



# Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу  
VI 2015 11  
универзитет у бањој луци  
филолошки факултет



ИДЕНТИТЕТ И РАЗЛИКА У РОМАНУ  
ГОСПОЂА ДАЛОВЕЈ ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ  
И САТИ МАЈКЛА КАНИНГЕМА

Апстракт: У компаративној анализи романа *Вирциније Вулф Госпођа Даловеј и Мајкла Канингема Сати*, обрађивала сам тему формирања идентитета и од утицајем различитости и разлике коју ликови оба романа осећају како у себи, тако и у односу према друштву у којем живе. Анализу ликова сироводила сам служећи се смерницама из теорије рода и разлике, феминистичке критике и психоанализе. Циљ ове студије је да прикаже како процес диференцијације утиче на формирање личности, емоција и животног стила јунака, у оквирима наметнутих категорија родне разлике.

Кључне речи: *Вулф, Канингем, род, разлика, идентитет, сексуалност.*

Након више од седам деценија по објављивању романа *Госпођа Даловеј*, британске списатељице Вирциније Вулф, настаје роман Мајкла Канингема, *Сати*<sup>1</sup>, као покушај, према речима самог аутора, „да се на основи једног ремек-дела изгради друго уметничко дело, попут импровизације коју користе џез музичари“ (*Prose* 2003: 107).

Однос између ова два романа интересантан је на више нивоа. Мајкл Канингем, аутор који данас живи и ради у Њујорку, у свом роману нуди једну постмодернистичку перспективу из које се роман *Госпођа Даловеј* може тумачити. Почев од самог наслова, *Сати*, који је Вулфова првобитно замислила као наслов свог романа,<sup>2</sup> преко имена ликова<sup>3</sup> – од ствар-

них, до фиктивних које је Вулфова створила,<sup>4</sup> или, пак, преко карактера пренесених у савременом контексту, али измењеног имена<sup>5</sup> – до саме замисли списатељице Вулф да створи роман који ће говорити о „животу и смрти, лудилу и здравом разуму [...]“, и који ће истовремено представљати „оштру критику друштва“.<sup>6</sup> Канингем у свом роману оживљава ову идеју у савременом контексту. Тако, бавећи се „егзистенцијалним и историјским временом и променама у друштву и психологији“ (Павковић 2003: 221–223) у англоевропској цивилизацији, овај аутор у свом роману чини пресек три историјска тренутка двадесетог века – Ричмонд, предграђе Лондона, године 1923, Лос Анђелес, године 1949, и Њујорк Сити,

<sup>1</sup> Роман *Госпођа Даловеј* први пут је објављен 1925. године, док је роман *Сати* објављен 1998.

<sup>2</sup> Романа који ће 1925. године ипак објавити под насловом *Госпођа Даловеј*. Овај податак наводи Квентин Бел, у аутобиографији Вирциније Вулф, цитирајући одломак из њеног дневника, у коме она говори о првобитном нацрту за роман *The Hours (Сати)*: „But now what do I feel about my writing? – this book, that is, *The Hours*, if that’s its name?“; наведено у: Bell, Quentin, *Virginia Woolf, A Biography*, London: Triad Paladin, 1987, стр. 99.

<sup>3</sup> Саме списатељице Вирциније Вулф, њеног супруга Ленарда, сестре Ванесе и Ванесине деце.

<sup>4</sup> Кларисе Даловеј, коју Канингем назива својом *првом љубављу*, Сели (Сетон), Кларисине, условно речено, љубавнице из младости, Ричарда (Даловеја), Кларисиног мужа.

<sup>5</sup> Али сличне „функције“, као што је Луис, Ричардов бивши љубавник, који неодољиво подсећа на бившег љубавника оригиналне Кларисе Даловеј, Питера Волша.

<sup>6</sup> „In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system, and to show it at work, at its most intense.“; нав. у: Bell, *Virginia Woolf*, оп. цит., стр. 99, превела С. Немет.

крајем двадесетог века, које, такође од Вулфове позајмљеном техником унутрашњег монолога, представља кроз „психограм“ трију женских ликова – гђе Вулф, гђе Браун и гђе Даловеј – чија имена носе и поглавља романа („Гђа Вулф“, „Гђа Браун“ и „Гђа Даловеј“), знатно олакшавајући тиме читаочево кретање кроз ову својеврсну историјску метафикцију.

Веза између ова два романа неоспорна је – не само да један настаје на основу другог, већ се *један из другој рађа*. Психологија, љубав, лудило, емотивни односи између пријатеља, љубавника, родитеља и деце, а надасве мајке и детета, живот и смрт, централне су теме оба романа и врте се око ликова поновљених, репродукованих, пренесених из једног у други роман, а непрестана борба између креативног и психолошког ероса и танатоса жила је куцавица која тај однос одржава живим.

### Идентитет, род и разлика

Романима ауторке Вулф и аутора Канингема, може се приступити са заиста многобројних критичких позиција, али оно чиме ће се овај рад бавити јесте спрега гледишта, пре свега савремене феминистичке критике и психолошке анализе, али са подразумеваним упориштем у самим коренима ових теорија. Тако, на пример, теоретичарка књижевности Биљана Дојчиновић, везу између ова два романа налази у *теми двојника* из романа Вирџиније Вулф, то јест у односу између ликова Септимуса Ворена Смита и Кларисе Даловеј – преиначеној у Канингеновом роману у *ујројсјиво женских ликова*: Кларису Вон, Лору Браун<sup>7</sup> и Вирџинију Вулф (2006: 73). У нераскдивој вези са проблемом личности и психологије мушких и женских ликова стоји још једна тема у фокусу ове анализе – тема *друјосји* и *раслојеносји људској бића*, то јест жудње јунака да *живе аујенјично* у оквиру друштвене средине и њоме наметну-

<sup>7</sup> Ауторка овог текста име и презиме лика *Clarisa Vaughn* транскрибује као *Клариса Вон*, док ће се у цитатима преузетим из превода романа, наведеног у библиографији, исти лик према преводиоцу М. Стаменковић наћи под презименом *Војан*. Исто важи и за име *Laura Brown*, које ауторка овог текста наводи као *Лора*, док преводилац наводи под *Лаура*.

тих конвенција (Дојчиновић Нешић 2006: 67), што, заправо, чини проблем њихове различитости и разлике. Почев од Фројдових поставки о слојевитости бића и уопште, о утицају базичних породичних односа, посебно односа мајка–син, на целокупан психички апарат одрасле особе,<sup>8</sup> преко Јунгове теорије о полној одређености карактера и унутрашњој подељености,<sup>9</sup> и даљих теорија њихових следбеника и следбеница, може се из угла једног постмодерног времена, тумачити однос карактера како унутар, тако и између оба романа.

Требало би, најпре, објаснити сам појам *разлике*. Дојчиновић Нешић, на пример, овај појам проширује у *идеологију разлике*, која нас дефинише као мушкарце и жене (и самим тиме неједнаке), односно као друштвено, психички и културно *ујроизведене* (1993: 23). Разумевање ове идеологије кључно је за тумачење и демистификацију појма *иденјијетета*,<sup>10</sup> а преваходно *родној иденјијетета*. „За разлику од пола, који је биолошка чињеница, род је друштвена, културна и психолошка чињеница“, објашњава Дојчиновићева (1993: 11). Формирање идентитета по роду нимало није лак задатак за јединку, јер треба измирити и срећно ускладити унутрашње, психолошке конфликте, са спољним захтевима, односно конвенцијама које диктира друштво, а једна од основних идеја списатељице Вулф, видели смо, била је и „да оштро критикује друштвене тенденције“.<sup>11</sup> Дојчиновићева, даље, истиче да је управо род „она категорија која означава друштвено наметнуту поделу“, док *иденјијетет* *ујо роду* зна-

<sup>8</sup> Види цитирану литературу.

<sup>9</sup> Види цитирану литературу.

<sup>10</sup> Савремене теорије пуне су расправа о значењу *иденјијетета*. У зборнику *Иденјијетет(и)*, на пример, чији наслов индикативно указује на чињеницу да се више не може говорити о идентитету у једнини, већ искључиво о плуралитету идентитета, текст Пјера Тапа, „Означити своју различитост“, истиче чињеницу да ми представљамо *више личности у једној истој особи*, али и да таква разноликост, међутим, може бити амбивалентна, јер „то може представљати богатство (артикулисана страна наших многоструких улога) или, напротив, пуцање, расуло себе“, упозорава Тап. (Више у: Katrin Halpern, Žan-Klod, Ruano-Vorbalan 2009: 73).

<sup>11</sup> Види горе, фусноту бр. 6.

чи „укидање природних сличности: ’Он изискује потискивање: код мушкараца, свега оног што чини локалну верзију женских одлика<sup>12</sup>, и обратно“ (1993: 19). Дакле, род, као категорија која условљава задовољење одређених друштвених норми, за једнику представља одређено оптерећење.

Обрађујући проблематично *настајање идентичности по роду* у својој студији, *Гинокријтика*, Дојчиновић Нешић позива се на идеју психоаналитичарке Ненси Чодоров, која истиче значај *процеса диференцијације* (одвајања детета од мајке или староца), то јест, разликовања од мајке (1993: 22). Истичући значај процеса диференцијације у својој психолошкој студији, *In a Different Voice*, и психоаналитичарка Керол Гилиген исто тако се позива на мишљење Чодоровљеве, као и Роберта Столера, једног од водећих теоретичара психоанализе, који се такође бавио *проблемом диференцијације* (Gilligan 1982: 7–8). Столер сличном анализом долази до закључка да се формирање родног идентитета одвија различито код дечака и девојчица, опет у зависности од њиховог односа са мајком или према мајци. Док девојчице свој женски идентитет граде као једнак мајчином, дечаци у процесу дефинисања себе као мушкараца морају се диференцирати од мајке, односно *разликовањем* од мајке као жене и носиоца женских особина, при чему и саме мајке своје синове посматрају као *сувројно мушко* (Gilligan 1982: 7–8). У разматрању овог психолошког феномена, Гилигенова се враћа самим коренима психоанализе, закључујући да *идентификација као мушко или женско*, потиче из поставке коју је дао Сигмунд Фројд у есеју „О нарцизму“, у коме упозорава да психички здрава индивидуа јесте она индивидуа која има развијену *способност да воли зрелом љубављу*, а извор такве љубави не лежи нигде другде до у *здравом контрасти између љубави према мајци и љубави према себи* (Gilligan 1982: 24). Гилиген такође сматра да је за дечаке овај процес одвајања, то јест *разликовања* од мајке, кључан за развој *мушкости* (Gilligan 1982: 8).

<sup>12</sup> Гејл Рубин, „Трговина женама – белешке о ’политичкој економији’ полности“, *Антиројологија жене*, стр. 113. (наведено у: Дојчиновић Нешић 1993: 19).

## И мушкарци плачу – крхки маскулинитети

Гђа Даловеј, пред Џулијин улазак у собу, разуверава уплаканог Луиса:

„Не брине. Виђала је мушкараце како плачу.“ (Канингем 2003: 132)

Уколико прихватимо наведене поставке психоанализе и применимо их на ликове мушкараца из оба књижевна дела, постаје јасно да су они незадовољне, фрустриране, неостварене, суштински несрећне личности, јер се њихова *мушкост* на различите начине, и из различитих разлога, доводи у питање.

У роману *Вирџиније Вулф*, Питер Волш, према традиционалним схватањима је, као мушкарац, неостварен. Он нема породицу, нема дом, нити финансијску сигурност, а уз то, годинама је несрећно заљубљен у удату жену, Кларису Даловеј. Поврх свега, он је и „женски“ преосетљив, склон да неконтролисано бризне у плач: „на своје огромно изненађење, наједном су га бациле оне необуздане силе, бациле га кроз ваздух и он је бризнуо у плач; плакао је, плакао без и најмање стида, седећи на софи, док су му сузе текле низ образе“ (Вулф 2004: 49). Мада госпођу Даловеј генерално раздражују особине које она назива његовом „глупом неконвенционалношћу“ и његовом „слабошћу“ (Вулф 2004: 49), она уплаканог Питера теши пољупцима.

Чак и у савременом друштву, мушку преосетљивост као чудну особину, писац Канингем приказује кроз визир Кларисе Вон и њене ћерке Џулије, која има ту „помало мушкобанаству, аристократску сексипилност“ и која „подсећа на војника“ (Канингем 2003: 124–125). Оне посматрају тек пристиглог госта, Ричардовога и Кларисиног љубавника из младости, Луиса, како плаче на Кларисином каучу: „Мада, овај пут сузе почињу да се котрљају из његових очију скоро пре него што је постао свестан да ће се то догодити, и на тренутак, део његовог бића [...] каже себи: *Он љаче, како је то чудно*. Луис се нагиње, зарања лице у



руке и почиње да јеца.“ (Канингем 2003: 131). Овде је Канингем у свом тумачењу романа *Госпођа Даловеј*, учинио очигледан трансфер – Питер Волш, типичан модернистички јунак, луталица меког, готово женског срца, у *Сашима* је преображен у Луиса, који је „несрећна особа, чудна особа, неверник, бескрупулозан, луталица“ (Канингем 2003: 151), и који је хомосексуалац. Сличну реакцију Госпође Даловеј на мушке сузе у овој сцени показује и Клариса Вон, која, иако себе доживљава као „сентименталнију“ и „огорченију“, „изгледа да никада не плаче, мада то често жели“ (Канингем 2003: 121). И гђа Вулф из Канингемове приче, пред самоубиство, док истовремено размишља о реакцији свога мужа на вест о њеној смрти и о реакцији свог малог сестрића Квентина на смрт птичице коју је сахранио у њеној башти, закључује о крхкости мушкараца уопште: „Она је наједном помислила на то колико су мушкарци осетљиви; колико су пуни страха. Помисли на Квентина како улази у кућу да спере дроздову смрт са својих руку.“ (Канингем 2003: 166).

У роману госпође Вулф, сведоци смо веома мучних сцена пропадања једног живота и цепања једног брака. Сузе Септимуса Ворена Смита, ратног ветерана, што би требало значити храброг, ратом очеличеног мушкараца, код његове супруге Реције изазивају само збуњеност и ужас: „Дивно! викао би док су му сузе текле низ образе, што је за њу најужасније од свега, гледати човека, као што је Септимус, који је ратовао и био храбар, како плаче.“ (Вулф 2004: 145). Не само да га у тренуцима његове слабости његова супруга не препознаје као мужа–мушкараца–ратника, већ и сама ауторка у приказивању нервног растројства инфантилизује Септимусов лик. Као дете које вапије за мајчином утехом, у тренутку када га страх од самоће обузме и Септимус се, препаднут, буди из кратког поподневног сна: „Он се ужаснут трже. Шта је то видео? Тањир с бананама на ормару. Није било никог. (Реција је одвела дете мајци. Било је време спавању.) Ето, опет: вечито бити сам.“ (Вулф 2004: 149), а онда, као човек који вапије за љубављу и разумевањем од стране жене (на које, међутим, не наилази),

он се присећа тренутка када је први пут, у једној собици у Милану, видео своју будућу супругу, падајући у све дубље очајање и страх од усамљености: „То је проклетство изречено у Милану кад је ступио у ону собу и затекао их како маказима кроје круто платно; вечито бити сам“ (Вулф 2004: 149). Напослетку, управо због осећања са којима није био у стању да се избори, а која ни са ким, чак ни са својом супругом, није могао да подели, Септимус окончава живот бацивши се кроз прозор.

Пар Септимуса Ворена Смита, у Канингемовом роману је Ричард Браун. Ричарду је Кларисин љубавник из младости, али и доживотни најбољи пријатељ, уметник, награђивани писац, хомосексуалац који болује од ХИВ-а, о коме се Клариса Вон стара и са којим има амбивалентан, мајчинско-супружнички однос. Канингем приказује сегменте Ричардовога (Ричијевог) најранијег детињства кроз поглавља о његовој мајци, гђи Браун. Он је од раног детињства веома везан за мајку, која ће га напустити, и још као трогодишњи дечак пати од неузвраћене мајчине љубави: „Његово лице је у агонији због наде, патње и љубави“ и док окупан сузама у недоумици „буљи у њу као да она можда уопште и није његова мајка“ (Канингем 2003: 184), посматрајући га, у његовом погледу она је видела „нешто што не може баш да препозна“ (Канингем 2003: 185). Лора Браун схвата да он, њен син, „пати од емоције коју она не може да прочита“:

– Душо, шта је било? – Мама, волим те. (Канингем 2003: 185–186)

Такав однос оставља трага на његово одрасло доба, емотивне односе са Кларисом и Луисом, као и на одлуку да себи одузме живот у педесет и некој години живота, ни мање ни више него, попут Септимуса, бацивши се кроз прозор. Иако је награђивани писац, он се осећа неуспешним како на професионалном, тако и на емотивном плану. Чак и у физичком смислу он пропада од неизлечиве болести. Он не успева да се оствари емотивно и опстане у стабилној (што би по Фројдовој дефиницији представљало моногамну, хетеросексуалну

везу<sup>13</sup>) емотивној вези, а притом је, како један постомодернистички роман отворено и дозвољава, бисексуалан. Он, дакле, није развио ту способност *да воли зрелом љубављу*, што пред смрт признаје Клариси: „[...] и био сам заљубљен у Луиса и био сам заљубљен у тебе, и помислио сам да никада нисам видео ништа толико лепо као што си ти док си излазила кроз стаклена врата рано ујутру, још увек поспана, у свом доњем вешу. Није ли то чудно?“, на шта надовезује своје осећање професионалног неуспеха, у даљем низу дијалога са Кларисом: „Нисам успео“, на шта ће Клариса, одбијајући да прихвати тако деструктивне мисли, одговорити: „Престани да то говориш. Није тачно да ниси успео“, али Ричард, већ решен да своју агонију оконча, инсистира: „Тачно је. Не тражим саосећање. [...] Само се осећам тако тужно.“ (Канингем 2003: 192). Наиме, оно што је Ричард „желео да уради“ јесте да напише роман о својој мајци, која се на крају убија. Међутим, утисак о роману је амбивалентан, као и сам однос између Ричарда и Кларисе; жена у Ричардовом роману, заправо, није ни његова мајка ни Клариса или се, с друге стране, може посматрати баш као спој његове мајке и Кларисе. У разговору о Ричардовом роману Луис говори Клариси: „Једва се сетио да промени твоје име“, на шта она одговара: „То нисам ја [...] То је Ричардова фантазија о некој жени која магловито подсећа на мене“, да би затим обоје несвесно дошли до закључка: „То је невероватно чудна књига [...] Изгледа да тако сви мисле [...] Стиче се утисак да је дуга десет хиљада страница. Ништа се не дешава. А онда, бам. Она се убија [...] Његова мајка [...] Знаш.“ (Канингем 2003: 126). И пред саму смрт, последње речи које Ричард упућује Клариси као да сажимају његову животну причу, разоткривајући велику трауму, у бунилу он Кларису пита: „Хоћеш ли да назовеш моју мајку?“, затим своју потребу за мајчиним при-

суством преноси на Кларису, и попут раздраженог детета пред спавање, моли је: „Испричај ми причу, важи?“, да би потом, на тренутак, прешавши из инфантилног света фантазије у свет одраслих, Клариси изјавио љубав: „Волим те.“, како би напослетку, свој живот окончао цитатом из опроштајног писма омиљене списатељице своје мајке, Вирџиније Вулф: „Не мислим да је двоје људи могло да буде срећније него што смо ми били.“ (Канингем 2003: 191–193).

Због преосетљивости, дакле, Септимусова мушкост се имплицитно, а Ричардова експлицитно доводи у питање. У страху од самоће и вапају за женском (мајчином) љубављу, обојица размишљају или се у тренуцима растројства понашају инфантилно. Напослетку, та њихова преосетљивост постаје аутодеструктивна. Она их кошта живота.

Изучавајући човеков карактер, у студији *Психолошки типови*, Карл Густав Јунг истиче да је карактер полно одређен и *комплиментариан*, што би значило да, на пример, *веома женствена жена* има мушку душу, док *веома мужевни мушкарац* има женску душу, сматра Јунг (2003: 311). Међутим, дисбаланс мушког и женског принципа у личности, упозорава Јунг, често води у неурозу, која може бити потенцијални узрок самоубиства, а управо су мушкараци, и то они наизглед „мужевнији“, склонији самоубиству од жена, баш из немогућности да у себи обуздају „женска“ осећања:

Као што код мушкараца уопште у спољашњем ставу претежу логика и смисао за чињенице, или се бар сматрају као идеали, тако код жене претеже осећање. Али у души однос се обрће, мушкарац осећа у себи, а жена размишља. Стога мушкарац лакше пада у потпуно очајање тамо где жена још увек може да теши и да се нада, и стога се он пре убија неголи жена (2003: 311).

### Афирмативне жене

Према истој теорији, изузев несрећног случаја гђе Вулф у Канингемовом роману, чији лик је директна алузивија на живот и смрт праве Вирџиније Вулф, заиста су женски ликови ти који успевају да се изборе са сопственим унутрашњим конфликтима. Може се још рећи

<sup>13</sup> Фројд хомосексуална лица назива „перверзним“, налазећи објашњење да су она издрисала полну разлику „из свог програма“ (Фројд 1961: 248), а у складу са његовим општеважећим принципом, и овде закључује да „перверзна сексуалност није ништа друго до увећања [...] инфантилна сексуалност.“ (Фројд 1961: 253).

да мушки ликови пате, између осталог, и због једне врсте *нарцизма* централних женских ликова у своме животу. Уколико усвојимо дефиницију „нарцистичке жене“, коју је први дао Фројд, врло сличну Ничеовој дефиницији „афирмативне жене“,<sup>14</sup> на коју се у својој студији *Литература као завођење* позива Нада Поповић Перишић, видећемо тип жене која је усмерена ка лепоти и која је *довољна самој себи* (1988: 151). Такве жене очаравају мушкарце, јер према Поповић Перишић, жену *ениматичном* чини управо њена *нарцистичка самодовољност* и њена *индиферентност*, док мушкарац завиди жени на таквој либидиналној позицији, трагајући за њом „као за изгубљеним рајем свог детињства“ (1988: 151–152).

Одмах пред очи искрсава слика Кларисе Даловеј: „[...] он је говорио да је хладна, бездушна, чистуница. Да никада неће моћи да схвати његова осећања“ (Вулф 2004: 10), присећала се госпођа Даловеј речи које јој је, у прошлости, упућивао несрећни Питер. Питера Волша мучи Кларисина недокучивост и управо због такве њене *нарцистичке самодовољности* он пати и пита се: „Зашто не може да га остави на миру?“ (Вулф 2004: 158). Он признаје њиховој заједничкој пријатељици из младости Сели Сетон, коју такође види као жену која „носи у себи најелементарније самољубље“ (Вулф 2004: 176), да су његови односи са Кларисом „упропастили његов живот“ (Вулф 2004: 196).

Чини се, међутим, да пре госпођа Браун из Канингемовог романа него госпођа Даловеј из романа *Вирџиније Вулф*, представља оличење *нарцистичке жене*. У Канингемовом роману читаоцу се експлицитно ставља до знања да је узок Ричардове несреће неузвраћена мајчина љубав. Он још као мали „пати од емоције коју она не може да прочита“, док је он, с друге стране, „посвећен, у потпуности, посматрању и одгонетању ње, зато што без ње уопште не постоји свет.“ (Канингем 2003: 185–186).

<sup>14</sup> Реч је о типу жене код које пубертетски развој, дакле период ране индивидуације, подстиче развој првобитног нарцизма. (Више у: Роровић Петрић 1988: 151–152)

Суштина диференцијације, међутим, како истиче Дојчиновић Нешић, „није у томе да се заврши у издвојености и раздвојености, већ развијање осећања *самойоуздане раздвојености*, што је основа за нарочит начин повезивања са другима“, а наша култура познаје само једну врсту индивидуалности, *мушку иррејтерану диференцијацију*, која управо спречава повезивање са другима (1993: 22–23). Тако се код мушкараца подсвесно јавља „страх од утапања у мајку, од неразликовања себе од света, од губитка идентитета“ уз истовремено одбацавање онога што се сматра одликама „женског“, а то су, најпре, емоционалност и потреба за комуницирањем, односно успостављањем веза (Дојчиновић Нешић 1993: 43). Психоаналитичарка Керол Гилиген сматра да је процес сепарације (од мајке), и пратеће индивидуације,<sup>15</sup> критично везан за формирање родног идентитета (1982: 8). Она такође истиче да интимност угрожава формирање мушког, односно *маскулиног* идентитета, док с друге стране, женски идентитет по роду настаје у страху од сепарације, то јест раздвајања, због чега мушкарци у одрасло доба имају потешкоћа у везама, док за жене главни проблем представља индивидуација (Gilligan 1982: 8). Размишљајући о Питеру Волшу, на пример, Клариса Даловеј, из романа госпође Вирџиније Вулф, долази до закључка да је његов највећи проблем „осећање незадовољства које носи у себи зато што не познаје људе; што људи не познају њега“, а као узрок види чињеницу да чак ни задовољство „човек не може никада ни са ким да подели“ (Вулф 2004: 57). Слично осећање усамљености у браку и немогућности да своја осећања са неким подели, само много јачег интензитета, видели смо, опседао је и Септимуса. С друге стране, Клариса за *разлику* од Питера, уместо различитости, осећа једнакост, сродство: „Чудно је сродство осећала са људима с којима никад није разговарала.“ (Вулф

<sup>15</sup> Овде ћу се послужити Јунговом дефиницијом индивидуације. Индивидуација је „процес стварања и развјетка психолошке јединке као бића различног од општег, од колективне психологије“, односно „процес диференцирања, који има за циљ развјетак индивидуалне личности.“ (Jung 2003: 323).

2004: 156). Према чланицама групе *Политика и психоанализа*,<sup>16</sup> наводи Дојчиновићева, *ио-дручје аутентичне женске разлике* јесте *женско несвесно*, које је *свеобухвајно* и које *брише ио-делу*, односно разлику, између *Истио-Друџо* (1993: 29). Зар ту разлику не брише управо Клариса Даловеј, која „осећа себе свуда“; „све је то она.“ (Вулф 2004: 156).

Тачно је да осећање разлике, односно различитости, подједнако снажно и проблематично утиче на формирање идентитета женских ликова. Ипак, чини се да ликови жена, нарочито Кларисе Вон и Лоре Браун из романа *Сати*, а донекле и Кларисе Даловеј из истоимене књиге, за разлику од Ричарда из Канингемовог романа, Септимуса и донекле Питера из романа Вулфове, успевају да формирају здрав, комплетан и самопотврђујући идентитет, односно да пронађу себе и слободу да изразе сопствену аутентичну разлику. Међутим, како наводи Дојчиновић Нешић, до таквог *аутиентично женског* не може се доћи без претходног *рашишићавања социјалних, психичких и културних наслеђа рода* (1993: 33).

Драстичан пример крајње немогућности прихватања сопства, и осећања општег неуспеха условљеног разликом и различитошћу, чији је крајњи исход самоубиство, дат је у лику списатељке гђе Вулф из Канингемовог романа. Док посматра у пролазу једног радника на фарми, гђа Вулф размишља (на сличан начин као и Ричард): „Колико је он успешан, колико је срећан зато што чисти јарак на расаду ива. Она сама је претрпела неуспех. Заиста, она уопште није писац; она је само надарени ексцентрик“ (Канингем 2003: 9).

У роману *Вирџиније Вулф* одређени степен nelaгоде због своје родне улоге, због усвојеног (или наметнутог) идентитета, такозване *иерсоне*<sup>17</sup> носи у себи лик госпође Даловеј. Она се не осећа истински удобно у улози савршене домаћице, супруге и мајке. Она чак сама себи делује страно док као домаћица забаве дочекује госте. На тренутке, она сасвим заборава како изгледа, доживљавајући себе пре

„као колац забијен на врх степеница“ него као раскошну даму у својој најбољој хаљини. „Кад год приређује пријем, осећа се некако као да то није она сама“, шапуће нам глас ауторке (Вулф 2004: 174).

Бавећи се феноменом *удвајања карактера*, односно *раздвајања личности*, Јунг указује на могућност постојања *мноштва личности у једној истој јединки*, (2003: 307–308). Јунг личност дели на унутрашњу и спољашњу, које су „дијаметрално различне“, где спољашњи став, тј. карактер, обележава као *иерсону*, а унутрашњи као *аниму*, душу (2003: 310). Персона често „сачињава цео привидни карактер једнога човека“ и објашњава Јунг „својом више или мање потпуном идентификацијом са свагдашњим ставом он вара у најмању руку друге, а често и себе, у погледу свог правог карактера; он узима личину, за коју зна да, с једне стране, одговара његовим намерама, а с друге стране, захтевима и мишљењима његове околине“ (2003: 308).

Иако се то споља не види, јер њена *иерсона* је угледна дама из више средње класе енглеског друштва, смерна супруга, како она у једном тренутку о себи мисли „само госпођа Даловеј, не више чак ни Клариса, само госпођа Ричарда Даловеја“ (Вулф 2004: 13), Кларису заправо боли то што ју је Питер називао „савршеном домаћицом (због тога је плакала у својој спаваћој соби)“ (Вулф 2004: 9). Док спрема забаву у своме дому, Клариса Даловеј све време у себи води тешку душевну борбу, настојећи да угуши оно што доживљава као „комешање бруталног чудовишта у њој“ (Вулф 2004: 14), а шта је то него друга страна њене природе, крик из мрачних дубина њене душе, њена *грујоси*, *различитости* унутар ње саме. Госпођа Даловеј покушава да потисне оно што назива „чудовиштем“ у себи, што је маскирала мржњом према таторки своје ћерке госпођици Килман: „Јер човек није мрзео њу, већ појам о њој, појам који је, без сумње, обухватао собом много од онога што није била госпођица Килман; она је постајала једна од оних утвара са којима се човек бори ноћу“ (Вулф 2004: 14). Она се кроз цео роман, заправо, истински труди да се са мрачним делом

<sup>16</sup> Елен Сиксу, Лис Иригареј, Ани Леклерк.

<sup>17</sup> Види, Jung, *Психолошки профили*, 2003.



своје личности избори, која, како и сама у једном тренутку схвата, није ништа друго до њено „самољубље“ (Вулф 2004: 15). Уколико то не учини, никада неће бити „сасвим задовољна или сасвим сигурна“, јер је то „чудовиште“ омета „у томе што се добро осећа, што је воле, што своју кућу уређује као дивно придежиште“ (Вулф 2004: 14). На крају, госпођа Даловеј успева да одагна оно негативно у себи, отварајући врата цвећаре Малберија и узвикујући: „Бесмислица, бесмислица!“ (Вулф 2004: 15).

Међутим, чак и када је свесна своје позе у улози савршене домаћице и срећно удате жене, њој је у тој улози, заправо, удобно; штавише – забавно. У току разговора са Питером она и види себе као лик у некој узбудљивој драми: „Поведите ме са собом, одједном нешто подстаче Кларису [...] а затим, следећег тренутка, било јој је као да се управо завршио пети чин неког комада који је био врло узбудљив и потресан“ (Вулф 2004: 50). Она се ипак успешно сналази у својој родној улози, а можда чак и остварује. Клариса жели да буде поштована и вољена, њој идентитет „госпође Ричарда Даловеја“ одговара. Притом, она себи не дозвољава да се у тој улози утопи, и себе савим изгуби, јер се за Ричарда удаје управо из разлога што увиђа да ће у таквом браку имати „мало слободе, мало независности“ (Вулф 2004: 10). Имајући све то у виду, много се може прочитати из реченице којом се овај роман отвара: „Госпођа Даловеј је рекла да ће сама купити цвеће.“ (Вулф 2004: 5).

### Ерос и танатос

Опрости нам, Ричарде [...] То је забава за нас живе.  
(Канингем 2003: 214)

Може се рећи да су романи Вирџиније Вулф и Мајкла Канингема суштински засновани на *разлици* између живота и смрти. И заиста, како Дојчиновићева примећује „у сусрету са завршним фрагментом Септимусове приче, Клариса Даловеј препознаје у несрећном младићу свог сопственог двојника“ (2006: 69).

Спознаја да се Септимус убио кључна је за личност и живот Кларисе Даловеј, јер управо она доводи до *врхунца самоошкрића*, то јест оног „*тиренушка бића*“ јунакиње за којим тежи од раног јутра, тражећи себе испод наслага своје друштвене улоге [...] сажижући симболичку границу између ње саме и друштвене улоге чији је хаљина знак, глас о Септимусовој смрти води нас ка томе шта Клариса јесте, ка ономе што је њено скривено, друго лице“ (Дојчиновић Нешић 2006: 69–70):

На неки начин то је њен пораз – њена срамота. Она је кажњена да гледа како овде човек а тамо жена тону и нестају у дубокој тмини, док је она присиљена да стоји ту, у својој вечерњој хаљини. Ковала је планове, обмашљивала је. Никада није била до краја беспрекорна. Желела је успех. Завидела је леди Бексборо, и све оно остало. (Вулф 2004: 189)

Иако на тренутак делује поражено, не само вешћу о нечијем самоубиству него и виђењем себе у том моменту, већ у следећем тренутку израња она госпођа Даловеј каквом је сви виде, каквом она жели да буде виђена и напослетку, каквом она суштински види себе: „Некако се осећа веома слична њему – том младом човеку који се удио. Мило јој је што је то учинио. [...] Он јој је помогао да осети лепоту; он јој је помогао да осети радост.“ (Вулф 2004: 190).

Лик који много упечатљивије подрива идентитет смерне супруге, мајке, домаћице, какав је скоро агресивно пропагиран у Америци по завршетку Другог светског рата,<sup>18</sup> јесте лик госпође Браун, из Канингемовог романа. Начин на који гђа Браун покушава да се ослободи улоге коју осећа као наметнуту, „тачније, она покушава да остане своја“ (Канингем 2003: 39), јесте кроз читање. Овај моменат врло сликовито приказан је у сцени филма *Сати*,<sup>19</sup> инспирисаним истоименим романом, у

<sup>18</sup> Након Другог светског рата велики број жена запослених у време рата, услед недостатка мушке радне снаге, морао је да уступи своја места повратницима и врати се у дом, што је био „први корак у формирању такозваног америчког стила живота, заснованог на жени у улози домаћице и мајке многобројне деце“ (Dojčinović Nešić 1993: 9).

<sup>19</sup> *Sati*, Steven Daldri, 2002 (*The Hours*, Stephen Daldry).

коме госпођа Браун одлази у хотелску собу како би починила самоубиство, али наместо тога, док лежи на кревету држећи баш роман *Госпођа Даловеј* у наручју, затвара очи и замишља како је преплављује бујица силне воде – као очигледна алузија на реалну смрт списатељке коју је у том тренутку читала. Како увиђа Дојчиновићева „на филму, паралела Вирџиније Вулф и Лоре Браун снажно је подвучена“ (2006: 75). На крају романа, када се Лора Браун појављује као старица која је надживела целу своју породицу, Клариса у себи као да сумира: „Значи, Лора Браун, жена која је покушала да умре и није успела у томе, жена која је побегла од своје породице жива је, док су сви остали, сви који су се борили да преживе у њеној сенци, умрли.“ (Канингем 2003: 211). На самом крају филма, пак, када се Лора Браун појављује као изборана старица, Кларисина кћерка каже: „Ево чудовишта“ алудирајући, прећутно, на ону *немајтеринску црпљу Кларисе Даловеј* (Дојчиновић Нешић 2006: 76). Не можемо да се не запитамо зар то није оно исто „чудовиште“ са којим се све време борила госпођа Даловеј?

У тренутку када долази до спознаје да је „могуће престати живети“ (Канингем 2003: 148) чини се да управо преко победе над чудовиштем са којим се борила и госпођа Даловеј, коначну победу односи гђа Браун. Као у епифанији она схвата да смрт није једина алтернатива за живот који је водила, за улоге које је играла. „Под погледом жене избегле из туђе перспективе о томе како живот треба да јој изгледа у сопствени, нимало спектакуларан, избор – да буде библиотечарка у Торонту, завршава се Канингемов роман“, закључује Биљана Дојчиновић Нешић (2006: 76). У Канингемовом роману тај утисак преноси нам Клариса:

Значи, она зна. Она зна све о Клариси, и зна да је она сама, Лаура Браун, дух и богиња у малој количини приватних митова који су постали јавни. [...] Она зна да је била обожавана и презирана; зна да је опседала човека који је могао, разумљиво да постане значајан уметник. Она седи овде, пегава, у цветно дезенираној хаљини и каже мирно о свом сину, да је био предиван писац.

(Канингем 2003: 210).

Ја бих паралелу између Канингемових јунакиња повукла са оним што је Нада Поповић Перишић дефинисала као лик *афирмативне жене*, која настоји да „измири захтев за истим правима и захтев за разликом“ (1988: 98–99). „Да би нашле своје место, свој глас“ жене морају, каже Нада Поповић Перишић, „или у сав глас извикивати своју различитост или је – избрисати“<sup>20</sup> (1988: 133). Лора Браун је преузела на себе тај ризик. Напуштањем дома, Лора Браун извикује своју различитост од опште представе о томе шта је жена, шта је мајка и где јој је место. Иако чудовишан, одласком од куће, глас Лоре Браун коначно се чује. Схвативши да „постоји утеха у суочавању са пуним опсегом могућности; у разматрању свих својих избора, неустрасиво и без лукавства“ (Канингем 2003: 148), Лора Браун се одлучује за живот.

У сличном, али ипак нешто лепшем светлу, приказан је и лик Кларисе Вон (такође из романа Мајкла Канингема). Непритиснута до те мере за њу већ застарелим патријархалним представама о положају жене у друштву, јер она је ипак генерација сина Лоре Браун, жена с краја двадесетог века, лезбејка која нескривено живи и подиже дете са својом партнерком, она признаје себи „жељу за обичним животом“ (Канингем 2003: 196). Клариса Вон, житељка постмодерног доба, јесте она која успева да у потпуности оствари сан Кларисе Даловеј, иконе модернизма, жене с почетка двадесетог века: „Ово је у ствари њен стан, њена колекција глинених лонаца, њена присна душа, њен живот. Она не жели други. Осећајући се нормално, ни усхићено ни депресивно, просто присутна као Клариса Вон, жена која има среће, професионално добро збринута, која припрема забаву [...]“ (Канингем 2003: 91). Чак и након губитка најдражег пријатеља, на смирају дана, Клариса Воган долази до закључка: „Значи, овде је забава, још увек постављена; ту је цвеће, још увек свеже; све је спремно за госте. [...] Опрости нам, Ричарде. То је ипак, у ствари, забава. То је забава за нас живе; за релативно здраве; за

<sup>20</sup> Цитат: Beatris Slama (Popović Perišić 1988: 133).

оне који из мистериозних разлога имају среће да буду живи. То је, у ствари, велика срећа“ (Канингем 2003: 214). Преносећи фокус са унутрашњег монолога своје гђе Даловеј, Мајкл Канингем у последњим редовима своје књиге заокружује Кларисин портрет: „И ево ње, саме Кларисе, а не више госпође Даловеј; [...] Ево је са још једним сатом пред њом.“ (Канингем 2003: 215).

### У славу живота

За Септимуса Ворена Смита, Ричарда Брауна и гђу Вулф, брисање разлике и различитости било је могуће једино кроз чин самоубиства. За разлику од њих, успевајући да афирмишу сопствену радикалну другојакост,<sup>21</sup> Клариса Даловеј, Лора Браун и Клариса Вон славе своје постојање у ликовима афирмативних жена. Коначно, ерос односи победу над танатосом, живот односи победу над смрћу.

### Литература

1. Dojčinović Nešić, Biljana (1993), *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*, Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“.
2. Dojčinović Nešić, Биљана (2006), *Градови, собе, и портрети: ослици*, Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“.
3. Gilligan, Carol (1982), *In a Different Voice*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.

4. Jung, Karl Gustav (2003), *Psihološki tipovi*, prevod: dr Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta.
5. Kaningem, Majkl (2003), *Sati*, prevod: Marija Stamenković, Beograd: Narodna knjiga.
6. Павковић, Васа (2003), „Белешка о писцу“, у: Kaningem, Majkl, *Sati*, Beograd: Narodna knjiga.
7. Popović Perišić, Nada (1988), *Literatura kao zavodeње*, Beograd: Prosveta.
8. Prose, Francine (ed.) (2003), *The Mrs. Dalloway Reader*, New York: Harcourt, Inc.
9. Вулф, Вирџинија (2004), *Госпођа Даловеј*, превод: Милица Михајловић, Београд: Народна књига.

### Секундарна литература

1. Bell, Quentin (1987), *Virginia Woolf, A Biography*, London: Triad-Paladin.
2. Фројд, Сигмунд (1961), *Увод у психоанализу*, уређују: др Милош Ђурић, Душан Матић, Драги Миленковић, превод: др Борислав Лоренц, Београд: Космос.
3. Halpern, Katrin, Ruano-Borbalan i Žan-Klod (ur.) (2009), *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, prevod: Stanko Dževerdanić, Beograd: Clio.

### Филмографија

1. *The Hours* (2002), режија Стивен Далдри (Stephen Daldry), сценарио Дејвид Хер (David Hare).

<sup>21</sup> Термин позајмљен из Поповић Перишић, *Литература као завођење*, стр. 155.

**IDENTITY AND DIFFERENCE IN VIRGINIA WOOLF'S  
MRS DALLOWAY AND MICHAEL CUNNINGHAM'S  
THE HOURS**

Summary

The focus of this comparative analysis is the identity formation of characters in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and Michael Cunningham's *The Hours*, as influenced by the difference they perceive both within themselves, and in relation to others. The theoretical ground used in this essay is mostly borrowed from gender theory, feminist literary criticism and psychoanalysis, while the aim was to explore the impact of the process of differentiation on the personalities, the emotions and the lifestyles of the characters, particularly within the boundaries imposed by gender differences.

*sofijanemet@gmail.com*