva. Da li pisac nagovještava bitnost pola kao osnovne karakterne crte na koje se nadograđuje čítava istorija jedne ličnosti ili samo navodi činjenice, u romanu se

²¹⁶ “She knew that what attracted her in Vita was her ‘full breastedness’ and ‘voluptuousness’, her aristocratic manners and her capacity for lavishing the ‘maternal’ protection which, for some reason, is ‘what I have always wished from everyone’. She knew that she would not stay fixed in her feelings for Vita.” Hermione Lee, *Virginia Woolf*, Vintage 1997, p.493.

²¹⁷ “I think I am a little indifferent now what anyone thinks. Joy's life in the doing—I murder, as usual, a quotation; I mean it's the writing, not the being read, that excites me. And as I can't write while I'm being read, I am always a little hollow hearted; whipped up; but not so happy as in solitude.” Leonard Woolf, *A Writer's Diary*, (*Diary* 27 October 1928), Harcourt Inc. 1953, p.131.

kasnije razrađuje igrom fikcije. Androginost kao prevazilaženje seksualnih stereotipa takođe nagovještava značaj i moć pojedinca da bez obzira na društvene konvencije i standarde pokaže da je malo relevantno biti žena ili muškarac, jer podjednako svojim postojanjem mogu ‘mijenjati svijet’. Međutim, priroda i pisanje, pogotovu kada je riječ o biografijama: „[...]izgleda da poseduju prirodnu antipatiju; spoji ih i rastrgnuće se na komade.“²¹⁸ Ne samo za *Orlanda*, kog je ‘zelena boja lovorovog grma’ poremetila u pisanju naznačivši da ‘zeleno u prirodi nije isto što i zeleno u književnosti’, već i za širu primjenu pisanja biografije u principu, Vulf predstavlja dihotomiju postupka kao nezahvalne dužnosti i često stranputice biografija. Možda je najviše *Orlandom* implicirano uputstvo kako se ‘ne zavarati’ činjenicama ili pogrešno crtati skicu. Onâ kojom Vulf portretiše izolovani identitet svog junaka parira modernom životu naspram mentalnog sklopa pojedinca. „Verovatno postoji srodstvo među osobinama, jedna povlači drugu, biograf mora ovde da skrene pažnju na činjenicu da je ta trapavost uvek spona s ljubavlju prema usamljenosti.“²¹⁹ Izopštavanje identiteta iz društva i okoline u smislu u kom biograf nije u mogućnosti dokučiti dovoljno ‘istinu s one strane’, govori da je i poduhvat unekoliko osuđen na propast. Ali je zato *Orlando* i fantastična satira u kojoj se činjenice i stvarnost miješaju ne ostavljajući ni trunku sumnje u nešto zašto je bilo kako je bilo.

Elizabetansko doba je doba velikog kulturnog procvata Engleske; *Orlando* je paž na kraljičinom dvoru i kao nasljednik imanja Nola u Kentu, tudorovskog veleposjedništva i dvorca nalik Versaju, uživao je blagonaklonost kraljice i živio u vremenu kada: „Njihov moral nije bio naš moral, niti njihovi pesnici, ni njihova klima, čak ni njihovo povrće. Sve je bilo drugačije[...] Blistav dan pun ljubavi i žara bio je tako jasno odvojen od noći kao kopno od vode.“²²⁰ Razlika u stoljećima za putnika kroz vrijeme lako je stacionirala prostor u identitrtu jer je sublimacija slobodarskog duha rezultirala bezuslovnim ostvarivanjem svih želja. Rasprodaja ljubavi i naklonost prema

²¹⁸ “[...]seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.38.

²¹⁹ “There is perhaps a kinship among qualities; one draws another along with it; and the biographer should here call attention to the fact that this clumsiness is often mated with a love of solitude.” *Ibid.*, p.38.

²²⁰ “The age was the Elizabethan; their morals were not ours; nor their poets; nor their climate; nor their vegetables even. Everything was different... The brilliant amorous day was divided as sheerly from the night as land from water.” *Ibid.*, p.41.

životu imala je višeslojne dimenzije: „Jer je Orlandov ukus bio širok; on nije voleo samo baštensko cveće, čak i korov imao je za njega čari.“²²¹ Vulf portretira spektrum Vitinog duha, zaljubljenost u prirodu, uzgajanje cvijeća, (što je negdje simbolika provučena kroz sjećanje na doživljaj ‘poljupca cvijeta’); potom stvaralaštvo koje uključuje drame, poeziju, dnevnik i pisma, i nadasve prisnu vezu sa imanjem Nol, gdje je provela svoje usamljeno djetinjstvo. Udaja Vite za engleskog diplomatu Harolda Niklsona (Harold Nicholson) omogućila joj je putovanja i upoznavanja sa različitim kulturama kao i avanturama u kojima je brak zadržao slobodu u svakom smislu. Negdje kompromisno, kako svjedoči Najdžel, brak njegovih roditelja bio je sve sem običan. U jednom od pisama mužu, Vita bilježi: „Pretpostavljam da devedeset i devet ljudi od stotine, kad bi znali sve o nama, nazvali bi nas zlima i izrodima. A ipak, s apsolutnom sigurnošću znam da ne postoji devedeset i devet od stotine ljudi manje zlih i izopačenih od nas. Ne želim da se hvalim, ali živi smo, zar ne? I moj i tvoj život, spolja i iznutra, dva su bogata života – a ne mala bijedna ponavljanja bijednih intelektualnih navika[...] Za obične ljude to bi bilo opasno.“²²² Drugačiji način života, pa i za to vrijeme, obični ljudi nijesu sebi mogli priuštiti. Porijeklo i porodično stablo, odgoj i nasljedstvo, pothranjivali su Vitin ego luksuzom da bude drugačija, čime je, uz privlačan fizički izgled, ‘sticala’ pravo na sve što običan svijet ne smije ni da zamisli. Specifičnim okolnostima kao i stavovima koje su u izvjesnoj mjeri dijelili, brak ovo dvoje ljudi je opstao. S druge strane, brak Virdžinije i Lenarda, iako, po mnogim svjedočanstvima ‘netjelesan’, bio je zasnovan na intimnijoj prijateljskoj osnovi, što opet ne znači da kao takav nije mogao funkcionisati. Vulf je u njemu pronašla formulu utočišne zajednice koju je uz beskrajnu zahvalnost prema Lenardovom razumijevanju izrazito njegovala. Sva razmišljanja na temu braka i slične vrste zajednice, Vulfova je mogla sagledati kroz oba primjera: ili postoji verzija jednog, ili drugog, što ne garantuje ali i ne isključuje sreću. Jedno je sigurno, nije vidjela

²²¹ “For Orlando’s taste was broad; he was no lover of garden flowers only; the wild and the weeds even had always a fascination for him.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.41.

²²² “I suppose that ninety-nine people out of a hundred, if they knew all about us, would call us wicked and degenerate. And yet I know with absolute certainty that there are not ninety-nine people out of a hundred less wicked and degenerate than we are. I don’t want to boast, but we are alive, aren’t we? And our two lives, outside and inside, are rich lives – not little meagre repetitions of meagre cerebral habits... But it would be dangerous for ordinary people.” V&H: *Vita and Harold*, ed. Nigel Nicolson, Weidenfeld & Nicolson 1992, (31 May 1926), p.145.

prosperitet konvencionalne bračne zajednice. Strast i ljubav, pohota i nježnost djelovi su istog, ali nikada cjelovitog entiteta.

4.2. 'Prst smrti' u igri fikcije

Ljubavnu priču Vulf 'obmotava' izvjesnom *Maruškom Stanilovskom Dagmar Natašom Ilianom Romanovič* kao simbolom maslinovog drveta, lisice, morskih talasa ili smaragda, prenoseći Vitinu 'izdajničku' ljubavnu vezu sa Vajolet (Keipel) Trefjuzis (Violet Keppel Trefusis) koja se neslavno okončala i kojom je u *Orlandu* predstavila prespavano sazrijevanje ili trans polusna. Poistovjećujući trans sa 'prstom smrti' Vulf stvara presjek važnih događaja-prekretnica koji preusmjeravaju čovjekove životne puteve. Kako takvi događaji utiču na raslojavanje identiteta, slojevi ipak uspiju da se regenerišu. Efekat 'prsta smrti' su opomene ili znakovi na putu: „Treba li prst smrti s vremena na vreme da se spusti na vrevu života kako nas ovaj ne bi rastrgao? Jesmo li tako stvoreni da nam valja uzimati smrt u malim dozama svakodnevno ili u protivnom ne možemo da nastavimo sa životnim poslovanjem? A onda, koje su to čudne moći koje provaljuju naše najskrivenije puteve i menjaju naše najdragocenije vlasništvo bez naše volje?“²²³ Smatrajući ih krajnje produktivnim, tačke prekida ili preokreta Vulf simbolično žrtvuje ciklusu života. U takvom povremenom dozivanju smrti ponovo se vraća teza o svrsi kao i kontinuitetu postojanja gdje se identitet obnavlja i pojavljuje uvijek drugačiji. Ispunjenju duha Vulf pretpostavlja tezu o sjećanju u procesu ponavljanja. Ako se pozovemo na helensku filozofiju, ponavljanje se izjednačava sa sjećanjem, idejom ponavljanja po Kjerkegoru, ovaj fenomen okarakterisan je kao hrabrost priznanja sebi šta nam je potrebno ispunjenju duha. „Ponavljanje i sećanje je isto kretanje, samo u suprotnom smeru. Zato ponavljanje, ako je moguće, usrećava čoveka, dok ga sećanje čini nesrećnim[...] Ljubav ponavljanja je stvarno jedino srećna. Ono kao i sećanje nema nemir nade, nema zastrašujuću pustolovnost otkrića, ali ni melanholijsko sećanje, ono ima blaženu sigurnost trenutka.“²²⁴ Po sličnom principu definicije sreće, Vulf je isto naslućivala u

²²³ “Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the business of living? And then what strange powers are these that penetrate our most secret ways and change our most treasured possessions without our willing it?” *Ibid.*, p.56.

²²⁴ Seren Kjerkegor, *Ponavljanje*, Dereta Beograd 2005, str.6.

konkretnim trenucima ponavljanja. „Da li je Orlando, istrošen krajnostima svoje patnje, umro na nedelju dana, a onda se opet vratio u život? I ako je tako, koje prirode je smrt a koje prirode život?“²²⁵ Igra fikcije prenosi se na identitet koji potom biograf treba da protumači. Za sve stvari koje biograf ne može korisno da ‘razvije’ postoje nagovještaji; postoji ‘šapat’ koji oponaša živi glas, kao i ono što skriva misao onog o kome se piše, te je: „[...]jasno onda takvom čitaocu da je Orlando bio čudno složen od mnogih raspoloženja – melanholije, nehaja, strasti, ljubavi za samoću...“²²⁶ Opet se vraćamo Kjerkegoru koji problem melanholije vidi kao pošast: „Nije li melanholija mana našeg vremena, nije li ona ono što odzvanja čak u njenom neozbiljnom smijehu, nije li nas ta melanholija lišila hrabrosti da zapovijedamo, kuražnosti da se povinujemo, snage da djelujemo, vjere da se nadamo?“²²⁷

Osvrćući se dalje na poduhvate biografa, Vulfova ‘strepri’ od raznih nedosljednosti pri ‘popunjavanju praznina’ koje stvaraju vrijeme, okolnosti, društvene promjene i na kraju, priroda. Tkajući priču memorijom kao ‘mušičavom švaljom’ koja ne može adekvatno popunjati te praznine, ona sumnja: „Priroda koja izvodi toliko trikova sa nama, čineći nas tako neujednačenim, od blata i dijamanata, od duge i granita i stavlja to u korice, često najneprimernije, jer pesnik ima kasapsko lice, a kasapin pesničko...“²²⁸ Dilema o negiranju ideja trajnosti i stabilnosti karaktera često počiva i na perceptivnim greškama. Tako se dovodi u pitanje čovjekova priroda koja je modifikator njegovog karaktera, ili obrnuto. Kod *Orlanda* priroda ne odskoče od same sebe, ni onda kad se svijet-ruši-u-biću jer on mučno doživljava i preživljava trenutke izdaje, iako se život tu ne zastavlja. Primijenjeno na stvarni život, usljed mučnih i teških stanja duha, biograf jedva nazire stvarni tok stvari ali fikcija mu daje za pravo da radi šta hoće, te kao takva, ona biva najbliža istini. U esejima iz anglo-američke književnosti Zoran Paunović kaže:

²²⁵ “Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and of what nature life?” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.56.

²²⁶ “[...] it is plain then to such a reader that Orlando was strangely compounded of many humours—of melancholy, of indolence, of passion, of love of solitude...” *Ibid.*, p.57.

²²⁷ “For is not melancholy the defect of our time, is this not what reverberates even in its frivolous laughter, is it not melancholy that has bereft us of the courage to command, the courage to obey, the strength to act, the confidence to hope?” Søren Kierkegaard, *Either/Or*, Penguin Books Ltd. 1992, p.214.

²²⁸ “Nature, who has played so many queer tricks upon us, making us so unequally of clay and diamonds, of rainbow and granite, and stuffed them into a case, often of the most incongruous, for the poet has a butcher's face and the butcher a poet's...” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.59.

„Posmatranje književnog dela kroz prizmu ličnosti njegovog tvorca često zna da zamagli viđenje dela i optereti ga bremenom sasvim nevažnih činjenica, ili jednostavno da navede na potpuno pogrešan put. Stranputice takve, „biografske kritike“, neretko su u prošlosti vodile čudnovatim interpretacijama, na prvi pogled pravim biserima gotovo detektivske domišljatosti i pronicljivosti, u kojima je smisao dela odgonetan uz presudnu pomoć opštepoznatih, novootkrivenih, ponekad i sasvim nepouzdatih podataka iz pišćeve biografije.“²²⁹ I Virdžinija Vulf je razmišljala na isti način. U *Trenucimam postojanja*, ispovijedajući svoja iskustva i analizirajući doživljaj susreta sa svojim odrazom u ogledalu, kaže: „Uprkos svemu ovom, ljudi pišu o onom što nazivaju ‘život’ drugih ljudi; tačnije, sakupljaju događaje ostavljajući osobu kojoj se to dogodilo strancem.“²³⁰ Stoga se, ne nalazeći odgovore kroz analize svojih iskustava, na dovtljiv način ograđivala od istih. Da bi se približila identitetu *Orlanda* i sagradila ga u najautentičnijem obliku, na praznine u činjenicama odgovarala je fikcijom. *Orlandova Memorija*, koju je ‘mogao da istjera iz kuće’, kada se zaustavi, čini: „[...]ona zastajanja koja su naša propast.“²³¹ Radi se o ‘prstu smrti’ koji opominje da u mješavini fikcije i stvarnosti izvjesnost može rezultirati ili smrću autora ili smrću protagoniste.

Pun poleta i elana, *Orlando* preživljava neslavnu ljubav, koja kasnije tinja u njemu ugljevljem. Ustupak koje slomljeno srce čini je ustupak ‘zastoju’ u koji odmah ‘uskaču’: „Ambicija, baba-zlica, i Poezija, veštica, i Žudnja za Slavom, drolja; držeći se za ruke zaigraše mu po srcu kao na svojoj bini.“²³² Kad ljubav postane ugljevlje, javljaju se sve druge ambicije koje razvlače identitet po hrapavom tlu onog što skromna i čista pjesnička duša teško može da pregazi. Pisanje održava to polu-traumatsko stanje u kom se svijest i podsvijest podjednako osluškuju, negiraju se međusobno ili propadaju u sve dublju jamu nepovjerenja prema sopstvu. Sve istovremeno može i ne mora da izgleda bespredmetno; *Orlando* zatiče sebe u agoniji pisanja svoje kompozicije: „[...]sad je plakao; sad se smejao; kolebao se između ovog ili onog stila; sad mu se više dopadao

²²⁹ Zoran Paunović, *Istorija, fikcija, mit*, Geopoetika Beograd 2006, str.11.

²³⁰ “In spite of all this, people write what they call ‘lives’ of other people; that is, they collect a number of events and leave the person to whom it happened unknown.” *Virginia Woolf Moments of Being*, (ed. Jeanne Schulkind), Published by Pimlico 2002, p.83.

²³¹ “It is these pauses that are our undoing.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.59.

²³² “Ambition, the harridan, and Poetry, the witch, and Desire of Fame, the strumpet; all joined hands and made of his heart their dancing ground.” *Ibid.*, p.59.

herojski i pompezan; sledeći put jednostavan i prost; sad doline Tempa; onda polja Kenta ili Kornvola; i nije mogao da reši da li je božanski genije ili najveća budala na svetu.²³³ Dolazi se do zaključka da piščevu, kao i biografovnu dilemu jedino može odgonetnuti 'sveta tema poezije'. *Orlandu* se činilo da je rođeni pisac, i čitalac se pita kakva to identitetska karakteristika može da definiše pisca; da li je to izgled, doživljaj neposredne okoline, a možda i 'uzaludnost iskustva' koja ga tjera da se otrgne i završi s ljudima. Čak i usljed takvih okolnosti, vrijeme uslovljava promjenljivost stvari. To dokazuju dejstvo i uticaj vremena na njegov um, predstavljajući jedan komplikovan proces promjena, kao i modifikovanja prostora i identiteta.

Anri Bergson tvrdio je da razum shvata život samo statički, a ne u njegovoj izvornosti, to jest u trajanju. Polazna tačka za shvatanje života je trajanje koje se intuitivno otkriva. Stvarnosti koju shvata posredstvom života suprotstavlja filozofiju koja ispituje područje vremena. Princip relacije stvarnost – vrijeme očigledne su tokom čitavog Vulfinog romana. Dakle, Bergsonova kategorija stvarnosti počinje od duše, bavi se sviješću i prelazi do naše slobode. Njen sazajni instrument je intuicija, kojom se u sintetičkom obliku i aktu otkriva stvaranje. A stvaranje se u tom procesu jednači sa životom i suštinom svega što postoji. Nasuprot filozofiji, kako tvrdi Bergson, empirijske nauke proučavaju područje prostora. Počinju od tijela i bave se materijom. Njihov osnovni sazajni instrument je razum, koji analizira, broji i računa. Filozofija zato može da otkriva suštinu svijeta koja se ispoljava u stvaralačkom djelanju. Intuicija to pronalazi u svim manifestacijama života. Datu suštinu ovaj mislilac naziva „životnim poletom“ ili „elanom“ (*elan vital*). „Koncepti razbijaju neprekidan tok stvarnosti u nepovezane djelove, produbljujući interesovanja jezika i društvenog života, i korisni su, prije svega, iz praktičnih razloga. Ali nam ne daju ništa o životu i kretanju stvarnosti, već nam u zamjenu nude vještačku rekonstrukciju, krpļevinu mrtvih fragmenata, i dovode do poteškoća koje su uvijek mučile intelektualističku filozofiju, i koje su na tim premisama nerješive.“²³⁴ U pokušaju objedinjenja kategorija vremena i trajanja u takozvani *durée*,

²³³ “[...]now cried; now laughed; vacillated between this style and that; now preferred the heroic and pompous; next the plain and simple; now the vales of Tempe; then the fields of Kent or Cornwall; and could not decide whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world.” *Ibid.*, p.60.

²³⁴ “Concepts break up the continuous flow of reality into parts external to one another, they further the interests of language and social life and are useful primarily for practical purposes. But they give us nothing of the life and movement of reality; rather by substituting for this an artificial

princip sugeriše da se: „[...]ideja o homogenom i mjerljivom vremenu pokazala kao vještački koncept, sačinjen upadom ideje prostora u domen čistog trajanja.“²³⁵ Ako ideja prostora, stoga, može određivati trajanje, onda je identična *Orlandovoj* kontemplaciji o vremenu: „Jedan sat, kada se jednom nastani u ljudskom duhu, može se razdenuti na pedesetili sto puta veću dužinu od one na časovniku; s druge strane jedan sat može na časovniku vremena biti tačno predstavljen jednom sekundom.“²³⁶ Prekid socijalizovanja i biranje samoće svrstavaju vrijeme u beznačajnu kategoriju. U nemoći da se utiče na bilo šta, ‘zamrzavanjem’ identiteta zamrzavaju se vrijeme i prostor. *Orlandu* taj zastoj predstavlja sunovrat u nešto: „[...]krajnje raznovrsno i dugotrajno, uleteo je u tren koji prolazi, naduvao ga deset puta više od prirodne dužine, obojio ga hiljadama tonova i napunio ga svim otpacima u kosmosu.“²³⁷ Hvatanje trenutka izjednačava se sa vanvremenskim stanjem u kom putnik kroz vrijeme odolijeva trajanju. Šetnja kroz vjekove takođe se izjednačava sa postojanjem u hvatanju trenutaka. U svemu tome, ispostavlja se komplikovanim odgonetnuti tajne poezije, književnosti, umjetnosti, ljubavi i istine, jer: „[...]dve sile koje naizmenično i, što još više zbunjuje, istovremeno, vladaju našim nesrećnim tikvama – kratkoća i dugotrajnost –[...]“²³⁸ sukobile su se i ostavile pjesnika u nedoumici. Nazivanje stvari pravim imenom nije ga približavalo istini; možda ni onog momenta kada ‘raskida’ sa pisanjem zarad prelaska na čitanje i kritiku. Tako problem ‘krize’ identiteta dobija mogućnost nove identifikacije prelaskom u anonimnost. Pjesnik pronalazi da je anonimnost ‘komotna i slobodna’ i da dopušta neometane avanture: „Preko anonimnog čoveka preliveno je milostivo rumenilo tame. Niko ne zna

reconstruction, a patchwork of dead fragments, they lead to the difficulties which have always beset the intellectualist philosophy, and which on its premises are insoluble.” Henri Bergson, *Time and Free Will*, Dover Publication Inc. 2001, p.6.

²³⁵ “The idea of homogeneous and measurable time is shown to be an artificial concept, formed by the intrusion of an idea of space into the realm of pure duration.” *Ibid.*, p.7.

²³⁶ “An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.65.

²³⁷ “[...]which seemed to him of extreme length and variety, rushed into the falling second, swelled it a dozen times its natural size, coloured it all the tints of the rainbow and filled it with all the odds and ends in the universe.” *Ibid.*, p.66.

²³⁸ “[...]the two forces which alternately, and what is more confusing still, at the same moment, dominate our unfortunate numbskulls—brevity and diuturnity—”, *Ibid.*, p.66.

kuda on odlazi ili dolazi. Onmože da traži istinu i da je govori; on samje slobodan; on sam je istinit; on sam je spokojan.²³⁹

4.3. Androginit: društvena ili individualna pojava

Transformacija identiteta, prvenstveno kao medicinska pojava koja se desi po slučajnom ili nasljednom faktoru, može se odnositi na vezu između *ja-u-mom-tijelu* ili *moje-tijelo-u-svijetu*. Često nije uzrokovana okolnostima i osjećanjima, već pritiskom podsvijesti koja ili prihvata ili pruža otpor onom što zdrav razum nalaže. Sa filozofskog aspekta, prema fenomenologiji Edmunda Huserla (Edmund Husserl), transcendentalna ili *ono-što-je-opšte-i-nužno* filozofija, ciljnom izučavanju „suštine“ pretpostavlja intuitivno dovođenje do „evidencije“ da bi se tako sagledavali ili uviđali takozvani „intencionalni predmeti svijesti“. Da bi se ovakvom fenomenologijom izučavala suština u onome-što-jeste, a ne onome-što-bi-trebalo-da-bude, neophodna je spoznaja suštine ali ne samo kao svijesti, već „predmeta svijesti“. Androginit, koja po definiciji predstavlja kombinaciju muških i ženskih osobina, posredstvom fenomenološkog tumačenja može se svrstati u kategoriju iznad-svjesnog-stanja individue. Po filozofima Kasne Antike, Sv.Grigoriju Niskom i Filonu Aleksandrijskom (4. vijek n.e.), androginit je predstavljala izvorno i savršeno antropološko stanje. Kako u romanu ‘iznenada’ nastaje, kod *Orlanda* se konstituiše kao ‘prestup’ kojim nadživljava sebe i postaje savršeno biće. Ne samo što je prestupom u fikciji Vulf namjerno preobratala svog protagonistu, dala mu je i oblik kojim mu je zagarantovala vječno postojanje. Smjestila ga je u lavirinte vremena i prostora, opravdala njegovo svjedočenje različitim epohama, umjetnicima i umjetničkim idealima, i zašto, na koncu, to ne bi bio jedan svrsishodan način autentičnog pisanja biografije. Biljana Nešić-Dojčinović ovakvim ‘prestupom’ karakteriše osobinu prave književnosti koja se u mnogo čemu razlikuje od one ‘druge’ koja nudi – neproblematičnu zabavu. Žensko pismo naziva „tečnim pismom“ kojim se naglašava autentičniji i jasniji postupak pisanja usko povezanog sa tjelesnošću. Povodeći se ovim postulatima, autorka pojašnjava i ideju pisanja-izvan-svjesnosti o sopstvenom polu, kao i distanciranju u odnosu na

²³⁹ “Over the obscure man is poured the merciful suffusion of darkness. None knows where he goes or comes. He may seek the truth and speak it; he alone is free; he alone is truthful; he alone is at peace.” *Ibid.*, p.67.

sopstveni doživljaj, čime se krči put ka novom kritičkom viđenju ženskog pisma. Stoga i androginitet treba da je sastavni dio priče: „Androginitet, ideja preuzeta od Kolridža, treba da označi prevazilaženje opsjednutosti društvenim ograničenjima nametnutim određenom polu (danas bismo to nazvali rodnim ulogama), što je još jedan korak ka oslobađanju pesničkog govora.“²⁴⁰ Androginitet koju Vulf inkorporira u *Orlanda* je opravdana iz ovog ugla i osim što zatiče čitaoca s početka, kasnije se gotovo prirodno nameće. Transformaciji simbolično prethodi poetična igra ‘gospo’ *Čistote, Čednosti i Skromnosti* koje su vrline ‘plemena poštovalaca koje više voli da ne vidi, da ne zna’ nego da živi u ‘svjetlosti’. Vulf se pita da li je najokrutniji oblik života onaj koji biva uslovljen istinom i istinitošću. No, to je individualno: ne doživljavamo svi društvo i svijet jednako. Po relativizaciji subjekta ili *Orlandovog* identiteta, promjena pola nastaje polu-spontano jer čitalac negdje pretpostavlja da putovanje kroz vjekove i prostore *mora* unekoliko uticati i na pol. Pritom, *Orlandova* istina u njegovoj sada ženskosti, nije puno različita od prethodnog stanja. Karakterizacija Prirode po teoriji teksta kao produkcije značenja među značenjima kulture i umjetnosti kroz vjekove, ima za cilj da vremensko-prostornu varijablu stacionira ili zakoči u određenom trenutku postojanja. Nešto se događa, a taj događaj djeluje svojim intenzitetom na tijelo bez obzira na značenja, kontekste ili razumijevanje posmatrača.

Novonastali-stari identitet *Orlanda* sugerise da vjera i vjerovanje u Prirodu i njenu moć počivaju na individualnoj percepciji, ali neprestano teže da se ‘oistine’. Ciganin *Rustem* sumnjičavo prihvata *Orlandovu* vjeru iz koje se rađaju pitanja ‘šta je i kakva je to Priroda, lijepa ili okrutna’: „[...]i onda se zapita šta je ta lepota; da li je u samim stvarima, ili samo u njoj; i takopređe na prirodu realnosti, što je dovede do istine, pa je redom dovede do Ljubavi, Prijateljstva i Poezije...“²⁴¹ U nemoći da se po tom principu oistini, *Orlandu* pero i mastilo postaju predmet žudnje, ultimativna vrata ka slobodi i istini. Svaka tjeskoba, nesklad ili sukob s prirodom i prostorom, vraća na tačku odakle pojedinac započinje svoje pohode, izjednačavajući ga sa nasušnošću apologije sopstvenoj egzistenciji. Poemu *Hrast* piše kroz vjekove, ona je i oslonac i vjera, avanture duha,

²⁴⁰ Preuzeto sa http://libartes.com/2012/mart/intervju/biljana_dojcinovic.php.

²⁴¹ “[...]and then she asked herself what this beauty was; whether it was in things themselves, or only in herself; so she went on to the nature of reality, which led her to truth, which in its turn, led to Love, Friendship, Poetry...” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.83.

utjeha i bijeg, objašnjava sve sumnje, nevjerice, tjeskobe, ljubavi i strasti, i bez kritičke note javnosti opstaje u onom obliku koju nosi dok se ispisuje, čime zadržava autonomnost umjetničkog.

Ako vrijeme i prostor čitaocu ne predstavljaju zagonetku, onda ni promjena pola neće zamagliti sliku koju je Vulf stvorila fantazmagorijom, kako to vidi Desmond Mekarti (Desmond MacCarthy). On smatra da je Vulfova gradeći likove: „Bila više zainteresovana za čudni emocionalni sadržaj svakog trenutka, i za lutajuće refleksije njenih karaktera nego onog što je u njima samima. Činjenice, obične činjenice, izgledale su joj dosadne dok se ne bi premjestile u svijet subjektivnog iskustva gdje se konture tope i variraju, i sve može biti dato – lakše i proizvoljno – nijansama poezije i romantike.²⁴² Nепреприčljivom bajkom, osjećanja su predstavljena anti-patetično, te su ostala teško pretočiva bilo u riječi, slike, ili muziku. Mekarti sugerije: „Za umjetnika sirovi materijal života često djeluje težak i nevažan, a ipak je rukovanje njime obaveza pisca. Metod gospođe Vulf je bio način bjekstva od tereta stvarnosti. Ali iz tog proističe da kada je najmanje imala razloga za bjekstvo, kada je, takoreći, najmanje bila vezana spoljašnjom stvarnošću svog subjekta, tada njena lirski fantazija i moć uzvišene ili ironične deskripcije dostižu svoje najveće savršenstvo. To je slučaj sa *Orlandom*.“²⁴³ I ne samo sa *Orlandom*, već svim njenim djelima koja teže izbjegavanjima tereta nevažne stvarnosti zarad stvarne stvarnosti, kao jedinog mogućeg ideala. Tim ciljem *Orlando* je svoj identitet potvrđivala kroz istoriju i društvene statuse svih onih rođenih aristokrata, potčinjenih duhu vremena i političkim previranjima, iskušavajući čak nomadska stanja duha u potrazi za pravdom nenamjerne, ali naslijeđene ambicije svog porijekla. Negdje poput Bunjuelove (Luis Buñuel) *Viridijane*, *Orlando* razmišlja o pravdi i nepravdi, i nepromjenljivoj slici svijeta koja ako se ne prihvati, ne može se ni uticati na nju: „Nema

²⁴² “She was more interested in the strange emotional content of each moment, and in the wandering reflections of her people than in the people themselves. Facts, ordinary facts, seemed to her dull until they could be removed into the world of subjective experience where outlines melt and vary, and everything can be given—more easily and arbitrarily—the hues of poetry and romance.” *The Critical Heritage*, (eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin) Desmond MacCarthy, review, (Sunday Times 14 October 1928), Taylor & Francis 2003, p.224.

²⁴³ “To the artist the raw stuff of life often seems heavy and unimportant, and yet the handling of it is obligatory upon the novelist. Mrs Woolf’s method was a way of escape from the heaviness of actuality. But it follows that where she has least to escape from, when, that is to say, she is least tethered to external realities by her subject, it is then her lyric fantasy and power of soaring or ironic description is likely to reach its greatest perfection. This is the case in *Orlando*.” *Ibid.*, p.225.

jače strasti u srcu od želje da druge nateramo da veruju u ono u šta mi verujemo.“²⁴⁴ Čudna strast kojom je čovjek uvijek gonjen da ‘preobraća’ druge, nikada ne uspijeva djelovati na polje svjesnosti u mjeri u kojoj bi ga odvratilo od nemoguće misije. Uprkos tome, misija opstaje jer čovjek i dalje zadržava potrebu da je (pod)svjesno iznova gradi u sebi-za-sebe. I ovdje se zaključuje da je *Orlandov* usud dat kao vječno vraćanje istog. Sazdani smo od istih ponavljanja istih grešaka; iskustvo i prostor ih samo oblikuju. Stanje neizvjesnosti nas može privremeno preusmjeriti, ne može nas promijeniti. Kod *Orlanda* prepoznajemo ovo stanje koje je ujednačenog intenziteta, bez obzira na pol.

Kod nekih kritičara androginitet u okvirima književnog predstavlja paravan za potisnute kulturološke razlike u kom je Vulfina fikcija oslobođena cenzure. „Poglavlje u kom cigani odbijaju da definišu *ljepotu* je heuristično: kultura koja ne toleriše ono što je strano tjera pisca da bježi, u cilju stvaranja novog svijeta pisanim jezikom. *Sodoma i Gomora* spaja homoseksualni i lezbijski svijet, u kom se svijet snova izjednačava sa kontradiktornostima svojstvenim vidu i sluhu, svijet koji je Prust shvatio kao dom androgine rase u kom se čovjek može pretvoriti u ženu.“²⁴⁵ Kako sugerise Emily Dalgarno (Emily Dalgarno), Vulf se služila ‘neprevodivim’ riječima kao sredstvom strukture romana da bi prikrla i efektno zaštitila od zakona lezbijsko iskustvo. Ovo takođe sugerise da način prikaza seksualnosti kroz fikciju nije nimalo jednostavan. Seksualnost je trebalo predstaviti kroz sve duševni, tjelesni pa i intelektualni integritet. Džefri Viks (Jeffrey Weeks) sugerise platformu drugačije sociologije seksualnosti u kojoj: „[...]ono što definišemo kao ‘seksualnost’ jeste istorijska konstrukcija, koja obuhvata veliki broj različitih bioloških i mentalnih mogućnosti, i kulturnih oblika – rodni identitet, tjelesne razlike i osobenosti, reproduktivne sposobnosti, potrebe, želje, fantazije, erotske prakse, institucije i vrijednosti – koji ne moraju da budu međusobno povezani, baš kao što i nijesu u nekim drugim kulturama.“²⁴⁶ On tvrdi da istorija seksualnosti nema svoj pravi

²⁴⁴ “No passion is stronger in the breast of man than the desire to make others believe as he believes.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.84.

²⁴⁵ “The passage in which the gypsies refuse to translate *beauty* is heuristic: a culture that does not tolerate what is foreign forces the writer to flee, in order to create another world in the written language. *Sodome et Gomorrhe* pairs the homosexual and lesbian worlds, in which the dream world courts the contradictions that are inherent in seeing and hearing, a world that Proust figured as the home of an androgynous race where a man can turn into a woman.” Emily Dalgarno, *Virginia Woolf and the Migrations of Language*, Cambridge University Press 2012, p.13.

²⁴⁶ “[...]what we define as ‘sexuality’ is a historical construction, which brings together a host of different biological and mental possibilities — gender identity, bodily differences, reproductive capacities,

predmet proučavanja jer se stalno mijenja. Pošto jedno društvo ne može da oblikuje jednosmjerno ljudske identitete, ono nije u stanju da mijenja ni seksualnost. 'Društvo' po njemu nije cjelina koja se rukovodi koherentnim skupom determinanti, već složena mreža sačinjena od institucija, uvjerenja, navika, ideologija i društvenih praksi koje nemaju nekakvo *apriori* jedinstvo, i čiji stvarni odnosi treba da se razotkrivaju umjesto što se uzimaju zdravo za gotovo. „Ako ovakvo shvatanje 'društvenog' primijenimo na seksualne aktivnosti, postaje jasno da ono što opisujemo kao seksualno nije posljedica direktnog oblikovanja 'seksualnosti' od strane 'društva'; ono što opisujemo kao seksualno konstruiše se kroz kompleksnost društvenih odnosa a svaki od tih odnosa ima drugačije viđenje onog šta čini seks i prihvatljivo seksualno ponašanje.”²⁴⁷ Iako su, po ovoj teoriji naši izbori individualni, oni su istovremeno određeni i društvenim i političkim relacijama ili posljedicama koje se odražavaju na razvoj identiteta. Virdžinija Vulf se bori da izrazi seksualnost, a da opet ostane dosljedna svom unutrašnjem biću. Tretman svojoj putenosti, koju nije uspjela razviti u potpunosti, pronalazila je u pisanju. Najintimnije ženske aspiracije svojstvene su *ženskosti* svake žene, ali su i najdublja misterija njoj samoj. Stoga, androginošću svog junaka pomjerila je granice spolnosti i seksualnosti iznad društvenih i političkih normi svog vremena.

4.4. Prostor (ne)mijenja identitet

Ne dovodeći više upitanje svoj pol, *Orlando* bježi od svijeta i natrag svijetu, od sebe i natrag sebi. Brojni susreti i poznanstva sa velikanima koji prolaze kroz njen život upisuju se u istoriju jednog vremena. Melba Kadi-Kin (Melba Cuddy-Keane) izjednačava prostornu perspektivu sa perspektivom konstantnog mijenjanja. Bilo da su u pitanju promjena ili kontinuitet, progres ili stagnacija, gubitak ili obilje što je primjetno kod Vulfove, ne zavise od objektivne činjenice već od načina kako na njih gledamo. Kadi-Kin sugeriše da činjenično stanje sadrži višestruke mogućnosti našeg odnosa prema istoriji.

needs, desires and fantasies — which need not be linked together, and in other cultures have not been.” Jeffrey Weeks, *Sexuality*, Taylor & Francis e-Library 2005, p.5-6.

²⁴⁷ “If we transfer this view of ‘the social’ to sexual activities, we will see that far from ‘society’ moulding ‘sexuality’, in any straightforward way, what we describe as sexual is constructed through a complexity of social relations, each of which has a different view of what constitutes sex and appropriate sexual behaviour.” *Ibid.*, p.52.

„Pošto tekst može imati različito značenje u različitim vremenima različitim čitaocima, istorijsko čitanje ne znači uhvatiti autoritativno originalno značenje već naći način, kroz mnogostrukosti teksta, da se otkriju najveće vrijednosti za sadašnjost. Radi se o kvalitetu viška u odnosu pisanog i čitaoca koji literaturi daje vječan život.“²⁴⁸ Problem značenja, konkretno pri prevođenju nekog teksta, izazivao je dileme kod Vulfove i razmatrala je ovu problematiku u radu *O nepoznavanju grčkog jezika*. Ideja da je kultura, istorija i tradicija umotana u mitologiju i literaturu na specifičan način, po njenom uvjerenju nigdje se nije izdvajala kao kod grka. Da li čitamo grčki kako je pisano; da li su dovoljno saobražene sve misli i ideje u datoj riječi da bi čitaoca smjestile u pravi a ne pogrešni kontekst, pita se. Kod *Orlanda* ovim problemom može da se pozabavi intertekstualnost. Antropologija i psihologija kao veza između društva i subjekta koji ne predstavljaju jedno drugo, po Kristevoj prate istu vrstu logike: opstanak grupe i subjekta. Subjekt koji je u ovom slučaju identitet je govorni subjekt koji ne postoji sam za sebe, već: „[...]stoji na klimavom pragu kao nasukan na račun jedne nemoguće demarkacije.“²⁴⁹ Nemoguća demarkacija je ishod kojim subjekt ne uspijeva da pređe ‘prag’ već ostaje na njemu, kako bi, povratnim efektom bio prinuđen da se poistovjeti sa društvom. Kroz oslanjanje na tekst ili njegove osobine zasnovne na njegovoj povezanosti sa drugim tekstovima, po Kristevoj bi značilo podložnost promjenama, jer tim putem tekst utiče na neki drugi i mijenja ga. Međutim, za pisanje fikcije Kristeva kaže da pisanje podsjeća na subjektivu borbu protiv šizofrenije ili depresije. „Sami žanr romana, sa svojim karakterima i logikom zapletâ, skoro da zavisi od ‘adolescentske’ ekonomičnosti pisanja, iako su ovo dva odvojena problema. Ovakva ideja sugerise da je roman rad vječitog subjekta-adolescenta. Kao trajni svjedok našoj adolescenciji, roman nam omogućuje da nanovo otkrijemo stanje nepotpunosti (koje je depresivno koliko i radujuće) i koje po nekim parametrima vodi onom što nazivamo estetsko zadovoljstvo.“²⁵⁰ U *Orlandu* se osjeća

²⁴⁸ “Since the text can mean different things at different times, to different readers, historical reading means not getting at the authoritative original meaning but finding a way, through the multiplicities of the text, to discover the meanings of most value for the present. It is this quality of excess in the relation between the written work and the reader that gives to literature its perpetual life.” Melba Cuddy-Keane, *Virginia Woolf, The Intellectual & The Public Sphere*, Cambridge University Press 2003, p.157.

²⁴⁹ “[...]stands on the fragile threshold as if stranded on account of an impossible demarcation.” Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982. p.85.

²⁵⁰ “The very genre of the novel, with its characters and the logic of its plots, is quite dependent on the ‘adolescent’ economy of writing, although these are two separate matters. This view would imply that a

slično stanje nedovoljnosti trajnog 'adolescentnog' oblika koje nosi junak/inja uz stalnu 'proizvodnju' estetskog zadovoljstva.

Mješavina strasti prema pisanoj riječi, ekstaza prema ruskinji, udvaranje pomorskog kapetana, sačinili su svijet u kom je *Orlando* bespolna kreatura koja svoj identitet, zarad viših ciljeva, u jednom trenutku testira time 'čija ekstaza je veća, muškarčeva ili ženina': „I nisu li one možda iste? Ne, mislila je, ovo je najslasnije (zahvalila se kapetanu, odbivši hranu) odbiti i videti ga kako se mršti. Ali mogla je, ako on to želi, da zadrhti najfinije, najneosetnije na svetu. To je bilo nasjlasnije od svega, dopustiti i videti ga kako se smeje, 'Jer ništa nije', mislila je opet se mašila svog ležaja na palubi i nastavila raspravu 'božanstvenije nego odupirati se i dopustiti; dopustiti se i odupirati. Ništa drugo sigurno ne može da baci duh u takvo ushićenje...'.²⁵¹ Muška nonšalantnost i 'sveta odgovornost ženskosti' pomiješane proizvode esenciju bića koje vrhunac slasti doživljava izvan bitka i prostora – dopustiti i odupirati se; odupirati se i dopustiti. Nadživljavanjem pola *Orlando* spoznaje svemoć muškog svijeta kroz aparate discipline i upravljanja svijetom. Tu nastaje nedoumica da li je bolje sve prepustiti muškom polu i 'zaogrnuti se siromaštvom i neznanjem' ako i ukoliko bi to bio način da se: „[...]može bolje uživati u najuzvišenijim ushićenjima za koje ljudski duh zna, a to su, reče naglas, što joj je bio običaj kad je bila duboko potresena, kontemplacija, samoća, ljubav.²⁵² I pored ludosti, koju Vulf vidi kao kao žalosnu i kod žene i kod muškarca da se ponose svojim polom, kategorija ljubavi je isuviše zahtijevna. Vulf joj predočava apstrahovano-žensku kategoriju ljubavi, u kojoj *Orlando* 'produbljuje osjećanja koja je ranije imao kao muškarac': „Jer su joj hiljadu migova i misterija koje su do tada bile tamne strane sada postale jasne. Sada se povukla mračnost koja deli polove i dopušta da se bezbrojne nečistoće zadržavaju u njenoj tmimi i, ako ima išta u tome što pesnici kažu o

novel is the work of a perpetual subject-adolescent. As a permanent witness to our adolescence, the novel would enable us to rediscover the state of incompleteness (which is as depressive as it is joyful) that leads in some respects to what we call aesthetic pleasure.” Julia Kristeva, *New Maladies of the Soul*, Columbia University Press 1995, p.139.

²⁵¹ “And are they not perhaps the same? No, she thought, this is the most delicious (thanking the Captain but refusing) to refuse, and see him frown. Well, she would, if he wished it, have the very thinnest, smallest shiver in the world. This was the most delicious, to yield and see him smile. ‘For nothing,’ she thought, regaining her couch on deck, and continuing the argument, ‘is more heavenly than to resist and to yield; to yield and to resist. Surely it throws the spirit into such a rapture that nothing else can.’” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.87.

²⁵² “[...]can more fully enjoy the most exalted raptures known to the human spirit, which are,’ she said aloud, as her habit was when deeply moved, ‘contemplation, solitude, love.’” *Ibid.*, p.91.

istini i lepoti, ovo je osećanje dobilo na lepoti ono što je izgubilo u lažnosti.²⁵³ Sličnom idejom Lis Irigaray (Luce Irigaray) ispituje kako ženu osloboditi potčinjene pozicije pratećeg ‘drugog’, tako da ona postane izraz različite razlike, čiste razlike, jednog sasvim novog plana postajanja, iz kog razlike mogu da se umnožavaju i razlikuju jedna od druge. Ovdje fokus biva usmjeren na potencijalno postajanje žene realnog života, u svim njenim različitim načinima razumijevanja i nastanjivanja pozicije njenog subjekta – što pronalazimo u analizi rascjepa između žene kao predstave i žene kao iskustva kod Tereze de Lauretis.

Kada bi povremeno zanemarila stege moralnog, društvenog i konvencionalnog, Vulfova je zadržavala pravo na intimnost; ali je dijelom predstavljala kroz svoje junake. Potenciranje homoseksualnosti pomalo je sjenčilo kredibilitet njene seksualnosti u izvornom safizmu: nju je njena seksualnost uhodila u erotskom rađanju i generisanju ljepote u onom što bi zapisala. Kanalisanje seksualnosti kroz prefinjene niti erotičnosti svakako su svojstveniji ženi nego muškarcu. Šta god rekla anatomija ljudskog bića, ona se nije prepuštala luksuzu sjedinjavanja *anime* i *animusa* isključivo u jednom biću. Ali, to sve može odvesti u nekom drugom pravcu u kom je pitanje da li ‘najuzvišenija’ osjećanja ljudskog roda mogu biti bliža ženi nego muškarcu. Na to *Orlando* odgovara postavljanjem žene na ‘tamno mjesto koje joj pripada’. Konkretnim problemom pozabavila se Rosi Braidoti sugerišući da su dva osnovna pitanja kako ženu osloboditi od ikoničke funkcije na koju ju je falogocentrizam ograničio i kako izraziti različito, pozitivno viđenje ženske subjektivnosti. Ne negirajući ni u kom obliku muški pol, ipak se *Orlando* razmeće raskošima i bogatstvom, do instance u kojoj spoznaje besmrtnost. Kao mogućim u fikciji, pa i čitavim prespavanim vijekom, predstavljeni su nepromjenljivost individue, prirode i prostora. Afirmišući život prustovskom mišlju kao jedinstvenom umjetničkom tvorevinom, potvrđuju se i stavovi o neprolaznim vrijednostima. Njeni protagonisti ih nose sada već ‘vijekovima’, a putovanje kroz vrijeme, makar i fiktivno, sugerise našu nepromjenljivost u odnosu na svijet.

²⁵³ “For now a thousand hints and mysteries became plain to her that were then dark. Now, the obscurity, which divides the sexes and lets linger innumerable impurities in its gloom, was removed, and if there is anything in what the poet says about truth and beauty, this affection gained in beauty what it lost in falsity.” *Ibid.*, p.91.

Šetnja hodnicima, dvoranama, galerijama, sobama i dvorištima doma iz djetinjstva i mladosti *Orlanda* podsjeća da se život prostora i prirode ne mijenja. Povratkom kao i sjećanjem oblikujemo mit o dominantnoj sili zvanom vrijeme. Kada ono podsjeti na svoj protok, *Orlando* uhvati sebe da 'odrasla i gubi neke iluzije' ali zato stiže nove, i Vulf se poigrava procesom sazrijevanja koji kod čovjeka nikada ne prestaje. „Promena je bila neprekidna i možda nikad neće stati.“²⁵⁴ Iako je um stecište varijeteta koji iskušavaju promjene, polet i entuzijizam često pretvara u prazne nade: „Kakva je fantazmagorija um i kakvo stecište raznolikosti! Za trenutak osuđujemo svoje rođenje i svoj položaj i pretendujemo na isposničku ekstazu; sledećeg trena smo preplavljeni mirisom neke stare baštenske staze i jecamo za drozdovom pesmom.“²⁵⁵

4.5. Postajanje kao vid izolacije: žena u privatnosti svoje ženskosti

Problem transformacije kod *Orlanda* nije samo problem odrastanja i sazrijevanja, već problem *postajanja*, pogotovu kada je riječ o ženskom subjektu. Kako je ranije navedeno, Delez i Gatari su na više načina analizirali ovaj fenomen. Između ostalog, razrađuju ga teorijom „molarne i molekularne politike“ kao dva dinamička pokretačka oblika. Molarno jeste političko u svojstvu organizacije osnove, identiteta ili subjekta, a molekularno predstavlja mobilni, aktivni i neprestani izazov postajanja. Kler Kolbruk ideje vidi kao postupak u kom se svaka potvrda žene kao subjekta ne smije udvostručavati ili konfrontirati muškom, već sebe mora potvrditi kao događaj u procesu postajanja. „I Kristeva i Delez vide Vulfovu kao izuzetak u nizu normativnih modela shvaćenih psihoanalitički, izuzetak koji se nalazi u njenim karakterizacijama kao i u njenom stilu i u životu. Vulf stvara ovu 'djevojčicu' kao bjekstvo od edipovanih teritorija i, kako *Orlando* ilustruje, kao bilo koje postavljanje djevojčice u odnosu na polnu razliku konkretizovanu binarnom suprotstavljenosti koja se nalazi u bilo tijelu ili identitetu. Ne postoji djevojčica u *Orlandu*, samo dječak koji postaje žena. Dok Kristeva ovo smatra simptomatičnim za djevojčicinu traumatsku bitku sa simboličnim očinskim, po Delezu i Gatariju djevojčica se može posmatrati kao definicija *Orlandovog* procesa u postajanju-

²⁵⁴ “Change was incessant, and change perhaps would never cease.” *Ibid.*, p.96.

²⁵⁵ “What a phantasmagoria the mind is and meeting-place of dissemblables. At one moment we deplore our birth and state and aspire to an ascetic exaltation; the next we are overcome by the smell of some old garden path and weep to hear the thrushes sing.” *Ibid.*, p.96.

ženom.²⁵⁶ Takvim procesom *Orlando* još uvijek ne odrasta, i njemu/njoj je strana bilo kakva ženska uloga u životu, što se još više izjednačava sa identitetskom izolacijom. Delez kaže da je ženama prijeko potrebno da svoju molekularnu politiku vode tako da ponovo zadobiju svoj vlastiti organizam, svoju vlastitu istoriju, vlastitu subjektivnost. Ali i tvrdi da je opasno ograničiti se na predmet koji ne funkcioniše a da ne 'isušuje izvor i ne zaustavlja tok'. Kroz međusobnu negaciju datih problema, samoća može pružiti utjehu ali kratkoročnu; kao što alternative mogu ali i ne moraju učvrstiti duh identiteta. Onda kad postajanje-ženom znači i polno sazrijevanje, kod *Orlanda* prevazilazi muško-žensku relaciju vrhuncem tjelesnog ostvarenja, da bi se posljedično prihvatila upravo samoća kao jedini oblik postojanja, ili čak kao identitesko postajanje. „Sama sam”, reče naglas Orlando jer nije bilo nikoga da je čuje. Ali ta samoća je očiglednija, zaklele bi se mnoge žene, neposredno pošto je neko s vama vodio ljubav.²⁵⁷

Feministička književna kritika i kultura kao 'politika moći' po Kejt Milet (Kate Millet) predstavlja patrijarhalnu ideologiju u svijetlu pretjeranog naglašavanja bioloških razlika između muškaraca i žena. Zato ima za cilj da putem institucija obrazovanja, crkve i porodice učvrsti i opravda žensku potčinjenost. Kako bi se do eliminacije muške moći uopšte moglo doći, muškarci i žene moraju odbaciti rod onako kako je konstruisan unutar patrijarhata, što navodi Milet da idelno rješenje vidi u androginiji kao kombinaciji najboljih muških i ženskih osobina. Toril Moi (Toril Moi) takođe pokušava da pojasni i razdvoji pojam *ženskosti* od *ženstvenosti*. Ona insistira da je u interesu patrijarhalnog da ova dva pojma ostanu podrobno zbunjujući. Patrijarhat je taj koji traži da vjerujemo da postoji ženstvenost ali u obliku esencije ženskosti. U tom slučaju Moi proziva feministe da razmrse zbrku insistirajući da iako su žene nesumnjivo *ženske*, to nikako ne garantuje da će biti *ženstvene*. „Ovo jednako važi bez obzira na to da li neko definiše ženskost na

²⁵⁶ “Both Kristeva and Deleuze refer to Woolf as an exception to a set of normative models understood as psychoanalytic, an exception located in her characterisations but also in her style and in her life. Woolf produces this ‘girl’ as an escape from Oedipalised territories and, as Orlando exemplifies, from any other fixing of the girl in relation to sexual difference concretised as a binary opposition located in either the body or identity. There is no girl in *Orlando*, only a boy who becomes a woman. While Kristeva would see this as symptomatic of the girl’s traumatic struggle with the paternal symbolic, the girl might otherwise be seen, as Deleuze and Guattari infer in *A Thousand Plateaus*, as a name for *Orlando’s* process of becoming-woman.” *Deleuze and Feminist Theory*, (eds. Ian Buchanan and Claire Colebrook), Edinburgh University Press 2000, p.78.

²⁵⁷ “‘I am alone,’ said Orlando, aloud since there was no one to hear. But that loneliness is more apparent directly after one has been made love to, many women would take their oath.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.99.

stari patrijarhalni način ili na novi feministički. Esencijalizam (vjerovanje u datu žensku prirodu) na kraju uvijek daje prednost onima koji žele da se žene povinuju prethodno definisanim obrascima ženstvenosti. U ovom kontekstu *biologizam* je uvjerenje da je takva suština biološki data. Ipak, nije manje *esencijalističko* držati da postoji istorijski ili sociološki data ženska suština.²⁵⁸ S druge strane, po Simon De Bovoar ženom se ne rađa, već postaje, i ovakva kulturološka konstrukcija ženu određuje u društvu. Moi pak razrađuje ovu tezu kao patrijarhalno tlačenje koje nameće određene društvene standarde ženskosti na sve biološke žene, da bi nas uvjerilo u prirodnost datih standarda ženskosti. *Orlando* postaje žensko, njegova ženskost je utemeljena na androgenosti koja, sublimacijom ženskosti i ženstvenosti, artikuliše prostor izolovanog subjekta. Ovakav oblik izolacije, ženskost u ženi može da definiše putem intimnog ljubavnog čina u kom žena postaje-ženom. Mogući proces *samo-otkrivanja* je stanje koje, u odnosu sa muškarcem, rezultira njegovim ‘oslobađanjem tereta’ što ženi (p)ostaje obaveza daljeg (pod)nošenja istog. Žena (p)ostaje sama-u-sopstvu i sa-sopstvom, ali se za razliku od muškarca ponovo vezuje za sebe-kroz-njegov-otisak. Ova pozicija preobražava njen identitet i ona u tom ponavljanju razlike nikada ne biva ista. Time se potvrđuje jedinstvena struktura ženske psihe, te i nadmoć njenog fizikusa nad muškim. Možda se tu poteže i centralno pitanje kako žena postajanjem kao ponavljanjem razlike uspijeva ‘očuvati’ svoj identitet. *Orlandovskom* fikcijom Vulfova kao epilog sumornoj ženskoj ‘sudbini’ suprotstavlja ideju ‘života i ljubavnika’ upisujući je u poemu *Hrast*. Život i ljubavnik treba da su zasebne kategorije koje *Orlando* preobraća u jedno: suplementarne ali razdvojive isključivo ženskom logikom. I onda kad u ogledalu osmotri sebe i svoju neospornu ljepotu ‘na koju nije bila tašta’, *Orlando* ima svo oružje svijeta da zadobije život kao cjelost a ljubav i/ili ljubavnika kao upotpunjenje. Naglasak je opet na kompleksnosti ženskog identiteta: žena može i mora da ima i život i ljubavnika, zarad ostvarenja ljubavi. Takođe, treba je istinotvoriti po *njenom* principu i pravilu. Pitanje je u kojoj mjeri je to ostvarivo, ili tako biva samo u fikciji? Problem nevidljive ili bolje reći

²⁵⁸ “This is equally true whether one defines femininity in the old patriarchal ways or in a new feminist way. Essentialism (the belief in a given female nature) in the end always plays into the hands of those who want women to conform to predefined patterns of femininity. In this context *biologism* is the belief that such an essence is biologically given. It is not less essentialist, however, to hold that there is a historically or socially given female essence.” Toril Moi, *The Feminist Reader: Feminist, Female, Feminine* (ed. Catherine Belsey and Jane Moore), Basil Blackwell New York 1989, p.123.

ženski-vidljive borbe za prava na slobodu duha i tijela ili izaziva bolesti i frustracije ili se pak miri sa datim okolnostima. Pero i hartija ostaju mogući i tipično ženski saveznik. Ta djelotvorna terapija podstiče *Orlanda* da se čak i u moći svoje fizičke ljepote naruga trivijalnosti muške dominacije.

Prema Imanuelu Kantu, za kog se kaže da je bio bio ginekofob, žene su, tačnije one gradske, izučivši vještinu uljepšavanja, primamile u grad nomade site svojih prašnjavih i zapuštenih družbenica, i time prouzrokovale povijesni napredak – prelazak sa nomadskog života na zemljoradnju i život u naseljima. Da je vještina uljepšavanja, tačnije šminkanja – zamajac istorije, teško je povjerovati, ali je istina da je istorija čovječnstva sabrana u konkretnim i praktičnim dostignućima čija su otkrića i potonja usavršavanja, možda, plodotvornija od nasilnih revolucija. Da li je stoga, pita se *Orlando*, prikaz društva u bilo kom vremenu izvan moći istoričarâ i biografâ? „To se može poveriti samo onima koji za istinom imaju malo potrebe i nikakvo poštovanje – pesnicima i romansijerima – jer to je jedan od slučajeva gde istina ne postoji. Ništa ne postoji. Cela stvar je kružno isparenje – čudo... Tako smo primorani na zaključak da je društvo jedan od onih napitaka koje vešte domaćice služe tople u vreme Božića, čiji ukus zavisi od pravilne mešavine i mućkanja tuceta različitih sastojaka. Izdvoj neki i on sam je bezukusan.“²⁵⁹ Da je društvo posebna i čudna tvorevina Vulf zapaža kroz nemoć biografâ da daju autentičnu skicu naspram one koju crtaju pjesnici i romansijeri. Time je svaki biograf ili istoričar polu-razoružan, jer se zanemaruju vjerodostojnost i dosljednost. Ovakvom biografskom projekcijom individualno se lako može prenijeti na kolektivno: „Tako je društvo istovremeno sve i ništa. Društvo je najmoćnija smesa na svetu i društvo ne postoji ni na koji način. Čudovišta kakva su pesnici i romansijeri mogu da ga obréu; takvom nešto-ništa sadržinom u ogromnoj meri su ispunjena i njihova dela; i njima ih sa najlepšim željama, sa zadovoljstvom prepuštamo.“²⁶⁰

²⁵⁹ “Only those who have little need of the truth, and no respect for it—the poets and the novelists—can be trusted to do it, for this is one of the cases where the truth does not exist. Nothing exists. The whole thing is a miasma—a mirage... Thus we are forced to conclude that society is one of those brews such as skilled housekeepers serve hot about Christmas time, whose flavour depends upon the proper mixing and stirring of a dozen different ingredients. Take one out, and it is in itself insipid.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.101.

²⁶⁰ “At one and the same time therefore, society is everything and society is nothing. Society is the most powerful concoction in the world and society has no existence whatsoever. Such monsters the poets and the novelists alone can deal with; with such something-nothings their works are stuffed out to prodigious size; and to them with the best will in the world we are content to leave it.” *Ibid.*, p.102.

Da li je život ono što nam obično promakne, ili što propustimo u moru kolotečine koja nas neprestano melje, pita se *Orlando*. Potraga za smislom društvenog uređenja i svijeta u poređenju s nemuštim jezikom psa ljubimca simbolizuje otuđenost i nemoć da se povežu smisao i besmisao. Dokaz da identitet teško pronalazi potvrdu sopstva u refleksiji društva i svijeta, *Orlando* vidi u ekvivalentnosti društvenih pojava koje od ‘blistavog uma načine puku dosadu’ i koje ‘vraćaju’ život pojedincu opustošen, ispran i bez sadržine. Ničim drugim do iluzijom definiše opšte-društvenu sliku. Kao ‘najvredniju i najpotrebniju stvar svih među svim svjetskim dobročiniteljima’, iluziju stavlja u suprotan kontekst jer ‘vlada zao glas da se iluzije razbijaju u sukobu sa realnošću’. To je goni da putuje kružnim vremenskim putanjama kojima ne otkriva ni u jednom stoljeću ništa osobito drugačije ili novo. Na pitanje zašto je to tako, shvata da je najvrjedniji segment ljudske kontemplacije kojim društvo opstaje u praktičnoj primjeni – iluzija. Pjesnik je spas i u njemu je svjetlost; *Orlando* traži od Aleksandra Poupa da pođe sa njom kući. Iako ju je presjek u vremenu zatekao u društvu jednog velikana, ona se bori sa trajanjem pitajući se da li je to ono što čini da istorijski zapis ostaje pokoljenjima, ili je samo varljivi prikaz jednog doba. Problem trajanja tako opet dolazi u fokus i *Orlando* se pita šta je zapravo doba? I šta smo to ‘mi’? Koliko je istorija precizna kad nam ostavlja svjedočanstva o velikanima ako ih mi sami oblikujemo svojim iluzijama, dajući sebi za pravo da se divimo ili preziremo bez ‘prirodne svjetlosti istine’ koja jedina predstavlja stvari onakvima kakve jesu? Paradoks istorijskog zapisa koji se bilježi uglavnom posredstvom iluzije, čini da se i identiteti istoričara kao i umjetnika gube u taštom društvenom sklopu ili se prosto vraćaju svojoj datosti. „‘Isto toliko je tašto’, mislila je, ‘ti da misliš da me možeš zaštititi, ili da ja mislim da mogu da te obožvam, svetlost istine udara po nama bez senke, a svetlost istine proketo ne pristaje ni tebi ni meni’.”²⁶¹ Vulf se vraća ideji da je jedina istina koju biograf ili kritičar propusti ona koja je zapravo data u djelu pisca. „Ukratko, sve tajne piščeve duše, sva iskustva njegovog života, svaka osobina njegovog uma je opširno zapisana u njegovim delima, a mi ipak tražimo da nam kritičari objasne jedno a biografi protumače drugo. Da vreme teško visi na rukama ljudi,

²⁶¹ “‘It is equally vain,’ she thought, ‘for you to think you can protect me, or for me to think I can worship you. The light of truth beats upon us without shadow, and the light of truth is damnably unbecoming to us both.’” *Ibid.*, p.106.

jedino je objašnjenje te čudovišne izrasline.²⁶² Svaka riječ ili pokušaj tumačenja umjetničkog djela nakon ove suve istine djeluju u najmanju ruku bezvrijedno.

Nel, Pru, Kiti i *Rouz* su mlade prodavačice ljubavi koje nude društvo *Orlandu*, sada preobučenom u muškarca. Vulf aludira na muški princip karakterizovanja ženskog međusobnog opštenja i takozvane nemoći da 'išta kažu jedna drugoj kada nema podsticaja drugog pola, te da nemaju želje već samo afektaciju'. Nikakva poteškoća da se 'odigraju različite uloge po potrebi' nije postojala kod *Orlanda* kad god je poželjela da se i odjećom 'prebaca iz pola u pol' jer se zadovoljstva povećavaju a iskustva množe. Stoga biva prirodno da 'podjednako prija ljubav oba pola'. Lakoća postojanja ili postojanosti u izdignutom androginom obliku ženske psihe Kler Kolbruk razmatra kroz ideje Kristeve: „Kao i većina zagovornika estetske definicije 'postmodernog', Kristeva valorizuje moć umjetnika da naznači neoznačivo.“²⁶³ S druge strane, kod Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson) ovakva pojava se valorizuje kao paradigmatični avangardni projekat: „Veliki modernizmi su se zasnivali na izumima ličnog, privatnog stila, nepogrješivog poput otiska prsta, i jedinstvenog do neuporedivosti sa saopstvenim tijelom. Ali ovo znači da je modernistička estetika na neki način organski povezana sa konceptom jedinstvenosti sopstva i privatnog identiteta, jedinstvene ličnosti i individualnosti od koje se dá očekivati da generiše sopstvenu unikatnu viziju svijeta i sagradi sopstveni, jedinstveni nepogrješivi stil.“²⁶⁴ Nadovezujući se na definiciju, Ketrin Driskol (Catherine Driscoll) kaže da je zapravo Virdžinija Vulf pokrenula Džejmsonovu tvrdnju idejom da je 'zreli' um neophodan umjetnosti, i da je negdje ženska nezrelost nešto što je neophodno prevazići: „Dok je ovo direktan odgovor na ukrštanje modernosti i zrelosti kod žena prije nego kod muškaraca – i za Kanta i za Rusoa žene ne mogu zrenuti ili se prosvetiti isto kao što ne

²⁶² “In short, every secret of a writer's soul, every experience of his life, every quality of his mind is written large in his works, yet we require critics to explain the one and biographers to expound the other. That time hangs heavy on people's hands is the only explanation of the monstrous growth.” *Ibid.*, p.107.

²⁶³ “Like most advocates of an aesthetic definition of 'postmodernism', Kristeva valorises the artist's power to signify the unsignifiable.” *Deleuze and Feminist Theory*, (eds. Ian Buchanan and Claire Colebrook), Edinburgh University Press 2000, p.78.

²⁶⁴ “The great modernisms were, as we have said, predicated on the invention of a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint, as incomparable as your own body. But this means that the modernist aesthetic is in some way organically linked to the conception of a unique self and private identity, a unique personality and individuality, which can be expected to generate its own unique vision of the world and to forge its own unique, unmistakable style.” Fredric Jameson, *Postmodernism and Consumer Society: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ed. Hal Foster) Washington: Bay Press 1983, p.114.

mogu postati građanke – Vulfina tvrdnja ima dublju dimenziju u ovom kontekstu. Bilo kao kreativna destrukcija ili obrazovni proces, modernistička modernost je pitanje stila.²⁶⁵ Tvrdnjom da je zrelost uma žene neophodna za umjetnost, Vulf se bori da očisti ‘tamnu mrlju’ i prevaziđe nedostatke pri oslobađanju od potčinjenosti patrijarhalnom. Za Džejmsona, Vulfina pretpostavka kreativne destrukcije ili edukativnog procesa modernizmu pretpostavlja pitanje stila.

U *Eseju o modernoj fikciji* stoji: „Prava struktura fikcije’ ne postoji; sve je prava struktura fikcije, svako osjećanje, svaka misao; svakaraznovrsnost mozga i duha je primamljiva; ni jedna precepcija nije pogrešna. I kad bi zamislili umjetnost fikcije kako oživljava i stoji pred nama, nesumnjivo bi tražila da je polomimo i zlostavljamo, kao i da je slavimo i volimo, jer se time njena mladost obnavlja i njena suverenost čuva.”²⁶⁶ Ovo nam na neki način pomaže da modernizam shvatimo kao kritički stav bez kategorizacije ili periodizacije. Lični stil koji Džejmson opisuje kao modernistički i koji Kristeva analizira, Vulf kritikuje u modernističkom muškom pismu kao izrazito individualnom: „Ali kad sam pročitala nekoliko poglavlja, učinilo mi se da preko stranice leži senka. To je bila tamna poluga, senka po obliku nalik slovu J(a). Moraš da je zaobilaziš, šetajući pogledom levo-desno, ako želiš da vidiš predeo iza nje.”²⁶⁷

Delez i Gatari navode da Vulf naglašava pisanje ‘tuđeg djetinjstva’ kao kontrastiranje bloka* djetinjstva ili postajanje-djeteta sa sjećanjem na djetinjstvo: „To’ dijete koegzistira sa nama, u zoni blizine ili bloku postajanja, na liniji deteritorijalizacije koja nas oboje nadjačava – nasuprot djetetu koje smo nekad bili, kog se sjećamo ili o kom

²⁶⁵ “While this is a direct response to the problem of intersecting modernity and maturity for women rather than men—for both Kant and Rousseau women cannot mature or be enlightened just as they cannot be citizens—Woolf’s claim has a further dimension in this context. Whether as creative destruction or educational process, modernist modernity is a question of style.” Catherine Driscoll, *Modernist Cultural Studies*, University Press of Florida 2010, p.56.

²⁶⁶ “‘The proper stuff of fiction’ does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. And if we can imagine the art of fiction come alive and standing in our midst, she would undoubtedly bid us break her and bully her, as well as honour and love her, for so her youth is renewed and her sovereignty assured.” Virginia Woolf, *Modern Fiction, The Common Reader 1st Series*, Oxford University Press, p.140.

²⁶⁷ “But after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind.” Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.107.

fantaziramo, molarnog djeteta čija je budućnost odrasla.²⁶⁸ S druge strane: „*Orlando* se odveć ne služi sjećanjima, već blokovima, blokovima vjekova, blokovima epoha, blokovima kraljevina prirode, blokovima polova, stvarajući toliko postajanja među stvarima ili toliko linija deteritorijalizacije.²⁶⁹ Dakle, sjećanja i uspomene uvijek imaju funkciju reteritorijalizacije, dok ‘vektor deteritorijalizacije nije neodređen’ već: „[...]direktno priključen na molekularne nivoe; i što je više deteritorijalizovan, kontakt je jači: deteritorijalizacija stvara agregat molekularnih komponenti da se ‘drže zajedno’.²⁷⁰ Deteritorijalizovanje *pragova svijesti* u *Orlandu* sakuplja i sjedinjuje *blokove* u androgenost kojom se memorija i projekcije budućnosti spajaju i vanvremenski i vanprostorno. Time analiza identiteta i pitanje pola, kao i lakoća ‘preskakanja iz jedne uloge u drugu’, postaju politika zadovoljstva i nadmoći muškog naspram ženskog. Međutim pojam sreće drugačije se doživljava od strane ženskog u odnosu na muško.

Smisao ili besmisao života, na prekretnici vjekova sabirala je dalje *Orlando* u opažanju nezaustavljive viktorijanske vlage koja se uvlačila u sve i svašta, koja je metaforički nagrizala život, donosila bujice bespotrebnih i beživotnih stvari. Ako je udaja bila najočajniji lijek koji ‘nije ličio na Prirodu’, njome se morala kanalisati relacija život-ljubavnik u život-muž, na mučno prihvatljiv način. Istorijsko određenje odživljenog uz koncepte socijalnih formacija, nijesu uspješni da ‘odrede’ identitet *Orlanda* kao pripadajućeg ili pripadajuću bilo kojoj društvenoj grupi. Dok religija istorijski koristi spoznavanje sopstva da bi, kako to Mišel Fuko kaže: „[...]promijenila ponašanje, trenirala ili korigovala individue.²⁷¹, u eseju *Tehnologije sopstva* naglašava da se još od 18. vijeka: „Tehnologije verbalizacije nanovo ubacuju u različiti kontekst od strane takozvanih društvenih nauka, da bi se dale koristiti bez odricanja sopstva, ali zapravo sa

²⁶⁸ “‘A’ child coexists with us, in a zone of proximity or a block of becoming, on a line of deterritorialization that carries us both off—as opposed to the child we once were, whom we remember or phantasize, the molar child whose future is the adult.” (*izraz ‘blok’ Delez koristi kao vrstu postajanja), Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 2005, p.294.

²⁶⁹ “*Orlando* already does not operate by memories, but by blocks, blocks of ages, blocks of epochs, blocks of the kingdoms of nature, blocks of sexes, forming so many becomings between things, or so many lines of deterritorialization.” *Ibid.*, p.294.

²⁷⁰ “[...]it is directly plugged into the molecular levels, and the more deterritorialized it is, the stronger is the contact: it is deterritorialization that makes the aggregate of the molecular components ‘hold together’.”, *Ibid.*, p.294.

²⁷¹ “[...]to alter behaviour, to train or correct individuals.” Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, transl. by A. Sheridan. London: Allen Lane 1997, p.203.

ciljem konstituisanja novog sopstva.²⁷² Stoga, moderna 'poliferacija' načina da se priča o polu bila bi ključ za razumijevanje 'novog' sopstva. Driskol isti problem vidi kao manifestaciju tehnologije za proizvodnju i upravljanje posebnom silom sopstva. Ona se potvrđuje svojom 'tajnom' predstavom ne samo u psihoanalizi, već i u savremenim diskursima o novom moralu i seksualnoj edukaciji. Kod *Orlanda* produktom 'nove tehnologije sopstva' nastaje apsurd bračnog zavjeta kao nametnutog konformističkog stanja. Transformacije identiteta takođe nastaju pod istim uticajem: divljina u svom najpitomijem obliku prestaje da 'živi identitet' a čovjeku preostaju ili rezignacija ili smrt. *Orlando* je svjesna da se brak odnosi na oslonac, podršku i pratnju u životu koja nije ni najmanje nalik svim onim čvrstim osloncima koje je pronalazila u kratkim susretima sa suncem i kišom, ljudima i životinjama, umjetninama i prostorima kojima je gospodarila. Sve joj biva 'oteto'. Ukročena i gola, obavijena misterijom koju ne umije da odgonetne, svi odgovori stoje na jednakoj razdaljini od (ne)istine, koja zapravo biva jednostavna koliko i praživot: postojao je, postoji i postojaće, ali njegovu tajnu čovjek je nemoćan dokučiti. „Tražila sam sreću u mnoga doba i ne našoh je; slavu i propustih je; ljubav i ne upoznah je; život – i gle, smrt je bolja.“²⁷³ Zastrašujuću pojavu smrti Vulfova definiše kao nepoznatu kategoriju kroz čiju je nedokučivu kompleksnost moguće upotpuniti smisao života. Život bez smrti, i obrnuto, ne postoji. *Orlando* govori da umire, i ona umire onog trena kad se utapa u duh vremena. I dalje se androginitet simbolično prepliće kroz njene vizije *Marmadjuka*, kao i njegove nje; duh vremena apstrahuje svjetovnu sliku muško-ženskog, u čemu se istina ogleda u višeznačnosti subjekta i materije. Moć da sebi približi različite forme identiteta kod *Marmadjuka* iznudile su kompromis pomirenju sa sopstvom: *Bontrop* je značilo njena osamljenost i smrt, *Mar* je bila topla kupka i večernja vatra, a *Šelmerdin* je bio šafran i šuma u jesen, što je sve zajedno stvaralo kontradiktornost u samoj pojavi. Borba ženskog duha u kroćenju sopstva po aršinima društva je hod po trnju, ali *Orlando* pravda svoje bitisanje 'sretnim udovoljavanjem duhu

²⁷² "The techniques of verbalisation have been reinserted in a different context by the so-called human sciences in order to use them without renunciation of the self but to constitute, positively, a new self." *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. H. G. Luther, H. Martin, and Patrick H. Hutton, Amherst: University of Massachusetts Press 1988, p.49.

²⁷³ "I have sought happiness through many ages and not found it; fame and missed it; love and not known it; life—and behold, death is better.", Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.121.

vremena' „[...]jer je razmena između pisca i doba beskrajno delikatna i celo bogatstvo njegovih dela zavisi od dobrog ugovora među njima.“²⁷⁴

4.6. Mišljenje i život – razdvojeni polovi

Ironična slika novostečenog života, pomalo sarkastično obojena, predstavlja Vulfin prefinjeni smisao za humor, koji u ulozi biografa delikatno provlači. Podsmijeh 'životu-pobjedniku' upućuje riječima: „Život je, slažu se svi čije mišljenje vredi konsultovati, jedini pravi predmet za romanopisca i biografa; život, odlučili su isti autoriteti, nema baš nikakve veze sa mirnim sedenjem u stolici i razmišljanjem. Mišljenje i život su dva razdvojena pola. Zato – pošto je sedenje u stolici i razmišljanje upravo ono što Orlando sada čini – nema druge nego da recitujemo kalendar, molimo se, brišemo nos, džaramo vatru, gledamo kroz prozor, dok ona nešto ne učini.“²⁷⁵ Vulf se i dalje šali, humorom kojim zatiče biografe: „[...]svedok njenih uzdaha i zapinjanja daha, njenih rumenila i bledila, njenih očiju sad svetlih kao lampa sad ispijenih kao zora – šta više ponižava od prizora gde sve to nemo pokazivanje emocija i uzbuđenje prolazi pred vašim očima sa poznavanjem uzroka – misao i mašta – nisu ni od kakvog značaja?“²⁷⁶ Prostorno-identitetska određenja ženskog bića kao bića ljubavi dovodi *Orlanda* u kontradiktoran položaj. Njeni podvizi i aspiracije, avanture, osvajački pohodi i sloboda manjkaju u 'ženskosti u ljubavi' koju muški pisci iskrivljeno predstavljaju. Ako po njima 'ljubav nema veze s nježnošću, vjernošću, darežljivošću, poezijom', da li je bolje, pita se Vulf, da taj predmet biografije koji samo razmišlja i zamišlja – ne postoji? Da li je *Orlando* i dalje kao žena bila slobodnog duha, slatkog oka na priliku nekog lugara, ili je gušila svoje nagone pa ni ljubavni ni pohodnički poriv nijesu imali svoje žive oblike. „Ako tako predmet biografije neće ni da voli niti da ubije, već samo razmišlja i zamišlja,

²⁷⁴ “[...]for the transaction between a writer and the spirit of the age is one of infinite delicacy, and upon a nice arrangement between the two the whole fortune of his works depend.” *Ibid.*, p.130.

²⁷⁵ “Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking. Thought and life are as the poles asunder. Therefore—since sitting in a chair and thinking is precisely what Orlando is doing now—there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done.” *Ibid.*, p.130.

²⁷⁶ “[...]witness her sighs and gasps, her flushing, her palings, her eyes now bright as lamps, now haggard as dawns—what is more humiliating than to see all this dumb show of emotion and excitement gone through before our eyes when we know that what causes it—thought and imagination—are of no importance whatsoever?” *Ibid.*, p.130.

možemo zaključiti da on ili ona nije bolji od leša pa je zato ostavimo na miru.²⁷⁷ Pošto život prestaje kada nestaje ono što ga obelježava takozvanom uzgrednom putanjom, događajima u mimohodu, ili intervalima 'hvatanja trenutaka', *Orlando* je na vrijeme upozorila 'da je mrtva' i da se njena priča zaustavila. Time prostor, kao refleksija njene stvarnosti, preuzima ulogu identiteta. „Prolaze oblaci, gusti ili retki, remeteći malo boju trave pod sobom. Sunčani brojčanik beleži sat na svoj uobičajeni tajnovit način. Čovekov um počinje da prevrće nekoliko pitanja, lenjo, uzaludno, o samom tom životu. Živote, peva on, ili bolje pišti, kao čajnik na ognjištu, Živote, životiću, šta si ti? Svetlost ili tama, sukna kecelja zadnjeg sluge ili senka čvorka na travi?“²⁷⁸

Jedan od najoštrijih kritičara zapadne civilizacije Fridrih Niče nihilizam vidi kao istorijsko kretanje Evrope kroz prethodne vjekove, koje se zadržalo do danas. Kao zaloga budućoj zrelosti života, to grozničavo stanje preobraća u pozitivni predznak *natčovjeka* kao najveću volju za moći koja određuje i smisao opstanka na Zemlji. U knjizi *Vesela nauka* postavlja pitanje kako obezbijediti prisutnost duha i tijela, zajedno sa čulnim i uzvišenim. Ultimativni cilj treba da bude biće čija se volja ne objektivise kao nužnost, već kao sloboda i nešto što prevazilazi vječno vraćanje istog. Niče takvo biće zove natčovjekom. Unutrašnji motivator natčovjeku treba da 'javi': „Ovakav život kakvim sada živiš i kakvim si živeo, moraćeš da živiš još jednom i još bezbroj puta; i u tome neće biti ničeg novog, nego će ti se morati vratiti svaka bol i svako uživanje i svaka misao i uzdah i sve neizrecivo malo i veliko u tvom životu, i sve istim redom i posledicom a isto tako ovaj pauk i ova mesečina među drvećem, a isto tako ovaj trenutak i ja sam. Večni peščani sat postojanja ponovo će se okretati a i ti sa njim, zrnce prašine od prašine! Da li se nećeš baciti na noge i škrgutati zubima i proklinjati demona, koji je tako govorio?“²⁷⁹ Da se stvarnost transcendentira kroz sopstvenu čuvstvenu mistiku, *Orlando* je kretanjem identiteta potvrđivala upravo u vraćanju istog. Putanja se dijeli na dvije strane: jednom prelazi u drugi pol, drugi put se udaje-umire. Na pitanje 'šta je život' odgovor ne dobija ni pustolovni imanigarni, pa ni naučnofantastični junak, a ponajmanje biograf. Prema

²⁷⁷ "If then, the subject of one's biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her." *Ibid.*, p.131.

²⁷⁸ "Clouds pass, thin or thick, with some disturbance of the colour of the grass beneath. The sun dial registers the hour in its usual cryptic way. One's mind begins tossing up a question or two, idly, vainly, about this same life. Life, it sings, or croons rather, like a kettle on a hob, Life, life, what art thou? Light or darkness, the baize apron of the under footman or the shadow of the starling on the grass?" *Ibid.*, p.131.

²⁷⁹ Fridrih Niče, *Vesela nauka* (prev. Milan Tabaković), Veselin Masleša 1988, str.235.

filozofiji proroka *Zaratustre*, buntovnika protiv ljudske naivnosti i boga u svjetlu kakvom su ga ljudi tada poznavali, pobjeda čovjeka nad samim sobom treba da ga oslobodi da bi ostvario najviši cilj – spoznao sebe. „Pogledaj ovu kapiju. Dve se staze ovde sastaju: njih još niko nije prešao do kraja. Ova duga ulica što vodi unazad: duga je koliko čitava večnost. A ona duga naviše ona je druga večnost... Te staze protivureče jedna drugoj; one se sukobljavaju i suzbijaju: baš ovde, na ovoj kapiji se sučeljavaju. Ime kapije stoji eno napisano: "Trenutak"[...] Od ove kapije "Trenutak" vodi duga večna staza unazad: iza nas leži cela večnost. Zar nije sve na svetu što može da trči, moralo već da pretrči ovu stazu? Zar se nije sve na svetu što može da se dogodi, već dogodilo, svršilo, prešlo?“²⁸⁰ Natčovjek ili nadbiće na neki način postaje i *Orlando*: „I zujeći i mucajući hajde da zapitamo čvorka (koji je mnogo druželjubivija ptica od ševe) šta bi on rekao na rubu korpe za otpatke iz koje skuplja žbice od četke za ribanje sudova. Šta je život, pitamo, naginjući se vratima na seoskoj ogradi; Život, Život, Život! Kliče ptica, kao da je čula i da zna tačno šta smo mislili...“²⁸¹ Isto kao što *Zaratustra* silazi među ljude da bi im objavio da je ‘bog mrtav’, *Orlando* svoj život podvrgava iskušenjima *nadčovjeka*, prostoru i identitetu bez boga i vjere. „Pojam ‘Bog’ izmišljen je kao pojam suprotstavljen životu – u tom pojmu je užasno objedinjeno sve štetno, otrovno, klevetničko, čitavo smrtno neprijateljstvo prema životu! Pojam ‘onostranosti’, ‘istinitog svijeta’, izmišljen je da bi se obezvrijedio *jedini* svijet koji postoji – da se ne očuva nikakav cilj, um, zadatak za našu zemnu realnost! Pojam ‘duše’, ‘duha’, pa čak i ‘besmrtne duše’, izmišljen je da bi se prezrelo tijelo, da bi se ono učinilo bolesnim, ‘svetim’, da bi se za sve stvari koje zaslužuju ozbiljnost u životu, pitanje ishrane, stanovanja, duhovne dijete, postupanja s bolesnicima, čistote, klimatskog vremena, pokazala grozovita lakomislenost! [...] Pojam ‘grijeha’, skupa s njegovim mučiteljskim instrumentom, pojmom ‘slobodne volje’, izmišljen je da bi pomeo instinkte, da bi nepovjerenje prema instinktima pretvorio u drugu prirodu!“²⁸² Sličnost *Orlanda* i *Zaratustre* ogleda se u božijim kao mišljenim

²⁸⁰ Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra* (prev. Danko Grlić) Mladost Zagreb 1980, str.153.

²⁸¹ “And humming and hawing, let us ask of the starling (who is a more sociable bird than the lark) what he may think on the brink of the dust bin, whence he picks among the sticks combings of scullion’s hair. What’s life, we ask, leaning on the farmyard gate; Life, Life, Life! cries the bird, as if he had heard, and knew precisely, what we meant by this...” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.131.

²⁸² “The concept ‘God’ invented as the antithetical concept to life – everything harmful, noxious, slanderous, the whole mortal enmity against life brought into one terrible unity! The concept ‘the Beyond’,

obezvrijeđivanim zemaljskim postojećim čulima, a istovremeno radosnom, nagonski jakom životu odbačenom kao zlom. Postaje fantastičan i imaginaran puko mišljeni bezvremeni bitak postavljen kao ono apsolutno. Bog dakle, za Ničea, primarno ne znači neku religioznu moć, nego određenu ontologiju i ontologizovani moral. Ovu metafizičku dilemu kroz *Orlanda* Vulfova daje u spasonosnom pokliču noćnog leptira koji uzvikuje Smijeh! Smijeh!. Impulsi koji nas vuku potrazi za smislom često djeluju beznačajno, a prepoznamo ih kad sidemo u najdublje i najzatamljenije prostore našeg sopstva, jer nam tada predstavljaju nužnost. Prostor i vrijeme traju, a *Orlando* shvata: „I kad bih umrla, sve bi bilo isto!“²⁸³

4.7. Modifikacije identiteta

„Iako je priroda Jednog izvor svih stvari, ono nije ni jedna od njih. Nije ni nešto, ni kakvoća, ni količina, ni duh, ni duša ... Pravo govoreći, ne može se nazvati ni ovako ni onako, nego mi, koji izvana obilazimo oko Jednog, želimo izraziti šta doživljavamo, čas bliže čas dalje, usljed poteškoća što se Jedno ne može dokučiti znanjem kao ostali pojmovi, već prisustvom, koje je vrednije od znanja... Jer ono zaista nije daleko ni od koga, a opet je daleko od svijetu, te iako je prisutno, prisutno je samo za one koji ga primaju i koji su spremni da se priljube, prihvate i osjete ga srodnošću unutrašnje sile.“²⁸⁴ (Plotin, 3. vijek n.e.)

Viktorijansko vrijeme ‘guta’ *Orlandov* identitet; okreće se protiv prirode, odlazi u London gdje više ništa nije kao što je bilo u eri kraljice Elizabete. Traži opravdanje za nove iluzije: „Svih ovih godina je razmišljala o književnosti (njena usamljenost, njen položaj, njen pol moraju da budu njeno izvinjenje) kao o nečem divljem poput vetra,

‘real world’ invented so as to deprive of value the *only* world which exists – so as to leave over no goal, no reason, no task for our earthly reality! The concept ‘soul’, ‘spirit’, finally even ‘immortal soul’, invented so as to despise the body, so as to make it sick – ‘holy’ – so as to bring to all the things in life which deserve serious attention, the questions of nutriment, residence, cleanliness, weather, ahorrifying frivolity![...] The concept ‘sin’ invented together with the instrument of torture which goes with it, the concept of ‘free will’, so as to confuse the instincts, so as to make mistrust of the instincts into second nature!” Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Penguin Books Ltd., 1992, p.76.

²⁸³ “And if I were dead, it would be just the same!” *Ibid.*, p.132.

²⁸⁴ Branko Bošnjak, *Filozofija od Aristotela do Renesanse i odabrani tekstovi filozofa*, Matica Hrvatska Zagreb 1978, str. 183.

vrućem kao vatra, brzom kao munja; nečem lutajućem, neuračunljivom, naglom, a gle, književnost je bila postariji gospodin u sivom odelu koji priča o groficama.²⁸⁵ Odnos pisca i njegovog identiteta naspram društva i umjetnosti opet su dati kao antipod jednog drugom. Mišljenje i život postoje zasebno. Lična perspektiva i namjera pisca ne može biografu ili historičaru biti dovoljno poznata da bi je autentično prenio. Pisac svoje djelo nosi sa sobom kao materiju nepromjenljivog oblika i kad se prenosi na čitaoca, ona se neopozivo mijenja. ‘Prodati vlasništvo’ za svoju tvorevinu je kao nepovratna nagodba sa nepoznatim kupcem, nešto što se ne može kontrolisati, a što za pisca predstavlja ‘okretanje protiv prirode’. Tako se cjelina lomi: *Orlandu* ispada iz njedara poema *Hrast*, kutija njene duše u koju je vjekovima slagala svoje vatre i kiše, noći i svitanja. Pita se: „Život? Književnost? Da jedno bude pretvoreno u drugo? Ali kako je to strašno teško! [...] stvar koju gledaš postaje ne ona sama već nešto drugo, što je veće i mnogo značajnije a ostaje još uvek ista stvar.“²⁸⁶ Pisac može da se prema stvarnosti odnosi kao dijete prema igrački koju voli, baca je, lomi, ili joj se vraća; ali djetetu se mašta ne uzima za ozbiljno. Vezu subjektivnog i objektivnog u djetinjstvu i adolescenciji *Orlando* pokazuje po načinu shvatanja književnosti. Kada je providenjem poistovjetila dječiji čamčić na *Serpentini* sa jedrenjakom svog muža na Atlantiku i kad su te dvije stvari lako mogle ‘da se zamijene a da znače istu stvar’ mašta prelzi u ekstatični doživljaj sreće. Kako prema Plotinu smisao filozofije treba da sadrži povratak čovjeka svome iskonskom stanju, to je istodobno povratak njegovog mnoštva – jednosti. Vrhunac Plotin vezuje za eksatazu, koja je po njemu mistično istupanje iz sebe, gdje se prevazilazi podvojena svijest i stapa sa *Jednim* – onim iskonskim. Ekastaza kod *Orlanda* popričično podržava ovu ideju, a Vulfova je, kao i bilo koji oblik sreće preispituje: „Zdravo, onda, sreće, i posle sreće, ne, zdravo, oni snovi što izobliče oštru senku kao lice umrljano ogledalo u trpezariji seoske krčme; snovi koji rastaču celinu i kidaju nas, ranjavaju nas, cepaju nadvoje u noći kad bismo zaspali; zaspali, zaspali, duboko pali da se svi oblici rasprše uprah beskrajne mekoće, vodu

²⁸⁵ “She had thought of literature all these years (her seclusion, her rank, her sex must be her excuse) as something wild as the wind, hot as fire, swift as lightning; something errant, incalculable, abrupt, and behold, literature was an elderly gentleman in a grey suit talking about duchesses.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.134.

²⁸⁶ “Life? Literature? One to be made into the other? But how monstrously difficult!” *Ibid.*, p.136.

maglovite nedokučivosti, a tamo da umotani, obavijeni kao mumija, kao noćni leptir legnemo ničice na pesak na dno sna.²⁸⁷

Ono u čemu je Niče vidio pozitivnost nihilizma, Virdžinija Vulf je podražavala svojim poetičnim diskursom. Život i smrt ništa tako veliko ne dijeli; oni su skoro na istoj longitudi subjektivnog i objektivnog. Razlika je samo u individualnoj interpretaciji. Prema egzistencijalizmu, smrt, bilo kao emanacija fikcije, ili korelativni pojam u odnosu na život, postaje najvlastitije svojstvo bitka. Vulfova i dalje manjak iskustva smrti vidi u ovozemaljskim necjelovitim zadovoljstvima. Kao metaforu nepojmljivog a potencijalno svemogućeg ničeg, analizira je kroz smisao uvijek narušenih osjećanja sreće, i neodrživih vjerovanja u postojanje. Razumjeti ništa po filozofiji metafizike bilo bi razumjeti smrt, a transcendentnost ovog pojma ogleda se u mogućem mišljenju ničega. Donekle izjednačujući problem trenutka postojanja sa mišljenjem ničeg – Vulfova dolazi do mišljenja smrti kao modifikacije bitka ili identiteta.

„Jer koje bi moglo biti strašnije otkriće nego da je sadašnji trenutak?“²⁸⁸ Sadašnjost u svakom obliku postaje stravična; prošlost proganja u korak, a budućnost zaklanja: „Da li ćemo imati volje da izdržimo tu tuđinu, hladnoću i grobni mir oko nas, tu čitavu podzemnu skrivenu nemu usamljenost, koja se kod nas naziva životom a isto sa takvim pravom mogla bi da se naziva smrću, kad ne bismo znali šta iza nas biva – i da ćemo tek posle smrti doći do svog života i postati živi, ah! veoma živi! mi posthumni ljudi!“²⁸⁹ Ne sudaraju se samo vremena ‘posthumno’, sudaraju se različiti vjekovi koji na vidjelo iznose regres civilizacije, uniformisane ljude i žene koji liče međusobno, noć koja pod rasvjetom postaje dan: gube se osnovne definicije prostora i identiteta. Poput Prustovog skladištenja impresija u podsvijesti, kao utjehe zbog izgubljenog vremena, uvijek se može povratiti onaj nivo svijesti čulnih sjećanja tijela, koji pamti ne samo zbivanja već i minule porive i emocije. Iskustveno biće ima inteligenciju zrelog pripovijedača a život po tom ‘pravilu’ je sam po sebi remek-djelo. Međutim, vrijeme koje

²⁸⁷ “Hail, happiness, then, and after happiness, hail not those dreams which bloat the sharp image as spotted mirrors do the face in a country-inn parlour; dreams which splinter the whole and tear us asunder and wound us and split us apart in the night when we would sleep; but sleep, sleep, so deep that all shapes are ground to dust of infinite softness, water of dimness inscrutable, and there, folded, shrouded, like a mummy, like a moth, prone let us lie on the sand at the bottom of sleep.” *Ibid.*, p.139.

²⁸⁸ “For what more terrifying revelation can there be than that it is the present moment?” *Ibid.*, p.141.

²⁸⁹ Fridrih Niče, *Vesela nauka* (prev.Milan Tabaković), Veselin Masleša 1988, str.279.

je uzrok svih metamorfoza ili mijena identiteta, ipak gubi bitku potrage za smislom. Prustova ideja o koroziji bića kroz protok vremena determiniše psihiu tijelom – *Orlando* je izgubila jedan identitet da bi stekla drugi, nadživjela vrijeme da bi savladala besmisao života. Umijeće življenja oblikuje naspram umijeća kroćenja protoka sadašnjosti: „I zaista, ne može se poreći da najuspešniji preduzetnici umetnosti života, uzgred, često nepoznati ljudi, nekako uspevaju da sinhronizuju šezdeset ili sedamdeset različitih vremena koja simultano otkucavaju u svakom normalnom ljudskom sistemu tako da kad otkuca jedanaest, sve ostalo skladno odzvoni u slozi i sadašnjost nije žestoko prekinuta niti potpuno zaboravljena u prošlosti... Jer, težak je to posao – to čuvanje vremena; ništa ga brže ne dovede u nered kao dodir sa bilo kojom umetnošću.“²⁹⁰ *Orlandovo* ‘postojanje u sadašnjem trenutku’ je u koliziji sa vremenom koje liči na: „[...]sitno seckanje identiteta koje prethodi besvesnosti i možda samoj smrti.“²⁹¹ Ako (ni)jesmo tu gdje jesmo, ako nam identitet nestaje u prostoru zato što ga vrijeme razlaže na prošlost i budućnost posredstvom sadašnjosti, naše postojanje se briše kroz naš subjekt, ali opstaje kroz odbacivanje iluzije. „Smrtno mi je dosadilo ovo biće. Hoću drugo...a još uvek taj Orlando koji joj je potreban možda neće doći; ta bića od kojih smo sagrađeni, jedno povrh drugog, kao tanjiri naslagani na konobarevoj ruci, imala su veze negde drugde, simpatije, male zakonike i sopstvena prava, zovite ih kako hoćete.“²⁹² Sebe možemo projektovati u hiljade identiteta, istovremeno možemo i sadržati toliko. Biografi ‘barataju’ sa najviše šest-sedam, i nastaje zabuna ukoliko se uzme u obzir činjenica da ih može biti nebrojeno više. *Orlando* je sa jednim identitetom kroz vjekove bio lovac hiljadu svjetova; a sadašnjost je, u zamjenu, iznudila hiljade identiteta koji su lovili nju. Svaki je imao svoje mjesto; ali ni jedan nije *trajao* u sadašnjosti. Trebalo ih je sinhronizovati, a *Orlando* ih je puštala da se ispoljavaju jedan po jedan, bez reda, po zakonu tjelesne čulnosti.

²⁹⁰ “And indeed, it cannot be denied that the most successful practitioners of the art of life, often unknown people by the way, somehow contrive to synchronise the sixty or seventy different times which beat simultaneously in every normal human system so that when eleven strikes, all the rest chime in unison, and the present is neither a violent disruption nor completely forgotten in the past... Indeed it is a difficult business—this time-keeping; nothing more quickly disorders it than contact with any of the arts.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.143.

²⁹¹ “[...]the chopping up small of body and mind, which precedes unconsciousness and perhaps death itself.” *Ibid.*, p.143.

²⁹² “I’m sick to death of this particular self. I want another... still the Orlando she needs may not come; these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter’s hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will.”, *Ibid.*, p.144.

Analizirajući sličnu problematiku Lajbnic navodi: „Tako, iako svaka stvorena monada predstavlja celu vasionu, razgovetnije predstavlja ono telo koje joj posebno pripada i čiju Entelehiju* sačinjava; i pošto ovo telo izražava svu vasionu povezanošću svekolike materije u punom, duša predstavlja i svu vasionu predstavljajući i to telo, koje joj pripada na poseban način.“²⁹³ Dualizam *Orlandovog* bitka ovdje se ispoljava kroz postajanje *jednog*: „Jer, kad ljudi naglas govore, bića, (kojih može biti više od dve hiljade) verovatno su svesna razdvojenosti i pokušavaju da komuniciraju ali, kada se komunikacija uspostavi, učute.“²⁹⁴ S druge strane, kao ‘jednom biću’: „[...]jer ona je sad bila jedno i potpuno i predstavljala je, može biti, veću površinu pred šokom vremena.“²⁹⁵, sadašnjost predstavlja ‘šok vremena’ koji neprestano unosi nemir. „Napeta i sjedinjena sa sadašnjim trenutkom bila je takođe na čudan način uplašena, kao uvek kad bi se prolomila struja vremena i možda propustila unutra trenutak neke nepoznate opasnosti koja bi mogla da uđe s njim.“²⁹⁶

Raspravljajući o povezanosti bića, svijesti i fenomenu njegovog ispoljavanja, Branko Pavlović sugerira: „Biće je ono što se pojavljuje, otvara pitanje: šta je to što se pojavljuje, postoji li biće iza pojava, postoji li noumen*? Jedan objekat je konačan, ali se on pojavljuje na beskonačno mnogo načina, on ima beskonačno mnogo aspekata, on je u tom smislu neiscrpan. Po Prustu, pojava ne skriva esenciju, već je otkriva: pojava je esencija.“²⁹⁷ *Orlando* se ‘oslobađa pritiska sadašnjosti’ kroz prostor koji je definiše: „Bilo je nešto čudno u senci koju je bacao treptaj njenog oka, nešto što je (kao što svako može sam da proveriti ako sad pogleda u nebo) uvek odsutno iz sadašnjosti – otuda je ona

²⁹³ Gotfrid Vilhelm Lajbnic, *Monadologija* Kultura 1957, (**Etelehija* je neprekidna radinost ili delatnost, naročito duha: stvarnost, realnost. Kod Aristotela predstavlja aktivni princip koji ono što je moguće stvara, usavršava i najzad pravi cilj svoga života; viša energija koja sama sebi određuje pravac, ili viša delatnost koja svoj cilj ima u sebi (za razliku od materije koja nosi u sebi samo mogućnost postojanja), str.58.

²⁹⁴ “For it is probable that when people talk aloud, the selves (of which there may be more than two thousand) are conscious of disseverment, and are trying to communicate but when communication is established there is nothing more to be said.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.146.

²⁹⁵ “[...]for she was now one and entire, and presented, it may be a larger surface to the shock of time.” *Ibid.*, p.149.

²⁹⁶ “Braced and strung up by the present moment she was also strangely afraid, as if every time the gulf of time gaped and let a second through some unknown danger might come with it.” *Ibid.*, p.149.

²⁹⁷ Branko Pavlović, *Metafizika i egzistencija*, Plato Beograd 1997, str.86. (*suprotno od riječi fenomen; u Kantovoj dualističkoj filozofiji ‘stvar po sebi’ koja se tobože ne može spoznati i primiti osjetima nego samo razumom zamisliti; dijalektički materijalizam uči da postoje samo stvari koje na određenom istorijskom stupnju nijesu poznate, ali koje će se spoznati sa razvitkom nauke).

strašna, neopisivog karaktera – nešto što čovek drhti da imenom probode kroz telo i nazove lepotom, jer ono nema tela, kao senka je, bez materije ili sopstvenog sastava, a ipak ima moć da promeni sve ono čemu se pridoda.²⁹⁸ ‘Spremna da razumije’ ona zaključuje da tada ‘opet može da počne da živi’. Modifikovanjem identiteta percepcija se odvaja od iluzije, a stvarnost se izjednačava sa prostorom. Stoga, definicija ‘nečeg lijepog’ nema nužan objekat, naprotiv, nastaje iz ‘spremnosti da se razumije’. Na kraju, *Orlando* je žensko, i samo joj kao-takvoj može biti svojstven način na koji ‘razumije strahotu neba koju čovjek drhti da imenom probode kroz tijelo i nazove ljepotom’.

U čitavoj fantazmagoriji svog izvan-postojanja *Orlanda* muče pitanja da li slava treba nešto da znači, i da li utiče, to jest mijenja umjetničko djelo. Strahujući da nešto poput toga može da se desi, odlučuje da ‘sahrani svoju poemu kao danak, i vrati zemlji ono što joj je zemlja dala’. Sumnja oko objelodanjivanja ijednog napisanog slova ponovo aktuelizuje problem gubljenja smisla prvobitno napisane riječi. Onda, ako se prvobitno napisana riječ izjednačava sa identitetom, ponovo se u pitanje dovodi problem postajanja: „Kakve veze imaju nagrada i slava sa poezijom? Zar nije pisanje poezije tajna transakcija, glas koji odgovara glasu? Šta bi moglo biti tajanstvenije, sporije i više nalik na razgovor među ljubavnicima od mucavog odgovora koji je sve ove godine sastavljala drevnoj pesmi šuma...“²⁹⁹ Komunikacija između pisca i napisanog je glas koji ostaje, misterija koja se ne razotkriva, ali koja modifikuje identitet-u-djelu, jer ga izjednačava sa pisanom riječi.

²⁹⁸ “There was something strange in the shadow that the flicker of her eyes cast, something which (as anyone can test for himself by looking now at the sky), is always absent from the present—whence its terror, its nondescript character—something one trembles to pin through the body with a name and call beauty, for it has no body, is as a shadow without substance or quality of its own, yet has the power to change whatever it adds itself to.” Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006, p.149.

²⁹⁹ “What has praise and fame to do with poetry? Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers, than the stammering answer she had made all these years to the old crooning song of the woods—?” *Ibid.*, p.150.

5. SOPSTVENA SOBA – SOPSTVENI PROSTOR ZA SOPSTVENI IDENTITET

5.1. *Dozvolite prostor mojoj riječi*

Prvobitno zasnovan na dva rada pročitana u *Arts Society* na Njunemu i Ota na koledžu Girton u oktobru 1928. godine, ovaj diskurs dobio je svoj oblik u knjizi *Sopstvena soba* koja je izašla 1929. godine. Naslov simbolično predstavlja prostor, to jest prostoriju privatnog posjeda namijenjenu ženskom stvaralaštvu. Ma koliko neobično na prvi pogled da izgleda, i davnih dvadesetih godina prošlog vijeka kao i danas, žena i žensko pero traže sopstvenu privatnost. U pitanju je privatnost koja se ne odnosi samo na duh i stvaralačke sposobnosti, već i na materijalnu stranu koju društvo, pogotovu patrijarhalno (kakvo je i danas kod nas), ne umije adekvatno da prepozna. Kako kroz fikciju, tako i kroz dnevnik, naučne radove i eseje, Virdžinija Vulf je pronašla novu nedostajuću kariku u lancu potreština za ženski rod. Ne samo da su novac i ekonomska nezavisnost neophodni ženi da ostvari svoju privatnost, oni jačaju integritet i značaj individue. Budući da je nezavidan položaj žena tog vremena uskraćivao mnoge aspiracije, aktivnosti, pa i emancipacije, značaj novca i imućstva bitno je mogao uticati na promjene. Opšteprihvaćena tadašnja ideja da 'žena ne umije da piše, slika, stvara' nekako je još više učvrstila shvatanje da ne samo što je različita od muškarca, već i ne treba da bude ništa više do supruga, majka, sestra, domaćica, ukratko *vila domaćeg ognjišta*. Bez prava na druge želje i težnje, to je prihvatano kao neminovnost njene sudbine. Ovom nepravednom podjelom i sukobom unutar nje same, Vulf je shvatila da postoji način kojim se mnogo čega može izmijeniti. Sa dovoljnom dozom suptilnosti, uz mješavinu fikcije i realnosti, izdaje manifest koji je po mnogim kritičarima bio prekretnica u feminističkom umjetničkom stvaralaštvu.

S obzirom na to da pojam tradicionalnog uglavnom podrazumijeva muški aspekt, ovaj diskurs se i posmatra kao feministički projekat. *Soba* baca novo svjetlo na tradicionalne postulate istorije i stvarnosti, kao i na djelimično pisanje alternativne ženske književne istorije, i otvaranje verbalnog prostora ženskoj subjektivnosti. Reklo bi se da ne postoji jednostavan način kako odvojiti kompoziciju *Sobe* od predmeta njene rasprave.

Kako narator kaže da je ‘teško razlučiti šta je stil a šta smisao’ čitaocu preostaje ‘dešifrovanje’ dilema naratora. ‘Letom u androgenost’ kako ga Šovolter naziva, Virdžinija Vulf se: „[...]poigrava sa auditorijumom, odbijajući da bude dokraja ozbiljna, osporavajući bilo kakvu ozbiljnu ili subverzivnu namjeru“³⁰⁰ Uopšte rečeno, njena ambivalentna pozicija nudi neograničen spektrom interpretacija koje ne kategorizuju umjetnički identitet. Kako ni sama sebe nikad nije vidjela u bilo kakvoj kategorizaciji ili kanonizaciji, njena namjera se mora shvatiti kao žrtva zarad dobrobiti budućih pokoljenja. Vidjela je mnogo dalje od svojih savremenika, a ono što je ostavila iza sebe htjela je da ima trajniji efekat. Sa pozicije ambivalentnosti, žrtvovanje je pretpostavljalo ‘biti obje, ili oba’ umjesto biti ‘ili-ili’, pa je takvom dihotomijom *Sopstvena soba* našla svoje mjesto i to ne kao esej u edukativnom smislu, već kao naracija koja treba da se prenese, zaisnteresuje i nauči.

Ros Čembers (Ross Chambers) argumentuje o tome kako naracija ostvaruje poentu svoje fundamentalne refleksije i sudbine. Držeći da je način komunikacije kroz naraciju onaj koji Roman Jakobson (Roman Jacobson) predstavlja kao model prenošenja poruke među činiocima, ovaj metod: „[...]zavisi od početnog ugovora između učesnika u razmjeni“ iz prostog razloga što tamo: „[...]gdje onaj kom se pripovijeda nudi pažnju zarad razmjene informacija, pripovijedač žrtvuje informaciju za određenu vrstu pažnje.“³⁰¹ U datoj razmjeni, narativna situacija ili kontekst je taj koji određuje interakciju između pripovijedača, informacije ili poruke, i onog kom se pripovijeda. U skladu s tim, fokus primaoca otvara vezu između materijalnog teksta i istorijske stvarnosti.

U knjizi o teoretičarima modernog romana, Debra Parsons (Deborah Parsons) primjećuje da je Vulfina esejistička praksa dopunjena ekstenzivnim razmatranjem procesa čitanja i pisanja sadržanih u njenim pismima, bilješkama i dnevnicima. „[...]Danas je prepoznata više kao dio nastavka njene glavne zabrinutosti oko izraza moderne svijesti i forme modernog pisanja koja ispoljava strateško odbijanje generičkih

³⁰⁰ “Woolf plays with her audience, refusing to be entirely serious, denying any earnest or subversive intention.” Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Virago Press Limited 1978, p.283.

³⁰¹ “[...]dependent on an initial contract between the participants in the exchange”; “[...] where the narratee offers attention in exchange for information, the narrator sacrifices the information for some form of attention.” Ross Chambers, *Story and Situation – Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Manchester University Press 1984, p.51.

ograničenja, u kojima njene koncepcije fikcije i kriticizma, proze i poezije, istorije i auto/biografije, svi značajno sličje jedno drugom.³⁰² Nemajući namjeru da eksplicitno dâ bilo femnistički ili 'maskulinistički' osvrt, Virdžinija Vulf se povodila idejom prevazilaženja kategorije roda kroz androginu literarnu estetiku. U prostoru literarne pretrage identiteta ona pronalazi formu i postupak kojim objedinjuje svoju ideju u manifest ženskog literarnog izraza.

Žene i fikcija, pitanje je koje, ako se provuče kroz vjekove od nastanka književnosti do danas, drži neizdefinisani status žene i ženskog pera po pitanju i pola i roda. 'Muke' na koje je sebe stavila, kako sama kaže, ticala su se podjednako pitanja žena i književnosti koje one pišu, potom žena i književnosti koja je o njima napisana, kao i samih žena i njihovih identiteta. Međutim, znajući da se od predavača uvijek na kraju očekuje 'zrnca istine koje se može zatvoriti među stranice sveske i odložiti među police', Vulf primjećuje: „Sve što bih mogla da vam ponudim jeste mišljenje o jednoj značajnoj temi – žena mora imati novca i sopstvenu sobu ako želi da se bavi književnošću,“ zaključivši da „tako, kao što ćete videti, ostaje nerešen veliki problem prave prirode žene i prave prirode književnosti.“³⁰³ Ostavivši otvoreno pitanje prave prirode književnosti, istovremeno otvara stara/nova pitanja kojima se bave književna kritika i teorija.

Valja se opet pozvati na usku povezanost umjetnosti (prevashodno književnosti i slikarstva) i erotizma. Žorž Bataj polazi od činjenice da svijest o erotskom izmiče strogom određenju, te da je erotsko uvijek i estetsko, jer je oblikovano imaginacijom a ne vizuelnom percepcijom. Pošto je izazivao oprečna mišljenja, te zadugo nije bio prihvaćen od strane mnogih filozofa, njegovo glorifikovanje erotizma predstavljalo je stvaranje unije između subjekta i vizije nepoznatog kontinuiteta, odnosno smrti. I kod Rolana Barta se postavlja teza traganja unutar teksta kao besplodna radnja sve dok se u traganju ne pojavi žudnja: „Neuroza je najgori slučaj: ne u odnosu na 'zdravlje', već naspram

³⁰² “[...]It is now recognised as part of rather than subsidiary to her dominant concern with the expression of modern consciousness and the form of modern writing, evincing a strategic refusing of generic limits in which her conceptions of fiction and criticism, the novel and poetry, history and auto/biography all come to resemble each other significantly.” Deborah Parsons, *Theorists of the Modern Novel: Joyce, Richardson, Woolf*, Routledge New York 2006, p.13.

³⁰³ “All I could do was to offer you an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.7-8.

‘nemogućeg’ o kojem govori Bataj (‘neuroza je bojažljivo poimanje dna nemogućeg’). Ali, ovaj najgori slučaj je jedini koji omogućava da se piše (i čita). Tako se dolazi do paradoksa: tekstovi, poput Batajevih – ili drugih – koji su napisani protiv neuroze, iz okrilja ludila, imaju u sebi, *ukoliko žele da budu čitani* (kurziv dodat), nešto manje od neuroze neophodne za očaravanje svojih čitalaca. Ovi strašni tekstovi su *ipak* zavodljivi tekstovi. Tekst koji pišete mora da mi da dokaza da me želi. Ovaj dokaz postoji: to je pisanje, pismo. Pisanje je nauka o nasladama jezika, njegova kamasutra (iz ove nauke postoji samo jedna rasprava: pisanje samo).³⁰⁴ Da je Virdžinija Vulf gradila svoje rečenice na specifičan način, pokazuje i to što je predmet njene rasprave u *Esejima* i *Dnevnici* često bio isti: kako stvoriti rečenicu. Osvrnuvši se na isti problem u *Sobi*, pokušava približiti proces pisanja kroz rekonstrukciju baratanja riječima. Digresijom o ‘svetom jagnjetu’ – Čarlsu Lemu (Charles Lamb), primjećuje ‘sablaznjavanje’ Lema u eseju o Miltonovoj poemi u kojoj je, kako Lem kaže, bilo svetogrđe da je ijedna riječ mogla drugačije biti napisana nego što jeste. Razmatranje književnog postupka navodi čitaoca da se duboko zamisli nad napisanim i da čak fizički podjednako kao i mentalno preispita i izmjeri težinu, veličinu, tvrdoću ili punoću riječi. Ono što fali i što potencira kroz svoju besjedu Vulf predstavlja kao neophodnost u samom postupku: svaka napisana riječ podjednako je važna i nosi podjednaku težinu. Koliko je premjerimo i preispitamo čitavim svojim bićem, toliko ćemo je približiti autentičnosti i istini. Približavanje originalnosti stoga treba da bude prioritet i piscu. Proces poprilično zahtjevan, no se čini da nemamo dovoljno vremena ili strpljenja, želje ili potrebe da na takav način stvaramo. Unekoliko, ovo otvara pitanje slobode u pisanju koja treba da bude imperativ ženskom peru. Ta sloboda, historijski, sociološki i ekonomski, itekako ima veze sa tjelesnošću, pogotovu kad je riječ o teoriji ženskog pisma. No, budući da je teorija nastala mnogo kasnije, ona je i drugačijeg porijekla. Iako označava određeni način pisanja, ne znači da je nema i kod autora muškog pola. Stoga je Vulf potencirala književni oblik androgenosti kao najneutralniji pristup, jer datom slobodom omogućava autentičnost izraza.

Još jedan u nizu problema koji gospodari ženskom sudbinom je problem domaćičkog posla kojim je zatrpana. Virdžinija Vulf u njemu vidi produktivnost sa kojom se žena na zavidan način nosi. U knjizi o domaćoj književnosti 19. vijeka Emili

³⁰⁴ Rolan Bart, *Zdovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin) Gradina 1975, str.6-7.

Bler (Emily Blair) opisuje ovu situaciju kao ‘pogrešnu stranu poezije’. Međutim, u analizi eseja *Trenutak* koji je napisala 1947. godine, Bler vidi domaćički rad ambivalentnim. Hvaleći tada poznatu glumicu Elen Teri (Ellen Terry) Vulf je naziva ‘mijenjajućom ženom’ koja je u stanju da orbitira između domaćeg i umjetničkog zadatka: „Istina je, nije mogla sagraditi kuću od riječi, jednu sobu izgraditi iz druge i stepenište koje povezuje sve u cjelinu. Ali čega se god dohvatila, njenim blagim, osjetljivim dodirrom, postalo bi alatka. Ako je to bila oklagija, napravila bi izvanredno tijesto. Ako je to bio kuhinjski nož, savršena parčad padala bi sa ovčijeg košeta. Ako je to bilo pero, riječi su se ljuštile, neke kidale, neke zastajale u vazduhu, ali su sve bile mnogo izražajnije od kuckanja profesionalnog daktilografa.“³⁰⁵ Savršeno baratanje domaćičkim alatkama za Bler je balansiranje nesavršenim kompozicijama, a žena-domaćica jeste žena iz naroda koju Teri igra. Po toj teoriji, domaćički zadatak nije omalovažavajući ili represivan. On stvara obrazac izražajnosti koji se otima profesionalizmu. Bler nalazi interesantnim Vulfinu sugestiju da Terino pisanje obuhvata ‘izražajni’ dio života nego život obuhvaćen profesionalnim perom, čiji pisac možda ima veću kontrolu nad formom i strukturom. „Teri igra svaku ulogu – ‘majke, supruge, kuvarice, kritičara, glumice’ – i svaka djeluje kao ona prava, Vulf nam govori, sve dok ne odloži po strani jednu da bi igrala drugu. Ali nešto od Elen Teri preplavi svaku ulogu koju igra, a dio nje same ostaje neodigran. Kako, pita se Vulfova, sastaviti rasute skice? U ovom, kao i mnogo drugih slučajeva, ono što ona cijeni je Terina promjenljivost, njeno odbijanje da sebe smjesti samo u jedan identitet, i sposobnost da prevaziđe svaki u koji se nastani.“³⁰⁶ Ovim Vulf nudi oblik multiidentitetskog pristupa umjetnosti, iz kog stvaralačka sloboda postaje optimalna i pruža moguće ostvarenje onog za čim svaki umjetnik traga. U *Sobi*, stoga, ne

³⁰⁵ “It is true, she could not build a house with words, one room opening out of another, and a staircase connecting the whole. But whatever she took up became in her warm, sensitive grasp a tool. If it was a rolling-pin, she made perfect pastry. If it was a carving knife, perfect slices fell from the leg of mutton. If it were a pen, words peeled off, some broken, some suspended in midair, but all far more expressive than the trappings of the professional typewriter.” (*The Moment and Other Essays*) Emily Blair, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*, State University of New York Press 2007, p.232.

³⁰⁶ “Terry plays each part—‘mother, wife, cook, critic, actress’—and each seems to be the right one, Woolf tells us, until she puts it aside to play another. But something of Ellen Terry overflows every part she plays, and part of her remains unacted. ‘How,’ Woolf asks, ‘are we to put the scattered sketches together?’ In this case, as in so many others, what Woolf appreciates is Terry’s mutability, her refusal to be placed in one identity and her ability to exceed every identity she inhabits.” *Ibid.*, p.232.

pokušava samo 'osloboditi' žensko pero, već ga izjednačiti sa materijom piščevog identiteta.

Dâ se zaključiti da sloboda u ovakvom obliku ne može postojati bez materijalne strane. Koliko god trivijalno da zvuči, soba i petsto funti godišnje bili bi osnov koji svaka žena mora da ima, ako želi da se bavi umjetnošću. 'Dostojanstvo koje ide uz luksuz' nije samo fraza koju tek površno ili možda ironično treba tumačiti: to je ono malo zadovoljstvo kojim se kupuju sloboda i prostor, kojim se štiti pravo na sopstveni identitet. Sve ono što naše majke nijesu mogle ili nijesu mislile da treba da nam ostave, niz vjekova unazad, uticalo je na tradiciju, time i na istoriju. Blagostanje i sigurnost jednog pola naspram siromaštva i nesigurnosti drugog, interesovanje za žene od strane muškaraca, njihove knjige o ženama ali ne i ženske pisane o muškarcima; pitanja su na koja odgovara. Na misao Samjuela Batlera (Samuel Butler) da mudri muškarci nikad ne govore šta misle o ženama, Vulfova pita zašto, kada 'mudri muškarci ne misle ni o čemu drugom'? Možda se ovim karakteriše muška stvaralačka misao kao negacija negacije: muškarac piše o ženi, iako se drži postulata da je žena inferiorno biće u svakom pogledu. Vulf zaključuje da je nesreća u tome što mudri muškarci uopšte ne misle isto o ženama. „Ovo je Poup: Većina žena uopšte nema karaktera. A ovo La Brijer: Les femmes sont extrêmes, elles sont meilleurs ou pries que les hommes (žene idu u krajnost, one su ili bolje ili lošije od muškaraca) – potpuno protivrečne tvrdnje dvojice oštrih posmatrača-savremenika. Jesu li one sposobne da se obrazuju ili nisu? Napoleon je smatrao da su nesposobne, dr Džonson je mislio suprotno. Imaju li dušu ili nemaju? Neki divljaci kažu da nemaju. Drugi, naprotiv, kažu da su žene polubožanstva i zbog toga im se klanjaju.“³⁰⁷ Krajnosti koje se sukobljavaju kroz različita muška tumačenja ženskog roda, potom mentalne, moralne pa i fizičke inferiornosti ženskog pola, predstavljene su i primjerom profesora *fon X-a*. Lucidno-podsmješljiva konstatacija da je 'možda njegova supruga zaljubljena u konjičkog oficira, ili ga je po frojdovskoj teoriji ismijavala neka djevojka dok je još bio u kolijevci' u Vulfovoj izaziva osjećanje gnijeva. A za osjećanje

³⁰⁷ "Here is Pope: Most women have no character at all. And here is La Bruyère: Les femmes sont extrêmes, elles sont meilleures ou pires que les hommes – direct contradiction by keen observers who were contemporary. Are they capable of education or incapable? Napoleon thought them incapable. Dr Johnson thought the opposite. Have they souls or have they not souls? Some savages say they have none. Others, on the contrary, maintain that women are half divine and worship them on that account." Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.34-5.

superiornosti pronalazi da nam je neophodno samopouzdanje. Primijenjeno na strukturu muškog ega to se jedino može postići vjerovanjem da su drugi manje vrijedni, a da je muškarcu rođenjem data superiornost. No, kada u strukturi ženskog subjekta treba pronaći to isto osjećanje superiornosti, problem nastaje usljed neodređenosti ili nedefinisanosti istog. U tome, ženska inferiornost postaje jedina datost. Isticanje inferiornosti je 'tanjir' koji se servira da bi naveo muškarca na osjećaj superiornosti. Takozvani okorjeli feminizam gospođice Rebeke Vest (Rebecca West) koja u svojoj knjizi oslikava snobovski muški karakter, podstiče jednu izuzetnu opasku da ova precizna, ali ne i laskava tvrdnja o drugom polu zapravo: „[...]nije bila samo krik ranjene sujete; bila je to pobuna protiv narušavanja njegove sposobnosti da veruje u sebe. Tokom svih proteklih vekova žena je služila kao ogledalo koje ima čarobnu i divnu moć da dvostruko uveliča mušku figuru koja se u njemu ogleda. Bez te moći zemlja bi verovatno bila još uvek močvara i džungla. Slavna povest naših ratova ne bi postojala[...] Kad žene ne bi bile inferiorne, verovatno ne bi ni uveličavale[...] Jer, ako žena počne da govori istinu (misleći na bilo kakvu kritiku upućenu nekoj slici, knjizi, koju bi možda izrekao i muškarac) figura u ogledalu će se skvrčiti; njegova životna sposobnost će se umanjiti.“³⁰⁸ Po teorijama razlike i jednakosti izvan bioloških parametara, muškarcu u životinjskom svijetu dodijeljen je status slabije jedinke, a žen(k)a je prirodom predodređena snažnijom i izdržljivijom. Potčinjenost se taloži u zapečku do danas, te kroz prizmu neizvodljive formule Vulf preusmjerava ideju o sopstvenom materijalnom prihodu na ideju moći čija sila mijenja ćud. Sav najamni rad ženske populacije 19. vijeka kako ga i sama opisuje, prestaje biti gorčina i mržnja, jer sa prihodima sve to nestaje: „Ne moram da mrzim nijednog muškarca, jer nijedan ne može da me povredi. Ne moram da laskam nijednom muškarcu, jer nijedan nema šta da mi dâ.“³⁰⁹

³⁰⁸ “[...] as not merely the cry of wounded vanity; it was a protest against some infringement of his power to believe in himself. Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would still be unknown... for if they were not inferior, they would cease to enlarge... For if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass shrinks; his fitness for life is diminished.” *Ibid.*, p.41.

³⁰⁹ “Therefore not merely do effort and labour cease, but also hatred and bitterness. I need not hate any man; he cannot hurt me. I need not flatter any man; he has nothing to give me.” *Ibid.*, p.43.

5.2. Estetika kao feministička misao

U knjizi o politici i estetici dnevnikâ Virdžinije Vulf, Džoen Tidvel (Joanne Tidwell) smatra da moramo pažljivije posmatrati ženski materijalni život i status da bi shvatili zašto nijesu pisale. U svemu tome, estetika se javlja kao problem koji Vulf razrađuje kao esenciju pisanja. Imajući u vidu definiciju estetike kao čulnog opažanja, naročito u umjetnosti kao najpotpunijem izrazu onog što je lijepo, feministička estetika takođe treba da ima jasnu definiciju u književnoj teoriji. Tidvel navodi ideje estetičara i književnog kritičara Rite Felski (Rita Felski) kao pokretača ključne ideje feminističke teorije. Kako se feminizam razvija kao društveni pokret, literatuta se po njemu javlja kao jedan od primarnih načina prenošenja ženskih pitanja i identifikovanja ženskih problema sa aktuelnim društvenim sistemima i tehnikama predstavljanja. Rani drugi talas feminizma predstavljen u *Ludakinji na tavanu* Sandre Gilbert (Sandra Gilbert) i Suzane Gubar (Susan Gubar) preispituje portret žene u literaturi kroz njene uloge koje su u prošlosti bile redukovane na pojavu drugorazrednog i sentimentalnog. Rodne predrasude, kako i Kejt Milet navodi, otkrivaju kritičko odbijanje inače kvalitetne literature zbog pola autora ili zato što je predmet pisanja ocijenjen kao 'ženski', te nedostojan kritičke ocjene. A kako su feministi otkrili rodne predrasude u već utemeljenim estetskim sistemima, bili su optuženi za rušenje vrijednosti klasične literature. Kako Tidvel dalje tvrdi, optuženi su za estetski relativizam, pa čak i nihilizam. „Da bi se suzbilo takvo mišljenje, feministkinje su pokušale da razviju nove estetske sisteme. Takođe su nastojale da definišu kako žensko i muško pisanje izgleda i šta to ženska literatura treba da postigne. Da li žene pišu drugačije od muškaraca zbog njihovog pola? Da li žene oblikuju patrijarhalni jezik naspram sopstvenih potreba, iako on ne može u potpunosti ispričati njihove priče?“³¹⁰ Razmišljajući o ovom fenomenu Tidvel smatra da je prethodno bitno definisati feminističku estetiku. Ako je u svom najprostijem obliku estetika studija ili filozofija lijepog u prirodi ili umjetnosti, ona je takođe podijeljena prema kriterijumima kako definišemo lijepo i kako prepoznamo i shvatamo ljepotu. „Prema Felski, definicija

³¹⁰ “To counteract such claims, feminists attempted to develop new aesthetic systems. They also endeavored to define what feminine and masculine writing look like and what feminist literature should accomplish. Do women write differently from men because of their gender? Have women been molding patriarchal language to their own needs, even though it can not fully tell their stories?” Joanne Tidwell, *Politics and Aesthetics in the Diary of Virginia Woolf*, Routledge 2008, p.3.

feminističke estetike je ‘normativna teorija književne ili umjetničke forme koja proizilazi iz feminističke politike’. Ako politika kao takva diktira literarnu teoriju, kritičari će grubo proučavati ženske karaktere lažnom i iskrivljenom slikom života žena i toga kako su tretirane.³¹¹ Ne dajući samo političku perspektivu, Tidvel nudi perspektivu razvijanja spisateljske forme koja najbolje pasuje ženskom identitetu: „Umjesto posmatranja literature sa isključivo političke tačke gledišta, feministička literatura može se definisati kao literatura koja najbolje pokazuje kako žene pišu i razmišljaju, koje su neke francuske feministkinje okarakterisale kao *l'écriture féminine*. Ovakav pristup ipak zavisi od neophodne veze između stila i roda.“³¹² Navodeći Vulfine zapise iz *Dnevnika* kao njena razmatranja estetskog u fikciji, Tidvel sugerise da dnevnik zapravo širi naše shvatanje Vulfine uloge i kao umjetnika i aktera u književnoj zajednici. Jedan zapis ovo potvrđuje: „Ljudi kažu da je *Orlando* tako spontan, tako prirodan. I ja bih voljela zadržati te kvalitete a da ne izgubim one druge. Ali ti kvaliteti su uglavnom rezultat ignorisanja drugih. Proizilaze iz površinskog pisanja; i ako krenem da kopam, zar ću moći da ih ne izgubim? A kakav je moj lični stav prema unutrašnjem i spoljašnjem? Mislim da su neka vrsta olakšanja i povlačenja dobra; – da: mislim da je čak i spoljašnjost dobra; a neka njihova kombinacija trebalo bi da je ostvariva. Ideja koju imam je ta da želim sada zasititi svaki atom.“³¹³ Dok je ovdje jasna ideja estetske tenzije, Tidvel sugerise: „Dnevnik istraživanja bezličnosti je jedan od glavnih estetskih iskaza visokog modernizma. To stvara matični tekst koji sadrži svo njeno pisanje.“³¹⁴ Iako nije teško zaključiti da je Vulf

³¹¹ “By Felski’s definition, a feminist aesthetic is ‘a normative theory of literary or artistic form that can be derived from a feminist politics’. If politics alone directed literary theory, critics would harshly scrutinize female characters with an eye for misrepresentation and distortion of women’s lives and how they are treated.” *Ibid.*, p.3.

³¹² “Instead of looking at literature from a purely political point of view, feminist literature can be defined as the literature that best expresses how women write and how women think, which some French feminist theorists have labeled *l'écriture féminine*. This approach, however, depends on a necessary link between style and gender.” *Ibid.*, p.5.

³¹³ “*Orlando* has done very well. Now I could go on writing like that—the tug and suck are at me to do it. People say this was so spontaneous, so natural. And I would like to keep those qualities if I could without losing the others. But those qualities were largely the result of ignoring the others. They came of writing exteriorly; and if I dig, must I not lose them? And what is my own position towards the inner and the outer? I think a kind of ease and dash are good;—yes: I think even externality is good; some combination of them ought to be possible.” Leonard Woolf, *A Writer's Diary*, (28 November 1928), Harcourt Inc. 1953, p.136.

³¹⁴ “The diary’s exploration of impersonality makes it one of the major aesthetic statements of high modernism. It forms a maternal text that contains all her other writing.” Joanne Tidwell, *Politics and Aesthetics in the Diary of Virginia Woolf*, Routledge 2008, p.6.

vodila grčevitu borbu da se ‘uđe’ u estetsko a da se po strani ostavi sve manje estetsko, njen najveći domet i jeste ostao u artikulaciji prostorâ ‘obezličene materije’. U tom slučaju spontanost u kreativnosti opet odbacuje kanonizaciju.

Vrativši se problemu ženskog pera u neuslovima i (su)životu koje su imale, Vulf pita zašto žene, na primjer elizabetanskog perioda, nijesu napisale ni redak te ‘izuzetne književnosti’ kada su muškarci, svaki drugi kako se čini, bili kadri sročiti makar poemu ili sonet. Ako je žensko biće poslužilo kao ‘ono koje prožima poeziju od korica do korica’, onda se ni njeno prisustvo u istoriji ne može poreći. Pradoks nastaje iz činjeničnog stanja: „U književnim delima ona upravlja životima kraljeva i osvajača; u stvarnosti je robinja momka čiji roditelji joj nataknu prsten[...] Ako prvo pročitamo ono što su napisali istoričari, a zatim ono što su napisali pesnici, pred nama će iskrsnuti neobično čudovište – crv sa orlovskim krilima; duh života i lepote koji u kuhinji secka salo.“³¹⁵ Ostaje diskutabilno što iako takvo ‘čudovište zabavlja maštu’, u stvarnosti ne postoji. Misterija nezabilježenih, ali vjerovatno postojećih svjedočanstava ženske misli, intrigira niz pretpostavki poput jedne izuzetne: da je Šekspir imao sestru, i to ne običnu, već podjednako talentovanu. Ova digresija daje omaž svim onim namjerno ili nenamjerno potčinjenim vapajima neoživljenog ženskog pera. Pretpostavkom o postojanju nebrojenih ženskih ideja, razmišljanja, pa i rukopisa, Virdžinija Vulf se vraća na one kojih više nema, dovodeći u fokus i njihovo postojanje kao podjednako značajno. Ideja o mogućoj Šekspirovoj sestri zapravo je poziv ženama da ‘povrate unesrećenu prethodnicu’ svojim kolektivnim duhom, da se ne dozvoli da u budućnosti stvari ostanu ‘zakopane’ ili mrtve.

Ženska književna tradicija po Sandri Gilbert i Suzani Gubar, vidi spisateljice posebno 19. vijeka kao one koje kroz svoje literarne heroje zaboravljaju svoju istoriju i svoje porijeklo: „Ono čega se ovi karakteri i njihovi autori plaše da su zaboravili jeste aspekt njihovih života koji im je uskraćivan patrijarhalnom poetikom: njihovo nasljeđe književne snage po majčinoj strani, njihova ‘ženska moć’ koja je za njih važna zbog (ne uprkos) njihovih majki[...] Moraju se stoga trasirati teške staze kojima su žene devetnaestog vijeka prevazilazile svoje ‘strahovanje od autorstva’, odbijajući izandale

³¹⁵ “She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger... It was certainly an odd monster that one made up by reading the historians first and the poets afterwards – a worm winged like an eagle; the spirit of life and beauty in a kitchen chopping up suet.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.50.

patrijarhalne preporuke, i povratile ili se sjetile izgubljenih pramajki koje im mogu pomoći da pronađu njihovu posebnu žensku moć.³¹⁶ Prevazilaženje prepreka iziskuje materijalnu moć, nasljedstvo, novac, i naravno – prostor. Sve to žena mora da ima da bi prevashodno imala sopstvenu privatnost, time i privatnost identiteta koju bi neometano projektovala kroz umjetnost.

5.3. Sakrivanje identiteta, potiskivanje seksualnosti

Anonimnost i pseudonimi tadašnjeg spisateljstva takođe su ostavili jasno svjedočanstvo o nemoći i strahovanju nad ne samo vrijednošću napisanog, već nad ženskim subjektom. Privatnost je jedino mogla postojati ako bi bila zaštićena od izloženosti društvenoj eksploataciji. Navodeći status žene 16. vijeka Vulf zapaža: „Nijedna devojka ne bi mogla da stigne pešice do Londona, da stane na ulaz za glumce i probije se do vođe trupe a da se ne izloži nasilju i patnji koja je možda iracionalna – jer čednost je možda fetiš, proizvoljni izum nekih društava, ali ona zbog toga ništa nije manje neizbežna. Čednost je tada imala, kao što uostalom i danas ima, religijski značaj u životu žene, i bila je tako obmotana nervima i instinktima da je njeno demistiikovanje i iznošenje na videlo iziskivalo hrabrost kakva je data samo izuzetnima[...] Ono što je preostalo od osećanja čednosti nametalo je ženama anonimnost čak i u devetnaestom veku. Karer Bel, Džordž Eliot, Žorž Sand, sve same žrtve unutarnje borbe, kao što pokazuje njihovo pisanje, bezuspešno su se krile iza muških imena.“³¹⁷ Uskraćena

³¹⁶ “What these characters and their authors really fear they have forgotten is precisely that aspect of their lives which has been kept from them by patriarchal poetics: their matrilineal heritage of literary strength, their ‘female power’ which is important to them *because of* (not in spite of) their mothers... We will have to trace the difficult paths by which nineteenth-century women overcame their ‘anxiety of authorship’, repudiated debilitating patriarchal prescriptions, and recovered or remembered the lost foremothers who could help find their distinctive female power.” Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1984, p.59.

³¹⁷ “No girl could have walked to London and stood at a stage door and forced her way into the presence of actor-managers without doing herself a violence and suffering an anguish which may have been irrational – for chastity may be a fetish invented by certain societies for unknown reasons – but were none the less inevitable. Chastity had then, it has even now, a religious importance in a woman’s life, and has so wrapped itself round with nerves and instincts that to cut it free and bring it to ‘the light of day’ demands courage of the rarest... It was the relic of the sense of chastity that dictated anonymity to women even so late as the nineteenth century. Currer Bell, George Eliot, George Sand, all the victims of inner strife as their writings prove, sought ineffectively to veil themselves by using the name of a man.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.56.

privatnost sopstva stvarala je anksioznost, strah i oprez nad 'sudbinom'. Kako Vulf navodi, čednost je imala svojevrstan religijski značaj u životu žene, a do danas to se nije izgubilo i na našim prostorima. Kako bi to žena mogla biti 'uprljana' i obezvrijeđena zloupotrebom njene čednosti, stvaralo je posebnu vrstu barijere ka putu za samoostvarivanjem ne samo u umjetničkom smislu. Stoga je udovoljavanje konvencijama uspostavljenih od strane drugog pola činilo da se još više sakriju unutar sopstvenih bića. Kakvo bi onda stanje duha bilo neophodno za stvaralački čin, pita Vulfova. Ne pronaljavši ni jedan dokument sve do osamnaestog vijeka koji govori o stanju duha pisca, dovoljno je zapitati se kakav je to duh žena 'smjela' gajiti i oblikovati a da je mogao opstati u izvornom obliku. S obzirom na to da bi se 'ravnodušnost svijeta' neprijateljski okomila na nju, nije postojalo mnogo nade za ostvarenjem.

S druge strane, u *Dnevnicima* svjedoči koliko je ženskom peru neophodan čin ispovijedanja kao apologija identiteta, koji, slučajno ili ne, opet stvara kontradiktornost. Da bi se 'očistila' od grijeha ili grešne pomisli, da bi sebi i *prostoru* opravdala svoju misao ili čin, žena ima potrebu da piše. Proza ili poezija, eseji ili kritika, svaka forma sadrži određenu notu lične cenzure kojih se, na primjer pri pisanju dnevnika, i ne pridržava. Dnevnici nijesu za javnost, jer sadrže konfesionalnost. Možda ni jedna žena ne bi željela da njeni dnevnicik ikada ikom budu dostupni, dok za nju imaju nemjerljivu važnost. U njima se obično razgrađuje i oblikuje sirova materija, skoro svim i svačim osim lažima. Sadrže i najintimnije kontemplacije u kojima nerijetko žena istražuje sopstvenu seksualnost. Kako je ranije navedeno, nikako se ne dovodi u pitanje da li je seksualnost kod Virdžinije Vulf bila umanjena ili možda jedva postojala. Ovom tezom pokušava se dokazati suprotno: postojala je, ali se vremenom i okolnostima, počev od djevojaštva do sazrijevanja i dalje, *modifikovala*. Bez obzira da li djetinjstvo kod čovjeka bilježi izvjesne traume u razvoju seksualnosti, žena je antropološki predodređena da je djelimično traumatično i doživljava, te na delikatan način i razvija.

Problem seksualne razlike Džefri Viks vidi nemogućim za razmatranje ukoliko se u obzir ne uzima rod. Po njegovom viđenju, elaboriranje 'fasade' seksualnosti velikim dijelom se zasniva na pretpostavkama fundamentalnih razlika između muškarca i žene, kao i neizostavne dominacije muškog. Za razliku od životinja, na osnovu čijih anatomija su često proučavane razlike kod ljudskih bića, ispostavilo se da su ljudi mnogo

kompleksnija, promjenljivija i negdje proizvoljna vrsta. „Ipak, svo vrijeme smo skloni prepustiti se maštariji da je naša seksualnost najosnovnija, najprirodnija stvar u vezi sa nama, a da su odnosi između muškaraca i žena dati za vjeki vjekov, poput otisaka prstiju u betonu, po diktatu naše urođene ‘prirode’. U kulturi preokupiranoj seksualnom razlikom kakva je naša, ovakva ubjeđenja imaju suštinske socijalne uticaje: način na koji razmišljamo o seksu oblikuje način na koji živimo.“³¹⁸ Ako nas po riječima Viksa seksualna razlika određuje ne samo biološki već i u socijalnom smislu, onda se u takvom određenju zanemaruje esencijalistička definicija iste. Biološki gledano, bez obzira na hormonske, ili čak hromozomske razlike muškarca i žene, ono što pravi distinkciju jeste takozvana falusna ili vaginalna razlika u kojoj muškarac teži poligamiji, ili, otići dalje – ljubomori, dok su žene fleksibilnije, elastičnije, na kraju popustljivije, iako su potencijal i seksualna želja kod muškarca veći nego kod žene. Donald Sajmons (Donald Symons) o istom problemu kaže: „Među svim narodima kopulacija se smatra u osnovi kao uslužnost ili usluga koju žene pružaju muškarcima, a nikako obrnuto, bez obzira na to koji spol želi ili se smatra da želi veće zadovoljstvo iz seksualnog čina.“³¹⁹ Ovom tezom polna razlika se izjednačava sa seksualnom željom, popularizujući predrasude i učvršćujući ih do danas, pritom ne dajući za pravo demarkaciji ženskog libida da se potvrdi bilo sociološki ili biološki. Kao različita bića, logično je da različite aspiracije različito kanališu motivisanosti pa i potrebe, no činjenice iz biologije ili istorije prirode ne mogu biti izvjesne. Čak ni dovoljno ubjedljive. Ne postoji, bilo istorijskom, socijalnom ili bilo kojom bazom izdiferencirana skala koja bi predstavljala razliku između ženske i muške jačine seksualne želje. Dokazi stoje samo u istorijskim činjenicama represije i postavljanja žene na alternativni status seksualnog objekta, iako ne umanjuju njen seksualni nagon. Kompleksnost problema, ili problematizacija te iste kompleksnosti doveli su, pogotovu što se tiče feminističke književne kritike, stvari na drugačiji nivo, i

³¹⁸ “Yet all the time we like to indulge the fantasy that our sexuality is the most basic, the most natural, thing about us, and that the relations between men and women are laid down for all eternity, like fingerprints in concrete, by the dictates of our inborn ‘nature’. In a culture preoccupied with sexual difference, as ours is, such beliefs have crucial social effects: to repeat, the way we think about sex shapes the way we live it.” Jeffrey Weeks, *Sexuality: Meanings of Sexual Difference*, Taylor & Francis e-Library, 2005, p.40.

³¹⁹ “Among all peoples copulation is considered to be essentially a service or favor that women render to men, and not vice versa, regardless of which sex desires or is thought to desire greater pleasure from sexual intercourse.” Donald Symons, *The Evolution of Human Sexuality*, Oxford University Press, Oxford and New York 1979, p.11.

isplivala je jedna alternativna interpretacija ili demistifikacija onog vjekovima potiskivanog.

Problem je analizirala i Patriša Moren (Patricia Moran) u knjizi o estetici traume Virdžinije Vulf i Džin Ris (Jean Rhys). Smatrajući da Vulfova opisuje kreativne žene kao 'centralnost', ističe da je ta centralnost dvadesetih godina 20. vijeka služila kao baza estetskoj cjelovitosti. U *Sobi* Vulf primjećuje da je proces pisanja kod ženskih autora faličan, jer 'ako se ništa ne pojavi cjelovito i upotpunjeno, uzdahnemo sa razočarenjem i zaključimo: još jedan promašaj'. Promašaj, jer je pisanje negdje zakazalo. Predstavljajući žensko pismo kao nekakav misteriozni defekt, ili pukotinu u centru koja narušava strukturalni integritet, Moren primjećuje: „Pomislih na sve ženske romane koji su rasuti po londonskim antikvarnicama kao male pirgave jabuke po voćnjacima. Zbog te pukotine u sredini su istrulile.“³²⁰ Vulfino viđenje ženske tekstualnosti kao neizbježno unakažene suzama, Moren smatra 'izdajom' njenog nesvjesnog straha da je pisanje za žene 'nečasna rabota' koja uništava djevičansku (kako kaže i hermetički i himenski zapečaćenu) šutnju. „Iz ove konfliktne i nesvjesne saglasnosti sa patrijarhalnim ograničenjima ženskog govora i seksualnosti, Vulf ide do valorizovanja smaknute membrane, sada 'elastičnog vlakna', mjesta meditacije i razmjene i suspenzije mnogih elemenata istovremeno. U stvari, Vulfova rekoncepira himen, osporavajući njegove patrijarhalne procjene čednosti i stanja – žene kao netaknutog i zatvorenog i nijemog kontejnera za muškarca – i preimenujući ga na prag komunikacije među ženama. Decentralizovanjem himena, Vulf ga vraća na mjesto ženske razlike.“³²¹ Antropološki i biološki 'mjesto razlike' je *ponor* u različitosti koji ženu jednači sa drugošću u odnosu na muškarca što joj nikako i ni u čemu ne daje prednost. U neku ruku simboličnim a istovremeno i tlačiteljskim aspektom ženske tjelesnosti Lis Irigarej se poziva na 'žensko imaginarno' u cilju ispravljanja 'protjerivanja i beskućništva' žene u simboličkom poretku. Patriša Moren dalje sugerše: „U nizu slika

³²⁰ “And I thought of all the women’s novels that lie scattered, like small pock-marked apples in an orchard, about the second-hand book shops of London. It was the flaw in the centre that had rotted them.” *Ibid.*, p.81.

³²¹ “From this conflicted and unconscious concurrence with patriarchal constraints on female speech and sexuality, Woolf moves to a valorization of the ruptured membrane, now an ‘elastic fibre,’ the site of mediation and exchange and the suspension of many elements at once. In effect, Woolf reconceptualizes the hymen, contesting its patriarchal valuations of chastity and presence—woman as intact and closed and silent container for man—and rewriting it as the threshold of communication between women. Decentering the hymen thus, Woolf reclaims it as the site of female difference.” Patricia Moran, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*, Palgrave Macmillan 2007, p.48.

– zloglasnim ‘us(mi)nama’, ali i placentom i sluzokožom – Irigarej skreće pažnju na to kako su ženska tijela zbrisana patrijarhalnim sistemom predstavljanja. Zapadni ‘izomorfizam’, privilegovanje metafora koje opisuju muška a ne ženska tijela (npr. jedinstvo, forma, ono vidljivo), ostavlja slike žena kao ‘ženâ-za-muškarce’: simbolično rečeno, žensko tijelo podsjeća, odražava ili dopunjuje muško tijelo ali je u svakom slučaju muškost norma dok se ženski specifikum briše. Irigarej kaže da ova morfo-logika nije u saglasnosti sa ženskim polom: ne postoji ‘izvjestan’ pol. Ta ‘bespolnost’ koja je pripisana ženi može da znači da ona nema ‘određeni’ pol i da njen pol nije vidljiv niti prepoznatljiv ili reprezentativan u jasnom obliku.³²² Uticaj na ženski identitet po teoriji francuske feministkinje stvara takozvanu etiku polne razlike u kojoj Vulfina metaforizacija himena osporava ‘izomorfizam’ na način koji podsjeća na Irigarejinu teoretizaciju sluzokože. Po tom osnovu se može rekonstruisati ideja političkog i kritičkog tona Vulfinog jezika. Tvrdeći da žene u zapadnoj patrijarhalnoj kulturi funkcionišu kao ogledala za muškarce, uz takozvani ‘spekulum’ kao instrument kojim se ginekolozi služe pri pregledu unutrašnjih organa ženskog tijela, predstavlja instrument moći koji žene čini objektima od interesa. Usredsređujući se na svijet kao muški subjekt, po Irigarej je svako drugi marginalizovan ili učinjen objektom za njegovu upotrebu. Po njoj žena ‘još uvijek ne postoji’ jer je naš diskurs nesposoban da nas predstavi drugačije osim kao negativan odraz muškarca. Diskurzivne konstrukcije ženske seksualnosti po Irigarej bi valjalo predstaviti bez korišćenja izraza propisanih muškim načinom razmišljanja – stoga žene treba da se oslobode ‘eksproprijacije’ u okviru patrijarhalne kulture. Iz tog razloga, dok god se žena posmatra očima muškaraca ona ostaje u domenu ‘neostvarene mogućnosti’. U konkretnom primjeru ‘robinja’ u ulozi one koja ‘zadovoljava potrebe’, žena nema pristup želji-kao-takvoj, već je paralisana ili postaje histerična jer nema načina, čak ni metafora za iskazivanje želje. Neobična igra riječi sugerise fluidnost i pluralnost ženske

³²² “In a series of compelling images—the notorious ‘lips,’ but also the placenta and the mucous membranes—Irigaray has brought attention to the way in which female bodies are obliterated by patriarchal systems of representation. Western ‘isomorphism,’ the privileging of metaphors that describe male but not female bodies (e.g. unity, form, the visible), leaves women with images of ‘women-for-men’: symbolically speaking, the female body resembles, reflects, or complements the male body, but in all cases maleness is the norm and female specificity is erased. Irigaray writes that ‘this morfo-logic does not correspond to the female sex: there is not “a” sex. The “no sex” that has been assigned to the woman can mean that she does not have “a” sex and that her sex is not visible nor identifiable or representable in a definite form.’”, Patricia Moran, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*, Palgrave Macmillan 2007, p.49.

seksualnosti Irigarejinom metaforom za ženski stil u formi ‘dvije usne’, koja pretpostavlja dodir sa svojim tijelom, samodovoljni *jouissance* (zadovoljstvo, uživanje), postojanje i razmjenu alternativnog diskursa. Ona radije upotrebljava vaginalne usne nego falus kao model tekstualnog/seksualnog subjektiviteta. Smatrajući ženski pol ‘pragom’ kojim se pristupa sluznoj membrani, studijom o *Etici polne razlike* Irigarej traži prostornu granicu po kojoj se konstituišu i pol i tijelo i meso. Teza pretpostavlja sjećanje na prošlost, nadu za budućnost i sjećanje koje spaja sadašnjost u poremećaju simetrije ogleдалa koje poništava razliku identiteta. Čin automatski prepravlja imanentnosti i transcendencije, posebno kroz dati prag koji, kako smatra, nikada nije ispitivan u svojstvu ženskog pola. „Prag koji daje pristup *sluzokoži*. Izvan klasične suprotnosti ljubavi i mržnje, tečnosti i leda – prag koji je uvijek *polu-otvoren*. Prag usana, koje su nepoznanica dihotomiji i suprotnostima[...] Pripijene jedna uz drugu ali bez ikakvog končanog veza...ne apsorbuju svijet u, ili kroz sebe...one nude vrstu dobrodošlice, ali ne asimiluju, ne umanjuju, niti proždiru.“³²³ Moren tvrdi da Vulfino razmatranje himena kao ženske kreativnosti i polne razlike prevazilazi patrijarhalna ograničenja i podsjeća na Irigarejinu definiciju sluzokože. Teza takođe ilustruje čin ‘povjeravanja’: „Tereza De Lauretis definiše povjeravanje kao odnos između žena ‘u kom jedna žena daje povjerenje ili sebe simbolično povjerava drugoj, koja tako postaje njen vodič, mentor ili referentna osa – ukratko, figura simboličnog posredovanja između nje i svijeta’.“³²⁴ Povezujući De Lauretisinu opsevaciju i Irigarejin koncept, Moren potvrđuje Vulfine valorizacije pucanja himena najjasnije u ‘ekskluzivnim’ pismima bliskoj prijateljici Etel Smajt (Ethel Smyth), kompozitorki i članu sufražetskog pokreta 1930-tih. Po Moren, Etelina muškarasta pojava i opuštena priroda omogućila je Vulfovoj da se suprotstavi unutrašnjim sukobima tjelesnosti i seksualnosti. Etel je jednom prilikom izjavila da mašta igra mnogo veću ulogu od seksa u ženskom ljubavnom životu, pa je možda iz tog razloga Vulfova pronašla

³²³ “The threshold that gives access to the *mucous*. Beyond classical oppositions of love and hate, liquid and ice – a threshold that is always *half-open*. The threshold of the lips, which are strangers to dichotomy and oppositions... Gathered one against the other but without any possible suture... They do not absorb the world into or through themselves... They offer a shape of welcome, but do not assimilate, reduce, or swallow up.” Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference* (transl. Carolyn Burke and Gillian C. Gill), Cornell University Press 1984, p.18-19.

³²⁴ “Teresa de Lauretis defines entrustment as a relationship between women ‘in which one woman gives her trust or entrusts herself symbolically to another woman, who thus becomes her guide, mentor, or point of reference—in short, the figure of symbolic mediation between her and the world.’” Patricia Moran, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*, Palgrave Macmillan 2007, p.50.

prisnost sa ovom dvadesetak godina starijom damom; uz mnoge indicije da ju je takođe smatrala svojom zaštitnicom i svojevrsnim mentorom.

Ketrin Brija takođe smatra da su strasti i ženski libido vodiči njenoj ženskosti, ženstvenosti, i na koncu njenoj psihi. Materijalnom dvosmislenošću označavanja opscenitosti kroz junakinje svojih filmova ne daje konkretne odgovore zašto žena traga za seksualnošću po principima intuicije. Njoj zapravo nedostaje definicija ili otkrovenje kompleksnog istorijskog, tradicionalnog, biološkog ili antropološkog sklopa seksualnog bića koje nije pronašlo svoj izraz ili oistinjenje u materijalnom svijetu. Kakve posljedice to može da ima na nju takođe su prepuštene gledaocu. Seksualni čin Brija upisuje u realnost namjerno zamagljujući liniju između fantazije i stvarnosti u cilju oslobađanja ženskosti bez posljedica bilo koje prirode. Savremeni hrvatski autor Milana Vuković Runjić u romanu *Ulica nevjernih žena* (2006) uz elemente bajkovitosti kao negdje najbliže ženskoj psihi, predstavlja granice tjelesnosti koje rastvaraju ženstvo. Prepoznavanje novih dimenzija strasti koju posjeduje ženska *drugost* započinje pitanjem u kojoj se formi žena može ostvariti u okviru datih društvenih struktura? Po psihoanalizi Džulijet Mičel (Juliet Mitchell), žene-pisci nužno su histerici koji se žele odreći simboličkog određenja polne razlike po patrijarhalnom zakonu, pa to čine uključujući pokretačku energiju kreativnog ludila u tekst, ne pristajući pritom ni na kakve kompromise. Ako bi se taj diskurs 'histerije' mogao i danas pronaći u savremenom ženskom pismu, ili umjetnosti uopšte, bio bi upravo Runjićeve. Dileme intimnih promišljanja o načinima i oblicima odrastanja, o strahu od tijela i udovoljenja tjelesnoj žudnji, o emotivnoj praznini i osamljenosti koja postaje neminovnost, zajedno tekstualizuju ženski subjekt. Čini se da *žensko* zgusnuto samotumačenje postaje najuočljivija posljedica 'puštanja' ženskih glasova koji se kreću krhkom amplitudom napetosti između pisanja i življenja. Runjićeva ženskim prostorom percepcije ne poziva na djelovanje, na nijansiranje odnosa prema javnim i privatnim događanjima, iskustvenim činjenicama i sudbinama, već ga smatra posljedicom zapisa trenutaka kreativne osame. Osama ima energiju da izdvoji biografske, sociokulturne i istorijske činjenice u cilju prepoznavanja ženske proze, koja se unutar globalne punoće književnog izraza često etiketira nazivima 'nepoznata, nejasna, zabranjena'. Može se, stoga, zaključiti da je u njima vidljiva privatna znatiželja vezana uz moduse razotkrivanja postmodernističkog

projekta oslobađanja ženskog sopstva, uz ‘kodiranje’ intimnosti u tekst, konstrukciju privatnosti, ili uz preispitivanje identiteta. Tema strasti i tema ljubavi postaju sinteza opipavanja granica identiteta i prostora, tijela i teksta, ljubavi i užitka, seksualnosti i pripadnosti, prostora riječi i prostora intime. Runjićeva ispitivanje ženske strasti gura izvan granica, gdje izolovana pulsira kao zasebni entitet. Tamo je suočena sa pitanjem ‘šta je sa žedu moje ženskosti’: „Nije li u ženskoj prirodi nešto sramno, ne dirigira li ponašanje svake žene ona pukotina među nogama, ona vječito gladna špilja, koju se zaista ne tiče tko je čiji muž, te što se dolikuje, a što ne, jer glad ne bira. Postoji li bonton vulve?”³²⁵ Ako žena oslobodi svoju seksualnost i pređe granicu sopstvenih strasti, njom rukovodi nepoznata sila koja postaje jedinka za sebe koja ne zna osim za glad. Poput takozvane biljke-ljudoždera ostaje nezasita. Pozvaćemo se opet na delezovsko postajanje-ženom koje i ovdje ima svoje uporište. Iz različitih intenziteta strasti, seksualni identitet se rizomski grana u beskonačno mnogo novih pravaca u kojima se konceptualizuju novi počeci, jer ako ‘biće može biti samo biće ponavljanja’ onda je rađanje strasti u ovom slučaju tipično ponavljanje razlike.

5.4. Otkopavanje zakopanog

Vođenjem dnevnika žena čuva privatnost kojoj stvarni život ne izmiče, u kojoj je iluzija stvarna, a bol i sreća jaki koliko ih je moguće iskusiti. Takvim ‘oreolom’ Vulf sjenči ideje o životu: „Život nije simetrično poređani niz fenjera; život je svjetlosni oreol, polu-prozirni omot koji nas okružuje od početka do kraja svijesti.”³²⁶ Smatrajući neophodnim unošenje date strukture duha u fikciju, Vulf ga jednači sa ‘običnom mišlju običnog dana’ gdje svaka misao karakteriše suštinu fikcije. Pseudonime smatra oslobađajućom komponentom od tereta ženskosti za autorke. Navodeći Žorž Sand (George Sand), ili Karer Bel (Carrer Bell), Vulf prepoznaje stvaranje kom je umakla ‘savršenost’, a kom je, s druge strane, život predstavljao ‘ranu ili bol koja rijetko spava ali koja je neizlječiva’, kako je tvrdila saputnica Fredrika Šopena (Frédéric Chopin). Ne

³²⁵ Preuzeto sa <http://www.matica.hr/kolo/>.

³²⁶ “Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.” Virginia Woolf, *Modern Fiction, The Common Reader 1st Series*, Oxford University Press, p.85.

osporavajući ni u jednom trenutku Šekspirov duh, Vulf se ograđuje od prenaplašavanja ili izdvajanja ženskog pisma kao moćnijeg ili uzvišenijeg.

Jednostavnim poređenjima i mogućnošću podjednakog ili bar približnog potencijala ženskog pera muškom, Virdžinija Vulf 'otkopava zakopano' i pruža rješenja mogućim budućim ženskim stvaraocima uz pomoć jednostavnih materijalnih potrepština. Da pisanje može imati svoj praktičan značaj, navodi život i rad Afre Ben (Aphra Behn), engleskog dramaturga iz perioda Restauracije i jedne od prvih engleskih žena koja je za život zarađivala pisanjem. Ova spisateljica iz 17. vijeka poručuje da se novac može zaraditi svojom pameću i da je sve ono što je napisala i uradila ostalo kao amanet budućim spisateljicama da otvore um i pišu ono što misle. Rani 19. vijek uz imena Džejn Ostin (Jane Austen) i sestara Bronte (Brontë) impresionira velikim pokretačkim duhom koji se bukvalno borio za parče vazduha privatnog prostora. Na uobličavanje svih kreativnih identiteta kako tvrdi Vulf, uticala je zajednička prostorija, prisustvo različitih ljudi i njihovih osjećanja kojih je svaka žena morala biti svjesna u svakom trenutku. Jedna Džejn Ostin grčevito je prikrivala svoje rukopise od bilo čijeg pogleda. Njen prostor nije joj bio ništa više do li zatvor. Vulf pretpostavlja šta bi bilo da je na primjer imala priliku oputovati bilo gdje, sama, bez nadzora, da je mogla ne zaturati svoj rukopis svaki put kada bi neko ušao u radnu prostoriju. Da li bi, isto tako, nezaustavljivi tok misli Džordž Eliot (George Eliot) imao potpuno drugačiju realizaciju u trenucima kad bi zakazao pa se preusmjeravao na istoriju, ili biografiju. Sve pretpostavke, vrlo konkretne, pružaju more odgovora kojima bi, zasigurno, danas imali drugačije sazdate *Gordost i predrasude*, ili možda *Orkanske Visove*. Tako je isto i sa Šarlotom Bronte (Charlotte Brontë): „[...]ona nije potpuno ispoljila svoj dar. Njene knjige će trpeti zbog toga. Pisaće nerazumno kad bi valjalo pisati mudro. Pisaće o sebi umesto o svojim junacima. Nije se pomirila sa svojom sudbinom. Šta joj je preostalo do da umre mlada, nezadovoljna i u grču?.. Niko bolje od nje nije znao koliko bi njen dar dobio da se nije istrošio u samotnjačkim vizijama nad dalekim poljima; da su joj bila zajamčena iskustva, susreti sa ljudima i putovanja.“³²⁷ Sudbina ženskog pisma i žene tadašnjeg vremena bila je poput

³²⁷ “Her books will be deformed and twisted. She will write in a rage where she should write calmly. She will write foolishly where she should write wisely. She will write of herself where she should write of her characters. She is at war with her lot. How could she help but die young, cramped and thwarted?.. She knew, no one better, how enormously her genius would have profited if it had not spent

zajamčene zvijezde vodilje i na njoj je bilo da li će je prihvatiti, ili pokušati *mijenjati* svijet. Ni jedna pak nije imala niti mogućnosti niti materijalnih sredstava za takve poduhvate.

U besjedi Vulf skreće pažnju na neobičnu priču, tačnije rečenicu koju čita iz romana *Životna avantura* fiktivne spisateljice *Meri Karmajkl*. Kao atipična pojava fikcije u fikciji da je 'Kloi voljela Oliviju' intrigira niz pretpostavki oko prirode promjenljivosti karaktera. Prekid sa konvencionalnim prikazom žene kroz perspektivu drugog pola; budući da je riječ o vrlo siromašnom prikazu i od strane i kroz odnose prema muškom polu, Vulf ga predstavlja kao sitan dio ženinog života kog muškarac zapravo ne upozna 'jer ga posmatra kroz crne ili ružičaste naočare pola'. Kao što navodi, da se možda po prvi put u književnosti događa da je Kloi voljela Oliviju, čitava galerija ženskih književnih likova podliježe izmjenama, naglašavajući toliko toga izostavljenog u odnosima između žena. „Pretpostavimo, na primer, da su muškarci predstavljeni u književnosti samo kao obožavaoci žena, a da nikad nisu bili prijatelji s muškarcima, vojnici, mislioci, sanjari; koliko bi im malo uloga u Šekspirovim komadima bilo dodeljeno; kako bi književnost trpela!“³²⁸ Mogućnostima koje zadržava priroda razlike, Vulf širi horizonte pisane riječi: sve je podložno promjenama. „Jer ako Kloi voli Oliviju, i ako *Meri Karmajkl* zna kako to da izrazi, ona će upaliti baklju u onoj velikoj prostoriji u koju do sada niko nikad nije kročio. Ta prostorija je sva u polusvetlu i dubokim senkama, poput krivudavih pećina kroz koje idemo sa svećom, pogledajući čas uvis, čas prema tlu, neznajući gde ćemo zakoračiti.“³²⁹ Priroda složenosti stvaralačkog kod žena, kako sugeriše, leži u autentičnosti oka posmatrača, koja obuhvata mnogo više od činjenice da smo samo žene. Pisati kao žena iziskuje i tjelesnost i um podjednako, a vjekovima unazad sedimentovana šteta ne smije više biti usmjeravana na bespredmetno trošenje potencijala. „Bila bi ogromna šteta kada bi žene pisale kao muškarci, ili kada bi živele kao muškarci,

itself in solitary visions over distant fields; if experience and intercourse and travel had been granted her.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.77.

³²⁸ “Suppose, for instance, that men were only represented in literature as the lovers of women, and were never the friends of men, soldiers, thinkers, dreamers; how few parts in the plays of Shakespeare could be allotted to them; how literature would suffer.” *Ibid.*, p.90.

³²⁹ “For if Chloe likes Olivia and Mary Carmichael knows how to express it she will light a torch in that vast chamber where nobody has yet been. It is all half lights and profound shadows like those serpentine caves where one goes with a candle peering up and down, not knowing where one is stepping.”, *Ibid.*, p.91.

ili kada bi izgledale kao muškarci; jer, budući da je postojanje samo dva pola sasvim neadekvatno kad pogledamo koliko je svet ogroman i raznovrstan, kako bismo se snalazili samo s jednim? Zar obrazovanje ne treba da pokaže i osnaži razlike pre nego sličnosti? Jer i ovako imamo previše sličnosti...³³⁰ Da bi se razbila ‘ujednačena’ misao u književnom postupku, neophodno je ‘razbiti rečenicu’ kao i tok radnje. Metod koji sugeriše primjerom *Meri Karmajkl* treba da navede *čitateljku* da se izmjesti iz sopstvenog pola da bi pisala, i zaboraviti da je žena. Konvencionalna prepreka-prepona na trkalištu koju mora da preskoči, ne zaboravljajući pritom da ih ima još, iziskuje ne samo genija, već duh obične ili nepoznate djevojke koja piše svoj prvi roman iako nema svoju sobu, niti dovoljno novca, vremena, ili čak dokolice. U takvim okolnostima, *Karmajkl* se pokazuje solidno – s tim da joj se mora dati još sto godina, sopstvena soba i pet stotina funti da bi jednom u budućnosti postala – pjesnikinja.

U studiji o postmodernizmu Kristofer Batler (Christopher Butler) ističe da feministička ideja i misao zapravo imaju udijela u ataku na legitimni diskurs koji koriste muškarci, i koji je dizajniran da bi održavao njihovu moć. Stoga feminizam traži individuaciju u osnaživanju suprotstavljanja takvom stanju. Postmoderni stav takozvanog društveno-konstruisanog sopstva zanemaruje način na koji je sopstvo izgrađeno po individualnom očuvanju originala. Batler insistira da je ono često idiosinkratski *narativ njega ili nje*. Tu treba da leži ključ kreativnosti u pojedincu. „Ovaj dokaz rasta pojedinca kroz proces socijalizacije zanemaren je ‘društvenom konstrukcijom’ teoretičara sopstva[...] Na taj način, iako smo skrojeni od heterogenih kodova, i dalje možemo težiti autonomiji klasično liberalne vrste. Ovakav osjećaj autonomije posebno je potreban ženama[...] Jer, iako su postmodernistički argumenti pomogli mnogima u definisanju korijena svoje razlike od većine, ili od onih ‘na vlasti’, efikasna politička akcija iziskuje nešto više od ovog, radije preliminarnog smisla disidentskog identiteta.“³³¹

³³⁰ “It would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men, for if two sexes are quite inadequate, considering the vastness and variety of the world, how should we manage with one only? Ought not education to bring out and fortify the differences rather than the similarities? For we have too much likeness as it is...” *Ibid.*, p.95.

³³¹ “This evidence for the growth of an individual through the socialization process is neglected by ‘social construction’ theorists of the self... That is how, although we are made up of heteronomous codes, we can still strive for an autonomy of a classically liberal kind. This sense of autonomy is particularly needed by women. For although postmodernist arguments have helped many to define the roots of their difference from the majority, or ‘those in power’, effective political action needs something more than this

Pragovi svijesti i ona čudna masa u kojoj svijest orbitira nijesu prestali da okupiraju interesovanje Vulfove. Šta je svijest i kako doprijeti do njene kompleksne funkcije makar u mjeri približnoj ljudskom rasi, po njenoj ideji najbliže definiše bespolnost ili androginitet. Njena multi-funkcija pokreće se kada je sasvim slučajno potakne najobičnija pojava ili stvar. Ideja se čini jasnom ukoliko se u tom pokretanju uspiju sjediniti razdvojeni djelovi, zato što smo tek tada u stanju sagledati stvari onakvima kakve jesu: „[...]postoje li u mozgu dva pola koji odgovaraju polovima u telu, i da li i oni traže da se sjedine radi potpunog zadovoljstva i sreće... Kod muškarca ženski deo mozga ipak mora imati uticaja; i žena isto tako mora da opšti sa muškarcem u sebi. Možda je Kolridž to mislio kad je rekao da je veliki um androgin. Tek kad dođe do tog spoja, um je potpuno oplođen i koristi sve svoje sposobnosti. Možda duh koji je potpuno muški ne može da stvara, kao ni duh koji je potpuno ženski, pomisliti.“³³² Teza testira (ne)postojanost identiteta i u umjetničkom obliku. Ketrin Driskol o istom problemu kaže: „Vulfova se ne zaustavlja tamo gdje se možda androgini um locira, tvrdeći istovremeno da je napor razlučiti dva pola, da dva pola nijesu dovoljna i da moraju postojati ‘dva pola u mozgu koja odgovaraju polovima u tijelu’[...] Za Vulf, kao i za Deleza, uprkos interesovanju za Frojda i njegove teorije, žena je jedna neodređenost, proces ili događaj, govoreća pozicija možda, ali ne i identitet.“³³³ Istio pitanje iz *Sopstvenoe sobe* odjeknulo je kako u idejama Deleza, Kristeve, tako i Žaka Deride (Jacques Derrida), implicirajući genezu postajanja i kreativnosti kao subjekte piščevog identiteta. Na primjer, Derida je tvrdio da u pisanu riječ značenje tek treba da se smjesti: „Pisati znači znati da ono što se još nije dogodilo u slovu nema drugog prebivališta, ne čeka nas kao propis (la

rather preliminary sense of a dissentient identity.” Christopher Butler, *Postmodernism, A Very Short Introduction*, Oxford UP 2002, p.57-8.

³³² “[...]whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness? ... If one is a man, still the woman part of his brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.106.

³³³ “Woolf does not settle on where androgyny’s dualism might be located, claiming simultaneously that distinguishing two sexes is an effort, that two sexes are not sufficient, and that there must be ‘two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body’ [...] For Woolf, as for Deleuze, despite her interest in Freud and Freudian theory, woman is an infinitive, a process or event, a speaking position perhaps but not an identity.” *Deleuze and Feminist Theory*, Catherine Driscoll: *The Woman in Process: Deleuze, Kristeva and Feminism*, (eds. Ian Buchanan and Claire Colebrook), Edinburgh University Press 2000, p.80.

prescription) na nekom *topos ouranios*-u (nebeskom prostoru ili mjestu) ili u nekom božanskom razumu. Značenje mora čekati da bude izrečeno ili napisano da bi samo sebe nastanilo i postalo ono što za razliku od sebe jeste: značenje.”³³⁴ Napominjući da je i Merlo-Ponti naveo da ga često sopstvene riječi iznenade u podučavanju sopstvene misli, Derida se slaže da je pisac neka vrsta novog idioma koji samog sebe konstruiše. Baratanje riječima i stvaranje karaktera kroz (iz)gradnju riječi, Vulf potvrđuje i apriori i aposteriori, jednačeći ih sa procesom postajanja.

Predmet ženskog pisanja Delez i Gattari objedinjuju Kristevinom istorijom ženskog pisanja kao negativnom (tj. u stalnoj opoziciji sa svime onim što već postoji, stoga nedovoljnom i neobjektivnom) i svoje shvatanje postajanja-ženom, postajanja-životinjom i postajanja-neprimjetnim. U takvom ‘čvoru’ predmet ženskog pisanja se, po teoriji Vulfove, povezuje sa Kristevinom revolucijom u politici jezika: „Pisanje treba da proizvede postajanje-ženom kao atome ženstvenosti sposobne da prevaziđu i impregniraju čitavo jedno društveno polje i da kontaminiraju muškarce, da ih počiste u tom postajanju. Uspon žena u pisanju engleskog romana nije poštedio ni jednog muškarca: čak i one najmuževnije, najfalokratičnije, poput Lorensa i Milera, koji zauzvrat stalno koriste i emituju čestice koje se približavaju, ili ulaze u zonu jednakosti sa ženom. U pisanju, oni postaju-ženama.”³³⁵ Otuda kod Virdžinije Vulf ideja o zaboravljanju na pol, te da ako žena zaboravi da je žena, pisanje će približiti originalnosti. Možda rješenje, između ostalog, leži i u moći sugestije koje se ogleda u suprotstavljanju jednakosti sa drugim polom. Dokazivanje sopstvene superiornosti, u kojoj je moć sugestije ono što najviše nedostaje – ako se rečenica iz djela ‘izvjesnog gospodina B., čim se primi u svijest, sruči na tle mrtva, a Kolridžova rečenica se rasprsne i rodi mnoštvo drugih ideja’ – treba da izjednači moći oba pola. „[...]samo za takvo pisanje

³³⁴ “To write is to know that what has not yet been produced within literality has no other dwelling place, does not await us as prescription in some *topos ouranios*, or some divine understanding. Meaning must await being said or written in order to inhabit itself, and in order to become, by differing from itself, what it is: meaning.” Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Taylor & Francis e-Library, 2005, p.11.

³³⁵ “Writing should produce a becoming-woman as atoms of womanhood capable of crossing and impregnating an entire social field, and of contaminating men, of sweeping them up in that becoming. The rise of women in English novel writing has spared no man: even those who pass for the most virile, the most phallocratic, such as Lawrence and Miller, in their turn continually tap into and emit particles that enter the proximity or zone of indiscernibility of women. In writing, they become-women.” Gilles Deleuze, Felix Gattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 2005, p.276.

možemo reći da poseduje tajnu večnog života.³³⁶ Emocija kojom su prožete knjige pisane muškim umom ženi je nerazumljiva i u njoj ne pronalazi duh vječnosti. Svi kvaliteti jednog Kiplinga i Golsvortija, kako Vulf kaže, ženi djeluju sirovo i nezrelo. „Oni nemaju moć sugestije. A kada knjizi nedostaje moć sugestije, ona ne prodire u svest, ma koliko snažno pogađala njenu površinu.“³³⁷ Ako je za onog ko piše pogubno imati na umu sopstveni pol; za ženu je pogubno isticanje u prvi plan nepravde koja je nanijeta njenom polu kao i svjesno insistiranje na ličnom načinu izražavanja. Na kraju, smatra da je sve napisano svjesnom pristrasnošću osuđeno na propast. „Mora se uspostaviti neka saradnja između muškarca i žene u ljudskoj svesti da bi se postiglo umeće stvaranja. Mora da se ostvari nekakav brak suprotnosti. Pisac mora širom otvoriti svest i izložiti je pred čitaocem ako želi da mu prenese svoje iskustvo u potpunosti i da ovaj to oseti.“³³⁸ Brakom raja i pakla, ili tame i svjetlosti, proizvodi se trajni duh napisanog. Usljed toga konstituiše se i stanje mira, čvrsta osnova identitetu i prostoru.

5.5. Darovitost uma naspram zakonâ prirode i društva

O takozvanoj darovitosti uma Vulf kaže: „Ne verujem da darovitost uma može da se meri kao šećer ili puter[...] U svakom slučaju, kad su knjige u pitanju, opšte je poznato koliko je teško prilepiti vrednosne etikete tako da ne otpadaju[...] Ni hvala ni pokuda podjednako ne znače ništa. Iako procenjivanje može da bude veoma zabavno, to je ipak najzaludnije moguće zanimanje, a udovoljavanje merilima procenitelja je najservilniji mogući stav.“³³⁹ Ako je važno da pišemo ono što želimo, onda je to jedini pravi poduhvat ukoliko sve navedene kriterijume ispunimo, a zadržimo duh iznad svesnosti o sopstvenom polu. Ozbiljan posao, no teško ostvariv bez neophodnih materijalnih uslova.

³³⁶ “[...]and that is the only sort of writing of which one can say that it has the secret of perpetual life.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.110.

³³⁷ “And when a book lacks suggestive power, however hard it hits the surface of the mind it cannot penetrate within.” *Ibid.*, p.110.

³³⁸ “Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness.” *Ibid.*, p.112.

³³⁹ “I do not believe that gifts, whether of mind or character, can be weighed like sugar and butter... At any rate, where books are concerned, it is notoriously difficult to fix labels of merit in such a way that they do not come off... Praise and blame alike mean nothing. No, delightful as the pastime of measuring may be it is the most futile of all occupations, and to submit to the decrees of the measurers the most servile of attitudes.” *Ibid.*, p.114.

Važnost novca i spopstvenog prostora nije samo poziv u pomoć za ‘spas’ od nemaštine već poziv na pravo sticanja intelektualne slobode. Ako se ‘veliki pisci rađaju u takvim okolnostima’, mala je vjerovatnoća da će i dan-današnja demokratija omogućiti, makar ženskom peru, išta više sopstvene zarade i sopstvene sobe od slobode koju je vjekovima unazad imala. „Intelektualna sloboda zavisi od materijalnih stvari. Poezija zavisi od intelektualne slobode. A žene su uvek bile siromašne, ne samo poslednjih dvesta godina, već odvajkada. Žene su imale manju intelektualnu slobodu nego sinovi atinskih robova. Zato žene nisu imale nimalo izgleda da pišu poeziju. Zbog toga sam toliko naglasila novac i sopstvenu sobu.“³⁴⁰

U borbi za nastanak i opstanak uslova kao prioriteta u svijetu jedne žene/supruge/majke/sestre, a prvenstveno bića identitetski različitog od muškog, trebalo bi da pobjedi zatočeni eho njenog sopstva. Idejom da žensko pismo unosi tjelesnost u stvaralaštvo na interesantan način bavila se i Nensi Miler (Nancy Miller). Njena studija analizira autoritaran autorov subjekt koji je uvijek u književnoj tradiciji bio jednoznačno muški. Iako se slagala sa Bartovom idejom da taj subjekt treba simbolički ubiti, ona je isticala stanje autorke kao sasvim različito, jer je žensku autorsku subjektivnost tek trebalo uvesti u književni diskurs. Bart kaže: „Tekst znači *Tkanje*. No, kako se ovo tkanje uvek uzimalo za neki proizvod, jedan gotov veo, iza kojeg se drži više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo generativnu ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem. Izgubljen u ovom tkanju – ovoj teksturi – subjekt se oslobađa u njemu poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže. Ako bismo voleli neologizme, mogli bismo teoriju teksta da definišemo kao *hifologiju* (*hyphos* znači tkanje i paučina).“³⁴¹ Složivši se sa Bartovim stanovištem o tekstu, Miler se pak nije složila s njegovom vizijom nestanka pauka u paučini, to jest njegovog gubljenja u sopstvenoj mreži. Tu se veoma jasno vidi osnovna nepodudarnost interesâ: koncepcija autora *Zadovoljstva u tekstu* ima kritički prizvuk – Bartu je na etapi njegovih poststrukturalističkih pogleda uglavnom bilo stalo do toga da dovede u pitanje

³⁴⁰ “Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog’s chance of writing poetry. That is why I have laid so much stress on money and a room of one’s own.” *Ibid.*, p.116.

³⁴¹ Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin), Gradina 1975, str.86.

tradicionalni koncept autorovog subjekta kao instance koja ograničava slobodu interpretacije teksta. Reklo bi se da dok je Bart brisao tragove subjekta, utoliko Milerova teži da ih pronade u ‘pletivima’ teksta, povezujući ih sa pretpostavkom čitanja istog u svojstvu simbola ženske subjektivnosti. Bartovoj *hifologiji* suprotstavlja takozvanu *arahnologiju*, a koncepciji teksta bez stvaraoca – tekst sa izrazitim prisustvom njegove stvoriteljke. Time pokušava da označi tragove ženskog stvaralačkog subjekta isključivanog iz vidnog polja tradicionalnih koncepcija književnog stvaralaštva. Za Milerovu, najvažniji pokazatelj ženskog ‘tkanja teksta’ je isticanje izrazitih tragova autorstva žene (neodvojivost subjekta i objekta), kao i paralelnost sfere stvaralačkog rada i sfere porodičnog života (takođe prisutne u metafori paukove mreže). Po grčkoj mitologiji *Arahna* je bila lidijska tkalja koja je, takmičeći se s Atinom, satkala predivno platno-priču o pustolovinama bogova. Ljubomorna boginja je iz srdžbe pocijepala platno, izazvavši time očaj i samoubistvo tkalje, koju potom boginja pretvara u pauka, a konop o koji se objesila u paukovu mrežu. Simbolično je uzimajući za zaštitnicu svih žena koje pišu, autorka arahnologije temelji značaj ženskog pera kao postojanog i čvrstog koliko paukova mreža. Metafora Arahne se pokazala veoma plodnom na tlu feminističke književne kritike jer skreće pažnju na to da je žensko stvaralaštvo istovremeno subjektivan čin, a stvaranje djela zapravo stvaranje – sebe. Teza potvrđuje ideju da žensko stvaralaštvo potiče iz tijela, ili specifične emanacije tjelesnosti.

Stvaranje tjelesnosti u istom kontekstu Lis Irgarej opisuje u studiji *Tijelo-na-tijelo sa svojom majkom* gdje je *differentia specifica* ženskosti smještena u tijelo, te je otuda i analogna pisanju i tjelesnosti, tekstualnosti i seksualnosti, pa čak i jeziku i morfologiji ženskog tijela. Njen najvažniji zadatak je bio da se nađe mjesto za specifično žensku kreaciju koja proističe iz tijela, i koja je utemeljena na dubokoj, primarnoj vezi s majkom. Formula „govoriti kao žena“ (*parler-femme*) označava specifično ženski idiolekt (jedinstvenu i karakterističnu individualnu upotrebu jezika i govora), nužno povezan s tjelesnošću žene kao i potisnutim materinskim tijelom. Samo obnovom ovog izgubljenog, primarnog tjelesnog jedinstva s majkom, po Irgarej bi omogućilo ženi da povрати sopstveni, suvereni glas. Sličnu ideju su zastupale gotovo sve feminističke psihoanalitičarke za koje je *écriture feminine* značilo ‘pismo tijela’ ili, kako je tvrdila Kristeva, jezik koji dopire iz drugog svijeta, iz ‘asimbolične tjelesnosti’. S druge strane,

Elen Siksu (Hélène Cixous) tekstem *Smijeh Meduze* 'utkala se u mrežu' kao preteča poststrukturalističke književne teorije. Po njenom mišljenju, stvaralaštvo žene nije samo jezički nego i jezičko-tjelesni čin, a dublja svijest tijela kao neizostavnog segmenta ženskog identiteta, uz produbljenu svijest o seksualnosti, doprinosi povećanim stvaralačkim mogućnostima. Apeli poput onih da se piše sebi, jer svoje tijelo mora da se sluša, kao i da žena treba da piše iskustvom tijela, odgovaraju ideji da je pisanje stalno iskustvo tijela i (pre)davanje vrijednosti, a istovremeno izvlačenje na površinu onoga što je vjekovima unazad suzbijano. Sve navedene mogućnosti Siksuova sagledava uvijek kroz pismo: „[...]Ono zapravo sadrži u sebi *izrazitu mogućnost promjene*, predstavlja mesto iz kog se može izvući prevratnička misao, pokret koji nadilazi promjenu društvenih i kulturnih struktura.”³⁴² Odatle se geneza specifično ženske kreacije pripisuje erupcijama prigušene životne energije, ali i plodnosti, te izdašnosti u darivanju. Žena je po biologiji i po prirodi biće koje daruje, iznjedruje, otvara se i širi po (u)potrebi. Zato je njena tjelesnost bitan segment procesa pisanja. I pored toga što je po ovim teoretičarkama sami stil ženskog stvaranja čvrsto povezan sa ženskom seksualnošću i tijelom, on se kao višeznačan, otvoren i promjenljiv, vrijednosno razlikuje od muškog (to jest muške jednosmjerne i jednoznačne seksualnosti i intelekta).

Vulfova sugerije: „Dakle, kad vas molim da pišete više knjiga, ja vas podstičem da radite za svoje dobro i za dobro sveta.”³⁴³ Objašnjavajući pojam 'realnosti', ne uspijeva ga konkretizovati, iako zna da je to 'nešto što učvršćuje i ovjekovječuje sve što dotakne'. Realnost: „[...]preostane kada se dnevne brige odbace u žbunje; ona je ono što se sačuvalo od prošlih vremena, od naših ljubavi i mržnji. Po mom mišljenju, pisac ima više izgleda da se nađe u prisustvu te realnosti. Njegov je posao da je pronade, prikupi i prenese drugima.”³⁴⁴ Tvrdnja da pisac ima više izgleda da se nađe u prisustvu takve

³⁴² “[...]writing is precisely *the very possibility of change*, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures.” Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, (tr. Keith Cohen, Paula Cohen) *Signs* Vol. 1, No. 4., The University of Chicago Press, p.879.

³⁴³ “Thus when I ask you to write more books I am urging you to do what will be for your good and for the good of the world at large.” Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.118.

³⁴⁴ “That is what remains over when the skin of the day has been cast into the hedge; that is what is left of past time and of our loves and hates. Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate it to the rest of us.” *Ibid.*, p.119.

realnosti je i apel da se borbom za slobodu duha i identiteta otvori više mogućnosti. Svi trenuci sakupljeni i posloženi tijesno u svijesti pisca oponašaju puls života-trenutka kao i života-vječnosti, čime utemeljuju važnost kojom se konstituišu u literaturi. Otud značaj i svrsishodnost misije *Sopstvene sobe*.

Biti ono što čovjek jeste, misliti o stvarima po sebi, poruka je koju svaka djevojka/žena treba da primi. Iluzije da se može uticati na druge ili da se tako mogu mijenjati društvo i priroda ne treba da budu vodilje ni u kom slučaju, pogotovu ne kroz stvaralaštvo. Prevazilaženje prepreka i sticanje neutralnosti ili izvan-ovisnosti o međuljudske odnose dovodi do posmatranja istih u relaciji sa stvarnošću, čime se potvrđuje važnost odnosa prostora i identiteta kao esencijalne relacije koju pisac stvara. Komplementarnost relacije vodi istom cilju, a to je demistifikovanje oslobođenog identiteta. „[...]jako zadobijemo slobodu i steknemo hrabrost da pišemo upravo ono što mislimo; ako malo umaknemo iz zajedničke dnevne sobe i ako ne budemo stalno posmatrale ljudska bića u međusobnom odnosu već u odnosu prema stvarnosti; i nebo takođe, i drveće ili, uostalom, bilo koju stvar onakvu kakva jeste; ako pogledamo mimo Miliona – bauka, jer nijedno ljudsko biće ne treba da nam zaklanja vidik...“³⁴⁵ Čovjek je usamljena jedinka, kako unutar sopstvenog tako i u vanjskom prostoru. Njegova izolacija obično nije posljedica njegovog izbora, već stanja koje spoznaje iskustvom. Štaviše, ona doprinosi važnom nad-polnom, androginom i na koncu neutralnom uobličavanju (umjetničke) materije. „[...]jako se suočimo sa činjenicom da nema ni jedne ruke na koju bismo se okačile, već da idemo same, i da treba da uspostavimo odnos sa svetom realnosti a ne samo sa svetom muškaraca i žena, tada će se ukazati ta prilika, i mrtva pesnikinja, Šekspirova sestra, useliće se u telo kojeg se tako često odricala[...] Bez te pripreme, bez našeg truda i bez naše rešenosti da joj stvorimo uslove za život i pisanje poezije, ne možemo se nadati njenom povratku, jer on prosto ne bi bio moguć.“³⁴⁶

³⁴⁵ “[...]if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality; and the sky, too, and the trees or whatever it may be in themselves; if we look past Milton’s bogey, for no human being should shut out the view...” *Ibid.*, p.122.

³⁴⁶ “[...]if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down... As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible.” *Ibid.*, p.123.

Virdžinija Vulf ponovo predviđa vremensku perspektivu kao kružnicu po principu vječnog vraćanja istog. Prošlost nije i ne smije da bude zaboravljena niti zarobljena u prostoru; mrtve Šekspirove sestre treba da žive u svakom vremenu, zapravo u trajanju. Prostorom i identitetom sakupljamo čestice realnosti koja se kroz našu svijest prenosi na našu egzistenciju. Takav artefakt treba da je odraz našeg kreativnog identiteta, jedinstven koliko i naša egzistencija.

Ubistvo s predumišljajem koje bi se odnosilo na popularni viktorijanski imidž *Anđela u kući*, ili *Vile kućnog ognjišta* jedan je od osnovnih zadataka koje žena mora da ispuni. Ako hoće da se bavi književnošću, mora ili da je ubije, ili da bude ubijena. U članku *Profesije za žene*, Vulf apeluje na ovo 'ubistvo' i ističe da tek nakon njega treba da se 'identifikuje' žena i njeno biće. „Hoću da kažem: šta je žena? Uvjeravam vas da ne znam. Ne vjerujem ni da vi znate. Ne vjerujem da to iko može znati prije nego što ona dođe do izražaja u svim oblastima umjetnosti i svim pozivima koji se nude ljudskoj inteligenciji.“³⁴⁷ Kroz stvaranje, žena se realizuje ali i dalje predstavlja neupotpunjeni, neizraženi identitet. Stanje 'transa' koji kod muškarca više naginje stanju obamrlosti, kod žene rasplinjuje maštu do izvan granica, tvrdi Vulf. Onog trena kad se ženska mašta pokrene, u stanju je da zaroni do najdubljih podvodnih grebena i najmračnijih mjesta u kojima se, između ostalog, susreće i sa sopstvenim potisnutim strastima. Ali ovaj, ko bi se još usudio pisati ili govoriti o tome kad 'će razum odmah došapnuti da je to neumjesno, da će se ljudi zgražavati'. Ustručavanjem zbog 'krajnje konvencionalnosti drugog pola' da se piše o svojim strastima takođe je nepravda, i ženska mašta se tu zaustavlja. Time se raznovrsna motivacija ženske imaginacije preusmjerava ka istraživanju sopstvenog identiteta kao težnje ka rušenju mitova.

Pjer Eži (Pierre Hegy) kaže da mit kao mikrokosmos društvenog poretka i unutrašnjeg života individue ima smisao ukoliko je poput horizonta koji okružuje sve aspekte života. Prema tome, romaneskno otjelovljenje arhetipova društvenog i intelektualnog života pokazuje da je temeljna razlika mita i obične priče – razlika 'fizičke' dubine. Mit je prostor unutrašnjih doživljaja individue ili društva, dok je činjenički izvještaj priče racionalna prezentacija događaja u njihovom vanjskom obliku.

³⁴⁷ "I mean, what is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that you know. I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill." *The Death of the Moth and Other Essays*, e-books Adelaide 2009, p.117.

Upravo se preko prostora mitskog u ženskoj književnosti oblikuju granice tjelesnosti koje potom raslojavaju ženstvo. „Jezik i kosmos su međusobno povezani kao niti i slike s tapiserije. Bez niti ne može biti dizajna; bez dizajna, nemoguće je satkati niti u tapiseriju. Jezik i kosmos su koegzistentni, a skupa konstituišu tapiseriju ljudske kulture.“³⁴⁸ Mitskom se može naznačiti i nesitražena ženska strast, dok se kreativnošću može razotkrivati. Svaki novi sloj demistifikovanog je novi horizont njene *moći*. Ona koristi jezik ispreplijetan kosmičkim jer je njen svijet podjednako trenutani i vječan koliko ga uspije saobraziti oslobođenim identitetom.

³⁴⁸ “Language and cosmos are interrelated like the threads and images of a tapestry. Without threads there can be no design; without a design, there is no way to assemble the threads into a tapestry. Language and cosmos are coextensive, and together they constitute the tapestry of man’s culture.” (taken from) Russel Heddendorf and Matthew Vos, *Hidden Threads: A Christian Critique of Sociological Theory*, University Press of America 2010, p.223.

6. ZAKLJUČAK

Književnost nije samo polje stvaralaštva već istraživanja u kom se reflektuje i piščev identitet kako kroz prostornu tako i kroz dimenziju trajanja. Svaka forma koju pisac primijeni je jedinstvena i neponovljiva. Budući da je odabrana forma izraz autora, ona predstavlja i apel čitaocu da kritičkom recepcijom pokrije svjesnu, podsvjesnu, negdje i nesvjesnu ravan. To je jedan od razloga što književna forma ima funkciju izgradnje i održavanja komunikacijske strukture, kao i posredovanja u njoj sadržanih poruka. Virdžinija Vulf je stvarala po principu kompromisa: književna forma u djelu je tačka presjeka između transformacija dubinske strukture u autoru i iste takve u čitaocu. Roman toka svijesti bio je zapravo oslobađanje od konvencije spregnutosti, kao i zatamnjenja istine. Ona nije sebi postavila zadatak da mijenja svijet, a to je velikim dijelom učinila: kroz svoja djela stvarala je individualni ženski jezik čime je 'preokrenula' točak istorije.

Ne treba izostaviti činjenicu da i pored relativno teškog porodičnog života koji je imala u brojnoj porodici, nije manjkalo obrazovanje za koje se sama izborila. Njena umjetnička karijera počinje, moglo bi se reći, od prvih pogleda na svijet: sve je doživljavala očima i umom dubioznog i izoštrenog senzibiliteta. Konvencionalnost viktorijanskog doba, kao i promjene koje su zadesile svijet poslije Prvog svjetskog rata, natjerale su umjetnike da preispituju vrijednosti na kojima je počivala zapadna civilizacija, odnosno, novi umjetnički senzibilitet. Blumzberi grupa bila je vodeća intelektualna elita Londona tog vremena i Virdžinija Vulf je sa Strejčijem, Frajem, Forsterom, Belom, Grantom, suprugom Lenardom stvarala istoriju moderne misli. Podrugljiv pogled na postviktorijansku obesmišljenu i pomalo unakaženu Englesku suprotstavio se svojom čvrstom riješenošću da estetizmom kao i intelektualnom snagom razruši diskutabilne norme i ideale. Pored svih turbulencija od ranog djetinjstva do kraja svog života, Vulf je slijedila svoj instinkt i nije uzimala pred ciljem koji joj je bio neophodan potvrđivanju, negdje i apologiji sopstvenog identiteta.

Iako početak dvadesetog vijeka predstavlja značajan momenat u istoriji engleskog romana, njegov status i budućnost postaju konstanta književnih rasprava kod pisaca i kritičara. Između ostalih, ističe se pitanje kako forma i predmet moderne fikcije moraju

da odgovore na oblik i iskustvo modernog života. U eseju *Poezija, proza i budućnost* (u reprintu nazvan *Uzani most umjetnosti*) Virdžinija Vulf piše: „Sa svih strana pisci pokušavaju postići nedostižno, insistirajući na formi koju koriste da bi joj prišili značenje koje joj je strano. Da je planeta Zemlja stara tri miliona godina; da ljudski život traje tek koliko tren; da je sposobnost ljudskog uma pored svega beskonačna; da je život beskrano divan a opet odbojan; da su ljudska stvorenja božanstvena a opet odvratna; da su religija i nauka međusobno uništile vjeru; da su sve veze jedinstva iskidane, ipak bi nekakva kontorla morala postojati – sada u takvoj atmosferi sumnje i konflikta piscimoraju da stvaraju...“³⁴⁹ Ova neobična ideja stimulisala je nove zadatke predstavljanja imaginarnog. Moderni život nije mogao u potpunosti doći do izražaja samo kroz lirsku poeziju, što nikako nije odgovaralo predstavljanju stvarnosti. Ni tadašnja romaneskna ostvarenja to nijesu činila; jer su isuviše polagala na portretisanje detalja i činjenica, dok su s druge strane nespretno i samouvjereno prenosila smisao o životu. Roman budućnosti, Vulf sugerije, trebalo bi da kombinuje obje strategije i da ‘posjeduje nešto od egzaltacije poezije, a mnogo više običnosti proze’. „Malo će koristiti čudesno bilježenje činjenica, što je jedan od atributa proze. Jako malo će nam govoriti o kućama, prihodima, zanimanjima protagonista; vrlo malo će biti u srodstvu sa sociološkim ili romanom životne sredine. Sa takvim ograničenjima, on će predstaviti osjećanja i ideje likova podrobno i jasno, ali iz drugačijeg ugla[...] Predstaviće odnose čovjeka s Prirodom, sa sudbinom; sa njegovom maštom; njegovim snovima. Ali će isto tako dati podsmijeh, suprotnost, upitanost, bliskost i složenost života. Preuzeće kalup tog čudnog konglomerata nepodesnih stvari – modernog uma.“³⁵⁰ Lakoćom i umjerenošću, a insistiranjem na bitnim karakteristikama koje treba da ima savremena proza, Vulf je

³⁴⁹ “On all sides writers are attempting what they cannot achieve, forcing the form they use to contain a meaning which is strange to it. That the age of the earth is 3,000,000,000 years; that human life lasts but a second; that capacity of the human mind is nevertheless boundless; that life is infinitely beautiful yet repulsive; that one's fellow creatures are adorable but disgusting; that science and religion have between them destroyed belief; that all bonds of union are broken, yet some control must exist – it is in this atmosphere of doubt and conflict that writers now have to create...” *The Essays of Virginia Woolf, 4 Vols. (1986-94)*, ed. Andrew McNeillie, London: Hogarth Press, p.430.

³⁵⁰ “It will make little use of the marvellous fact-recording power, which is one of the attributes of fiction. It will tell us very little about the houses, incomes, occupations of its characters; it will have little kinship with the sociological novel or the novel of environment. With these limitations it will express the feelings and ideas of the characters closely and vividly, but from a different angle... It will give the relations of man to Nature, to fate; his imagination; his dreams. But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind.” *Ibid.*, p.435-6.

pokrenula različite teorije modernog stvaralštva uopšte. Povezujući dvoje savremenika – Vulfov i Džojso, Debra Parsons sugerše da Vulfova predlaže novi roman koji ‘će biti pisan odvojeno od života’, tako da pisac može njegovu uobičajenu kompleksnost razlagati unutar bogatog smisla umjetnosti. „Formalno radikalna, subjektivno stvarna i estetski autonomna, karakteristična za svijet u kom sadašnjost djeluje istrgnuta iz prošlosti, sa iskustvom koje je isprekidano, umnoženo i bezgranično a pređašnje izvjesnosti o fizičkom svijetu i našem identitetu u njemu uklonjene; bila je umjetnost koju su Džojso i Vulfova pokušavali da stvore. Rezultat je bio razvoj onog što je različito definisano kao ‘psihološki’ ili ‘modernistički’ ili roman ‘toka svijesti’.”³⁵¹

Po kategoriji prostora savremenog stvaralaštva Kris Butler potragu za identitetom u postmodernom svijetu vidi kao jednaku kasnoj kapitalističkoj kulturološkoj uslovljenosti postmodernizmom. Uslovljenost utiče na sve nas, ne samo kroz avangardnu umjetnost, već kroz medije i savremeni način komunikacije. Mora se priznati da takav svijet proizvodi čudan paradoks u kom vlada nepovjerenje informacijama (kao posljedica doprinosa manipulativnom stvaranju imidža od strane vlasti) više nego što je zastupljen napredak u obrazovanju. „Postmoderni stav je stoga vrsta sumnje koja se može graničiti s paranojom (kako se vidi, na primjer, u romanima o teorijama zavjere Tomasa Pinčona i Dona DeLila, i filmovima Olivera Stouna).”³⁵² Analizom DeLilovih ostvarenja, i Zoran Paunović primjećuje da sile koje iz sjenke pokreću ovaj svijet ne ostavljaju ljudskoj jedinki mogućnost niti utjehe, niti utočišta. Od takvih sila se čak, kako sugerše, ne može pobjeći ni u prostore mitskog, jer su one same mit. Da nam mit zamjenjuje ili postaje stvarnost, još je jedan sudbinski momentum duha u vremenu, koji se troši: „A u svetu u kom je mit, onaj o kapitalističkom raju, postao jedno od osnovnih oruđa moći, arhetipskim se motivima više ni džojsovskom dekonstrukcijom ne može darivati obnovljeni smisao i novi život.”³⁵³

³⁵¹ “Formally radical, subjectively real and aesthetically autonomous, expressive of a world in which the present seems dislocated from the past, experience is fragmented, multiple and limitless, and previous certainties about the physical world and our selfhood within it have been swept away; this was the art that Joyce and Woolf sought to create. The result was the development of what has been variously described as the ‘psychological’, or ‘stream-of-consciousness’ or ‘modernist’ novel.” Deborah Parsons, *Theorists of the Modern Novel: Joyce, Richardson, Woolf*, Routledge New York 2006, p.3.

³⁵² “The postmodernist attitude is therefore one of a suspicion which can border on paranoia (as seen, for example, in the conspiracy-theory novels of Thomas Pynchon and Don DeLillo, and the films of Oliver Stone).” Christopher Butler, *Postmodernism, A Very Short Introduction*, Oxford UP 2002, p.3.

³⁵³ Zoran Paunović, *Istorija, fikcija, mit*, Geopoetika Beograd 2006, str.214.

Harold Blum (Harold Bloom) u studiji o životu i djelima Virđžinije Vulf piše: „Feministički kritičari se nijesu suočili sa teškoćama izmirenja Vulfinog estetizma sa njihovim ideološkim sredstvima testiranja literature. Izuzevši njen estetizam, autorka *Gospođe Dalovej* i *Ka svetioniku* je u potpunosti nihilista, što je takođe slučaj kod Pejtera, Raskina i Prusta. Vulf uči percepciji, ne politici. Njena ‘androgynost’ nije pragmatičan rezon, već jedna fuzija percepcije i osjećaja sa njenim prihvatanjem smrti i besmisla, odvojenim od toka trenutnih značenja koja umjetnost može da predoči.“³⁵⁴ Po estetici Pejtera, slikarskom i kritičarskom umijeću Džona Raskina (John Ruskin) kao i Prustovom značaju sjećanja kroz totalitet ljudskog iskustva, Vulf je objedinila život i smrt kroz smisao identiteta i prostora ljudske egzistencije. ‘Učila’ je kroz svoju književnost, sebe kao i druge, percepciji u spontanom, nepristrasnom, oslobođenom i neoštećenom obliku iskustva.

Romanima *Gospođa Dalovej*, *Ka svetioniku* i *Orlando*, kao i kritičkim diskursom *Sopstvena soba*, Virđžinija Vulf je predstavila postojanje identiteta u prostoru kao i prostora u identitetu, ne odvajajući jedno od drugog. Pronaći sopstveni identitet u prostoru zahtijeva borbu sa nevidljivim silama vremena i okruženja, istorijskih i sociopolitičkih uslova; dok potraga za prostorom u identitetu iziskuje snagu kreativnog koja oslobađa subjekt da oblikuje iskustvo. *Gospođa Dalovej*, kao kapitalno djelo do danas impresionira ‘svjetlucavom tkaninom misticizma’ kako E.M. Forster (Edward Morgan Forster) zaključuje: „Kao što se od mnogih autora zahtijevalo da biraju između površinskog i dubinskog kao osnove svojih zahvata, ona bira površinsko da bi potom prokopavala koliko duboko je mogla.“³⁵⁵

Ka svetioniku je možda jedan od najčitanijih i kritički analiziranih romana u odnosu na sve moderne faze kritike, od formalizma do postmodernizma i postkolonijalizma. Iako nazvan ‘elegijom roditeljima’, naveo je mnoge kritičare da ga

³⁵⁴ “Feminist critics have not confronted the difficulties of reconciling Woolf’s aestheticism with their ideological means test for literature. Except for her aestheticism, the author of *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse* would be wholly nihilistic, which is true also of Pater, Ruskin, and Proust. Woolf teaches perception, and not politics. Her ‘androgyny’ is not a pragmatic cause, but a fusion of perception and sensation with her acceptance of death and meaninglessness, apart from the flow of momentary meanings that art can suggest.” Harold Bloom, *Virginia Woolf*, Chelsea House Publishers 2005, p.2.

³⁵⁵ “Required like most writers to choose between the surface and the depths as a basis of her operations, she chooses the surface and then burrows in as far as she can.” *The Critical Heritage*, (eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin) E.M. Forster, *A Survey of Virginia Woolf’s Work 1926*, Taylor & Francis 2003, p.175.

vide kao iskreno biografski. S druge strane, estetski formalizam uključio je mnogo formalističkih kritika u kom su brojne recepcije djela ukazivale na mističnu i simboličnu slikovitost. Reklo bi se da čitaocu ostaje impresija jednog neobičnog triptiha koji vezuje poeziju, muziku i slikarstvo, i sa koje god strane mu priđe, svjedoči jednom od ovih umjetničkih izraza. Povratak u dane djetinjstva, poput bijega u vremena tihe sreće i blaženstva sanjalačkih vizija da je u životu sve moguće, praćen je podsjećanjem kroz simboličnu treperavost svetionika da je sve zapravo varljivo: u životu ne biramo, sve je prolazno i uvijek se tu negdje nazire kraj. Između istine i laži, jave i sna, naš identitet orbitira kroz prostor, a naše postojanje i/ili postajanje biva nužnost.

‘Ludorija’ *Orlanda* je satirična parodija na račun akademskih koncepcija: dovitljivo podsmjehivanje konvencionalnim pristupima literarnoj biografiji i istoriji, glasom naratora napada i književni kritički establišment, uz parodije na račun engleskih književnih stilova od Renesanse do savremenog doba. Kako primjećuje Džejn De Gej (Jane de Gay): „Iako postoje neki dokazi o ironičnom preziru prema težini tradicije – kao kada Vulf ističe književni uticaj u šaljivom Predgovoru (‘jer niko ne može da čita ili piše a da neprestano ne duguje Defou, ser Tomasu Braunu, Sternu, ser Volteru Skotu, lordu Mekoliju, Emili Bronte, De Kvinsiju i Volteru Pejteru), ona takođe prenosi i osjećaj bliskosti sa književnošću prošlosti, oživljavajući ranija pisanja kako bi ih vratila od kritičara i istoričara.“³⁵⁶, Vulf se paralelno vraća na književnost prošlosti, u čemu je njen izuzetan doprinos prije svega otimanju od zaborava ne samo poznatih već i nepoznatih, iz bezbroj razloga nezabilježenih imena. Svi oni traju u prostoru i vremenu, od nastanka do danas i dalje; stoga je i *Orlando* zamišljen kao spasilac koji putuje kroz vrijeme i identitete, i koji je uvijek živ.

Projekcija *Sopstvene sobe* je potreba da se sagleda stvarnost i sa ‘druge strane ogledala koje se pridržava muškarcu’. Ciljno podsticanje mladih žena leži u novom pisanju istorije kroz retrospektive svojih majki. Da bi se ušlo u trag ženskom peru, moraju se pronaći svi oni identiteti zanemareni konvencionalnim i patrijarhalnim

³⁵⁶ “Although there is some evidence of an ironic disdain for the weight of tradition – such as when she makes light of literary influence in her joke Preface (‘no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater’) she also conveys a sense of intimacy with past literature, bringing earlier writings to life in order to reclaim them from critics and historians.” Jane de Gay, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh University Press 2006, p.132.

konceptualizacijama istorije. Žaleći za izgubljenim porijeklom ženske tradicije, Vulf stvara zamišljeno polazište za svoju alternativnu istoriju u fiktivnom karakteru jedne *Džudit*, Šekspirove sestre, čiji se život mogao okončati samo neuspjehom, ili samoubistvom. Nenametljiva i suptilno prenešena ideja poziva da se izgubljene žene-pisci okrenu sopstvenoj kreativnosti: „Ja ipak verujem da pesnikinja koja nikad nije napisala ni reč i koja je sahranjena na raskrsnici, i dalje živi[...] jer veliki pesnici ne umiru; oni su večno prisutni; oni samo čekaju priliku da nam se pridruže kao telesna bića. Mislim da ćete vi uskoro moći da pružite Šekspirovoj sestri tu priliku.“³⁵⁷

Vječito pitanje kakva je veza književnosti sa stvarnošću ne odvaja jedno od drugog, niti uslovljava jedno drugim. Kolekcija intimnih osjećanja, sjećanja i projekcija pisca koji opšti sa svojim djelom, nestalni su i mijenjaju i pisca i djelo. Ne postoji, stoga, nikakva nepromjenljiva kategorija kojom bi se zaokružila ili definisala originalnost djela kao predmeta istorije, sociologije, biologije, geografije, matematike. Za književno djelo ne može se sa sigurnošću reći da oponaša stvarnost, da je prepričava, ili imitira. Time mu nije zajamčen nikakav original, te ne postoje njegove originalne interpretacije ili analize. Ono jeste svoj vlastiti original. Kako to vidi Dragan Velikić, književno djelo oponaša stvarnost samo u onom smislu u kome su i stvarnost i književnost *različiti* jezici, ali ipak jezici koji govore, koji pričaju, te su stoga podređeni suštinskom svojstvu svakog jezika: svojstvu fleksije, svojstvu preobličavanja. Tako su, kako on tvrdi, umjetnost i ono što nazivamo stvarnošću uvijek bez teritorije, bez zemlje, poput promjena i nestabilnosti, putovanjâ i preobličavanjâ. Kako su, prema tome, i stvarnost(i) i umjetnosti(i) govor razlike i nestabilnosti, to jest govor istine, razlika je ta koja čini da stvari budu viđene u njihovoj istini, što podsjeća na Delezove ideje razlike i ponavljanja. Velikić vjeruje da je razlika ta koja nas budi i prisiljava da mislimo, ili nas spašava užasnog svijeta mediokritetstva u kome se govori o fantomskim vrijednostima i zakonima, a opet svijeta koji je najveća prijetnja jeziku koji *nema* zemlju, jeziku umjetnosti i naših privatnih stvarnosti koje se miješaju.

³⁵⁷ “Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me... for great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh. This opportunity, as I think, it is now coming within your power to give her.”, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977, p.122.

Sva djela Virdžinije Vulf svojstvena ekspresiji ženskog identiteta, ostala su deterritorijalizovana rizomska ‘mreža’ uvijek ponovljene razlike, i uvijek novog postajanja. Njihov autentični izraz ostao je prepoznatljiv kako u književnosti, tako i kroz određene filozofske ideje. Problem smrti, ili samoubistva koji je kod Vulfove negdje ‘logično’ nastao, prouzrokovao je mnoštvo različitih interpretacija. Svetlana Slapšak, tvrdi da je Virdžinija Vulf dala svom samoubistvu ‘ključni kulturni upis’ time što je umrla kao feministkinja. Kako navodi u svojoj analizi, kamenje u džepovima je savršeni trik da se mršavo tijelo potopi brzo i konačno. Ali, u kamenju je zapravo tekst, tekst o ženama, o kulturnoj antropologiji. Ova neobična metafora ne samo što ovjekovječuje pisanu riječ Vulfove, već naglašava i njen odnos prema smrti, u kojoj je smrt neodvojivi segment života, ništa manje vrijedan ili manje postojeći. Kamenje je neživa ali čvrsta tvorevina; ono opstaje i prkosi vremenu. Smrt i život ‘u kamenu’ su jedno, za Vulfov su poput jedinke, i možda je zato je njen odnos prema smrti bio odnos ljubopitljivog domaćina prema *zvanom* gostu. U njemu je naslućivala put spasenju od nedaća koje nijesu u životu nalazile rješenja.

Čin samoubistva i vjerovanje da je žensko tijelo lakše od muškog, te da žensko tijelo lebdi u vodi i teže se potapa od muškog, Slapšakova vidi kroz vezu sa tekstom (koji je Virdžiniji Vulf bio poznat) pod nazivom *Deklamacija o plemenitosti i izvrsnosti ženskog roda* iz 1529. godine ljekara, alhemičara, okultnog pisca i vojnika Henrika Kornelija Agripe od Neteshajma (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim 1486–1535). U tekstu dokazuje da je žena superiorna u odnosu na muškarca, i to u okvirima teološke sholastike i čitanja Biblije: ona je poslednje što je Bog napravio, dakle mora biti njegov najsavršeniji proizvod. Načinjena u Raju, od ljudskog tijela a ne od gline poput Adama, njeno tijelo, glas, izgled, kosa, pokret – sve je ljepše; polni organ je sakriven za razliku od muškog, i na kraju, Adam je grešnik jer je Bog njega, a ne Evu, obavijestio o grijehu, ona ništa o tome nije znala. „Ne samo da Biblija potvrđuje ove vrline, već dokazuje, samim kontrastom, da je pragrieh ili originalni grijeh došao kroz Adama, ne Evu. Hrist je preuzeo oblik muškarca, jer su mškarci bili ti kojima je bilo potrebno iskupljenje. Ali Hrist je odabrao da se rodi od žene bez muškarca i po vaskrsenju, prvo se

pojavio ženi.³⁵⁸ Prema tome, istorija feminizma ima mnogo dublje korijene od druge polovine osamnaestog vijeka i uvijek donosi svježije, premda starije ideje i svjedočanstva o prostorima slobode. Zato je, kako tvrdi Slapšak, Virdžinija Vulf odlučila da umre kao feministkinja i ne podlegne mogućim zahtjevima svog roda, čak ni kada su oni obećavali spasenje: pohvale Agripe od Neteshajma je ozbiljno uzimala za života, ali ih je morala isključiti, jer je uistinu željela smrt. U tom slučaju i pod poznatim okolnostima 'savršena smrt' Vulfove podrazumijeva donekle simbolički prelazak u drugi rod, muški, koji označava smrt. U sjenci te smrti je najkobniji patrijarhalni, dakle muški grijeh, kao što je i rat. Nema tog psihičkog stanja koje se može podnositi i još manje uspješno liječiti u doba rata. Kako odbija da se prikloni ratnim uništenjima i potiranjima, ona miru i ženskoj budućnosti žrtvuje svoj identitet. Slapšak vidi sasvim razuman potez u ovom činu kada se više ne može sačuvati ženski razum i njegova briga za čovječanstvo.

U svakom slučaju, odluka je bila više od hrabrosti: kada je shvatila da je dovoljno opipala puls sopstvenog identiteta i probila granice 'mogućeg' sopstvenog prostora, kada je pomislila da nema više mjesta njenoj riječi i misli pod ratnim okolnostima izvan, kao i ratu unutar sebe, otmeno i tiho, kako je živjela, napustila je ovaj svijet, a njena priča pronalazi savršeni trenutak za kraj, ili možda, početak?

³⁵⁸ "Not only does Scripture confirm these virtues, but Scripture also proves, by contrast, that original sin came through Adam, not Eve. Christ took the form of a male because it was men who needed redeeming. But Christ chose to be born of a woman without a man; and he appeared first to women after his resurrection." *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, Henricus Cornelius Agrippa (transl. Albert Rabil Jr.), The University of Chicago Press 1996, p.13.

7. BIBLIOGRAFIJA

7.1. Primarna literatura

1. Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Limited 1992.
2. Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, Penguin Books 1992.
3. Woolf, Virginia, *Orlando: A Biography*, Harcourt Inc. 2006.
4. Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Grafton HarperCollins Publishers 1977.

7.2. Prevodi primarne literature

1. Vulf, Virdžinija, *Gospođa Dalovej*, Narodna Knjiga 2004 (prevod Milica Mihajlović).
2. Vulf, Virdžinija, *Ka svetioniku*, Biblioteka Vijesti 2004 (prevod Zora Minderović).
3. Vulf, Virdžinija, *Orlando*, Novi Sad: Svetovi 1991 (prevod Slavica Stojanović).
4. Vulf, Virdžinija, *Sopstvena soba*, Plavi Jahač Beograd 2003 (prevod Jelena Marković).

7.3. Virdžinija Vulf: Dnevnici, eseji, kritike, pisma

1. *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf, Harcourt Inc. 1953.
2. *Collected Essays*, 4 Vols., ed. Leonard Woolf, Chatto & Windus, 1966.
3. *English Critical Essays, The Common Reader 1st Series*, Oxford University Press 1882-1941.
4. *The Diary of Virginia Woolf (5 Vols.)* Eds. Ann Olivier Bell and Andrew McNeillie, The Hogarth Press, London, 1977–84.
5. *The Letters of Virginia Woolf*, I-VI, Eds. Nigel Nicolson and Joanne Tautmann, London: Hogarth Press, 1975-80.
6. *The Essays of Virginia Woolf 4 Vols. (1986-94)*, ed. Andrew McNeillie, London: Hogarth Press.
7. *Virginia Woolf Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, Published by Pimlico 2002.
8. *V&H: Vita and Harold*, ed. Nigel Nicolson, Weidenfeld & Nicolson 1992.

9. Woolf, Virginia, *The Death of the Moth and Other Essays*, e-books Adelaide 2009.

7.4. Sekundarna literatura:

Studije, zbornici i biografije o Virdžiniji Vulf

1. Abel, Elizabeth, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, The University of Chicago Press 1989.
2. Alt, Christina, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge University Press, New York 2010.
3. Beer, Gillian, 'The island and the aeroplane: the case of Virginia Woolf,' in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, Routledge 1990.
4. Blair, Emily, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*, State University of New York Press 2007.
5. Bloom, Harold, *Virginia Woolf*, Chelsea House Publishers 2005.
6. Briggs, Julia, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh University Press 2006.
7. Butler, Christopher, *Postmodernism, A Very Short Introduction*, Oxford UP 2002.
8. Chambers, Ross, *Story and Situation – Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Manchester University Press 1984.
9. Cuddy-Keane, Melba, *Virginia Woolf, The Intellectual & The Public Sphere*, Cambridge University Press 2003.
10. Dalgarno, Emily, *Virginia Woolf and the Migrations of Language*, Cambridge University Press 2012.
11. De Gay, Jane, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh University Press 2006.
12. Di Battista, Maria, *Imagining Virginia Woolf: An Experiment in Critical Biography*, Princeton University Press, 2009.
13. Driscoll, Catherine, *Modernist Cultural Studies*, University Press of Florida 2010.

14. Glenny, Allie, *Ravenous Identity, Eating and Eating Distress in the Life and Work of Virginia Woolf*, St. Martin's Press, New York, 1999.
15. Goldman, Jane, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge University Press 2006.
16. Hughes, Mary Joe, *The Plunge in Mrs Dalloway and the Book to Come*, New Arcadia Review.org, 1.
17. Kaivola, Karen, *All contraries confounded: the lyrical fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, University of Iowa Press 1991.
18. Lee, Hermione, *Virginia Woolf*, Published by Vintage 1997.
19. Meisel, Perry, *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*, New Haven: Yale UP 1980.
20. Mills, Cliff, *Women in the Arts*, Chelsea House Publishers 2004.
21. Moran, Patricia, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*, Palgrave Macmillan 2007.
22. Parsons, Deborah, *Theorists of the Modern Novel: Joyce, Richardson, Woolf*, Routledge New York 2006.
23. Poresky, Louise A., *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*, Associated University Presses 1981.
24. Ronchetti, Ann, *The Artist, Society & Sexuality in Virginia Woolf's Novels*, Routledge, New York & London 2004.
25. Rosenfeld, Natania, *Outsiders Together*, Princeton University Press 2000.
26. Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own*, Virago Press Limited 1978.
27. Skrbić, Nena, *Wild Outbursts of Freedom*, Greenwood Publishing Group 2004.
28. *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*: Sherry, Vincent, *Literature and World War I*, Eds. Laura Marcus and Peter Nicholls, Cambridge University Press 2008.
29. *The Critical Heritage*, Desmond MacCarthy, *Review*, (*Sunday Times 14 October 1928*), Eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin, Taylor & Francis 2003.
30. *The Critical Heritage*, Forster, E.M., *A Survey of Virginia Woolf's Work 1926*, Eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin, Taylor & Francis 2003.

31. *The Critical Heritage*, Mayoux, Jean-Jacques, *Revue Anglo-Americaine* (Paris, June 1928), Eds. Robin Majumdar & Allen McLaurin, Taylor & Francis 2003.
32. *The Journal of Joyce Carol Oates*, ed. Greg Johnson, HarperCollins e-books.
33. Tidwell, Joanne, *Politics and Aesthetics in the Diary of Virginia Woolf*, Routledge 2008.
34. Whitworth, Michael, *Authors in Context*, Oxford University Press 2005.
35. Zwerdling, Alex, *Virginia Woolf and the Real World*, California University Press 1986.

7.5. Opšte književno-teorijske, filozofske, feminističke studije i kritike

1. Adorno, Teodor, *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju (I-II)*, (prev. Slobodan Novakov) Svjetlost Sarajevo 1986.
2. Agrippa, Henricus Cornelius, *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, (translated and edited by Albert Rabil, Jr.) The University of Chicago Press 1996.
3. Bart, Rolan, *Zdovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin) Gradina 1975.
4. Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, (tr. Richard Wilbur) New York: Hill and Wang, 1976.
5. Bataille, Georges, *Death and Sensuality A Study of Eroticism and the Taboo*, Walker and Company New York 1962.
6. Belsey, Catherine, *Poststrukturalizam*, (prev. Zoran Milutinović) TKD Šahinpašić Sarajevo 2003.
7. Bergson, Henri, *Time and Free Will*, Dover Publication Inc. 2001.
8. Bošnjak, Branko, *Filozofija od Aristotela do Renesanse i odabrani tekstovi filozofa*, Matica Hrvatska Zagreb 1978.
9. Breillat, Catherine, *Pornocracy*, Jovian Books 2005.
10. Butler, Christopher, *Postmodernism, A Very Short Introduction*, Oxford UP 2002.
11. Carlson, Eric T., and Dain, Norman, *'The Meaning of Moral Insanity' Bulletin of the History of Medicine*, 1962.

12. Cixous, Hélène, *The Laugh of the Medusa*, (tr. Keith Cohen, Paula Cohen) *Signs* Vol. 1, No. 4., The University of Chicago Press.
13. Culler, Johnatan, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, OUP New York 1997
14. Daly, Mary, *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation*, The Women's Press, London, 1986.
15. De Beauvoir, Simone, *The Ethics of Ambiguity*, Carol Publishing Group, 1994.
16. De Bovoar, Simon, *Drugi pol I, činjenice i mitovi*, BIGZ Beograd 1983, (prevod Zorica Milosavljević).
17. De Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press 1984.
18. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press 2005.
19. *Deleuze and Feminist Theory*, Eds. Ian Buchanan and Claire Colebrook, Edinburgh University Press 2000.
20. Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Taylor & Francis e-Library, 2005.
21. Eagleton, Terry, *Buried in the Life: Thomas Hardy and the Limits of Biographies*, Harpers November 2007.
22. Elijade, Mirča, *Sveto i profano*, Biblioteka Matice Srpske, Novi Sad 2003.
23. Elijade, Mirča, *Simbolizam, sveto i umetnosti*, (priređ. Dijana Apostolos-Kapadona) Gutenbergova Galaksija, Kruševac 2006.
24. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Pittsburgh: DuquesneUniversity Press 1969 (transl. Alphonso Lingis).
25. Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, Penguin Books Ltd, England 1963.
26. Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated by A. Sheridan, London: Allen Lane 1997.
27. Frojd, Sigmund, *Iz kulture i umetnosti: Mikelandelov Mojsije*, (prevod Vladeta Jerotić) Matica Srpska.
28. Gadamer, Hans-Georg, *Istina i metoda*, (prev.Slobodan Novakov) Veselin Masleša Sarajevo 1978.

29. Heddendorf, Russel, and Vos, Matthew, *Hidden Threads: A Christian Critique of Sociological Theory*, University Press of America 2010.
30. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Istorija filozofije*, (2. knjiga) BIGZ 1975.
31. Irigaray, Luce, *An Ethics of Sexual Difference* (transl. Carolyn Burke and Gillian C. Gill), Cornell University Press 1984.
32. James, William, *The Principles of Psychology*, www.Abika.com e-books.
33. Jameson, Fredric, *Postmodernism and Consumer Society: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ed. Hal Foster) Washington: Bay Press 1983.
34. Jovanović, Marija, *Spletkarenje sa sopstvenom dušom*, Ahilej Beograd 2001.
35. Kierkegaard, Søren, *Philosophical fragments*, edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton University Press 1985.
36. Kierkegaard, Søren, *Either/Or*, Penguin Books Ltd. 1992.
37. Kjerkegor, Seren, *Strah i drhtanje* (predgovor i prevod Slobodan Žunjić), Plato Beograd 2002.
38. Kjerkegor, Seren, *Ponavljjanje*, Dereta Beograd 2005
39. Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.
40. Kristeva, Julia, *New Maladies of the Soul*, Columbia University Press 1995.
41. Krstić, Predrag, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, I.P. Filip Višnjić Beograd 2007.
42. Lajbnic, Gotfrid Vilhelm, *Monadologija* (predg. Dušan Nedeljković), Kultura 1957.
43. M. Gilbert, Sandra; Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1984.
44. MacKinnon, Catharine A., *Sexuality, Pornography, and Method: "Pleasure under Patriarchy"*, University of Chicago Press 1989.
45. Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Taylor & Francis e-Library 2005.
46. Milić, Novica, *R.E.Č.*, časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja, (www.fabrikaknjiga.co.rs).

47. Milner, Marion, *On Not Being Able to Paint*, International University Press New York 1957.
48. Moi, Toril, *The Feminist Reader: Feminist, Female, Feminine*, Eds. Catherine Belsey and Jane Moore, Basil Blackwell New York 1989.
49. Mojsić, Sofija, *Kierkegaardov misaoni put*, Mali Nemo Pančevo 2008.
50. Morrison, Jim, *Wilderness*, Vintage Books New York 1989.
51. Niče, Fridrih, *Vesela nauka* (prev. Milan Tabaković), Veselin Masleša 1988.
52. Niče, Fridrih, *Tako je govorio Zaratustra* (prev. Danko Grlić) Mladost Zagreb 1980.
53. Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Eds. Aaron Ridley & Judith Norman, Cambridge University Press 2005. / *Ecce Homo*, Penguin Books Ltd., 1992.
54. Paunović, Zoran, *Istorija, fikcija, mit*, Geopoetika Beograd 2006.
55. Pavlović, Branko, *Metafizika i egzistencija*, Plato Beograd 1997.
56. Petković, Tomislav, *Petrićevi pojmovi prostora u Pancosmii i ideje prostora u Lockeovu ogledu*, Prilozi, Sveučilište u Zagrebu 1999.
57. *Questions of Cultural Identity, Who Needs 'Identity'?*, Eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, Sage Publications Ltd 1996.
58. Schnitzler, Arthur, *A Dream Novel* (tr. Otto P. Schinnerer), Penguin Classics 1999.
59. Showalter, Elaine, *The Female Malady*, Virago Press 1987.
60. Slobin, Mark, *Subculture Sounds: Micromusic of the West*, Wesleyan University Press 1993.
61. Sontag, Susan, *Bergman's Persona, Ingmar Bergman's Persona*, ed. Lloyd Michaels, Cambridge University Press 2000.
62. Stevanović, Slavica, *Spoznaj samog sebe*, Birograf Apatin 2006.
63. *Suvremene književne teorije: Zbornik, Roland Barthes: Smrt autora*, (priredio Miroslav Beker) SNL Zagreb 1986.
64. Šuvaković, Miško, *Kritičko dejstvo & Intenzitet afekta Analize umetničkih produkcija Zorana Todorovića*, Publikum Beograd 2009.

65. *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Eds. H. G. Luther, H. Martin, and Patrick H. Hutton, Amherst: University of Massachusetts Press 1988.
66. Tolle, Eckhart *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*, Namaste Publishing 1997.
67. Uzelac, Milan, *Filozofija Muzike*, Novi Sad 2005.
68. Vulstonkraft, Meri, *Odbrana prava žena*, (prev. Ranko Mastilović) Filip Višnjić Beograd 1994.
69. Weeks, Jeffrey, *Sexuality*, Taylor & Francis e-Library 2005.
70. Winnicott, Donald W., *Playing and Reality*, Routledge Classics London and New York 2005.
71. *Women, Creativity and The Arts*, Eds. Diane Apostolos-Cappadona & Lucinda Ebersole, Continuum New York 1995.
72. Životić, Miladin, *Egzistencija, realnost i sloboda*, Srboštampa Beograd 1973.

7.6. Internet izvori

1. <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10700/bdef:Content/download>.
2. <http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=981527&print=yes>.
3. www.fabrikaknjiga.co.rs.
4. www.sensesofcinema.com/2005/on-recent-films-34/breillat_interview/.
5. <http://www.todayinliterature.com/stories>.
6. http://libartes.com/2012/mart/intervju/biljana_dojcinovic.php.
7. <http://www.matica.hr/kolo/>.

BIOGRAFIJA AUTORA

Milica (Laličić) Nenezić rođena je 1971. godine u Nikšiću. Diplomirala je 1994. godine na Filozofskom fakultetu u Nikšiću (Katedra za engleski jezik i književnost). Magistrirala je 2009. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu, odbranivši rad pod naslovom *Arhetip žene u kritičkoj recepciji djela sestara Bronte*. Godine 2010. upisala je doktorske studije na istom fakultetu. Od 1995. godine radi na Departmanu za anglistiku Filozofskog fakulteta u Nikšiću, najprije kao asistent-pripravnik, a od 2006. godine kao lektor na predmetu savremenog engleskog jezika (usmena komunikacija, akademsko pisanje, prevođenje književnih tekstova i poezije).

Objavila je radove *The Face of the Other through Archetypal Reflection of the Brontë Sisters' Heroines*, (Cambridge Scholars Publishing, 2011); *Arhetipskim izvan margina: sestre Bronte i njihove junakinje* (Size Zero/Mala mjera III *Od margine do centra: feminizam, književnost, teorija*, 2013); učestvuje sa radovima na domaćim i međunarodnim konferencijama.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Милица Ненезић

број уписа 16014/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Однос простора и идентитета у прози 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, 2017

Милица Ненезић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милица Ненезић

Број уписа 16014/Д

Студијски програм ЈКК ДАС Модул Књижељност

Наслов рада Однос простора и идентитета у прози Вирџиније Вулф

Ментор др Зоран Пауновић, редовни професор

Потписани Милица Ненезић

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, 2017



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Однос простора и идентитета у прози 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, _____ 2017 _____

