

Prof.dr. Aida Džihović-Šator
Fakultet humanističkih nauka
Univerzitet „Džemal Bijedić“ u Mostaru

UDK 821.111.09 Woolf V.
DOI 10.57136/2744-2500.2024.19.19.169

Izvorni naučni rad

RODNA TEORIJA I VLASTITA SOBA VIRGINIJE WOOLF

SAŽETAK

U radu se istražuje poimanje roda i rodne uloge žene u kontekstu *Vlastite sobe* (1929) Virginije Woolf, ali i njenog romana *Gospođa Dalloway* (1925). Virginia Woolf je zasigurno udarila temelje feminističkoj teoriji tako što je kroz svoje romane i kritičke eseje ukazala na marginalizirani položaj žene u društvu i književnosti. Također je dovela u pitanje ideju roda, odnosno spola i okarakterizirala rod kao ideološki strukturiranu i društveno kontroliranu ideju, što će kasnije postati osnovom rodne teorije. Virginia Woolf je također istakla ulogu jezika u konstruiranju identiteta, te je među prvima skrenula pažnju na značaj pojma koji će kasnije biti nazvan „ženskim pismom“. U svojoj raspravi *Vlastita soba* koju mnogi feministički teoretičari smatraju prvim manifestom moderne feminističke svijesti, Woolfova prikazuje odnos među spolovima na osnovu vlastitog iskustva, a posebno obrađuje pitanje žene u književnosti, te tako zajedno sa svojim ukupnim djelom otvara i problematizira neke od osnovnih tema feminizma.

Ključne riječi: Virginija Woolf, rod, spol, rodna teorija, *Vlastita soba*, žensko pismo

1. Rodna teorija

Žene se već stoljećima bore za ista prava koja imaju muškarci i uspjele su uvesti neke promjene u tradicionalno prihvaćenu koncepciju ženske rodne uloge. Rodna teorija predstavlja proučavanje onoga što se shvata kao muško i/ili žensko i/ili queer ponašanje bez obzira na kontekst, društvo ili polje izučavanja. Pojam spola odnosi se na biološki vidljive kategorije ljudskog tijela, između ženskog i muškog tijela, dok se pojam roda odnosi na kategorije društvenih očekivanja, uloga i ponašanja, ženskog i muškog. Starija izdanja rječnika ne razlikuju

današnje nijanse između poimanja rodova. Međutim, u novije vrijeme je došlo do izmjena definicija u rječnicima te one uključuju spolne i rodne razlikovne karakteristike. Rječnici engleskog jezika, kao što su npr. Oxford i Cambridge, dodali su i definicijama muškarca i žene transrodne oznake i rodno neutralne termine. Encyclopedia Britannica o pojmu roda bilježi da je to samopoimanje pojedinca kao muškarca ili žene i razlikuje se od stvarnog biološkog spola:

Za većinu osoba rodni identitet i biološke karakteristike su iste. Međutim, postoje okolnosti u kojima pojedinac doživljava malu ili nikakvu vezu između spola i roda; u transseksualizmu, naprimjer, biološke spolne karakteristike su različite i nedvosmislene, ali pogođena osoba vjeruje da je on ili ona - ili bi trebala biti - suprotnog spola. Rodni identitet nije fiksiran rođenjem; i fiziološki i društveni faktori pridonose ranom uspostavljanju temeljnog identiteta, koji se mijenja i proširuje društvenim faktorima kako dijete sazrijeva.¹

Dakle, dok se pojam „spola“ shvata kao biološka karakteristika jedinke koja je određena rođenjem i prema kojoj se sva živa bića svrstavaju na muški ili ženski spol, „rod“ označava društvenu kategoriju na koju utiču različiti psihološki i društveni faktori prema kojima se osoba sama svrstava u muški ili ženski rod. Pojam roda je vezan za interakciju pojedinca i društva i sam termin gubi svoje značenje kada se tumači izvan društvenog konteksta. Istraživanja pokazuju da je ponašanje jedinke, pa i njeno samoidentificiranje, posljedica kako društvenih pravila i vrijednosti tako i vlastitih genetskih, svjesnih ili podsvjesnih predispozicija. Neka istraživanja naglašavaju objektivni društveni sistem, a druga subjektivnu orijentaciju ili predispoziciju. Biološki gledano, muški i ženski rod se, prije svega, razlikuju po prisustvu „y hromozoma“ koji postoji samo kod muškaraca. Međutim, upitno je koliko je taj biološki faktor bitan u definiranju razlika između rodova i stvaranju rodnih uloga u društvu, te rodnog identiteta koji se definiše kao vlastito svrstavanje jedinke među muškarce ili žene, bez obzira na biološki spol. O tome govori i pojava transeksualizma koja podrazumijeva neslaganje spola i roda, tj. osoba muškog spola može sebe identificirati kao ženu i obratno. Rodni identitet se ne mora bazirati ni na seksualnoj orijentaciji. Iako se imenice rod i spol koriste kao sinonimi, a u kasnije vrijeme se čak poklapaju i sa terminima seksualne orijentacije i identiteta, u rodnim studijama (gender studies) termin rod se eksplicitno koristi da označi

1 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/228219/gender-identity>

društvenu i kulturološku konstrukciju muškosti i ženskosti i potpuno isključuje biološku diferencijaciju. Za pojam roda usko se veže ili iz njega proističe pitanje rodnih uloga, koje predstavljaju skup društvenih normi ponašanja muškaraca i žena u datim društvenim uređenjima, a u svim sferama života - od podjele uloga unutar porodice, podjele poslova na one koje mogu obavljati muškarci i one koje mogu obavljati žene, načina oblačenja, uloga u svakodnevnoj društvenoj komunikaciji, itd. Sva društva u određenoj mjeri imaju rodno-spolni sistem uređenja, iako njegove komponente ili način funkcioniranja variraju značajno u različitim društvima. U viktorijanskom periodu u Velikoj Britaniji rodna uloga žene je podrazumijevala da žena uvijek treba biti kod kuće, uvijek tiha, mirna, čestita, oprezna, savršeno sređena, uvijek dobro raspoložena – savršen dodatak svom mužu. Ženska uloga je, u stvari, konstruirana na način da doprinosi održavanju patrijarhalnog društvenog sistema.

Rodni identitet je neodvojivi dio cjelokupnog društvenog identiteta koji se odnosi na poistovjećivanje članova grupe sa kolektivitetom ili društvenom kategorijom koja stvara zajedničku kulturu među datim učesnicima. Prema teoriji društvenog identiteta, veći dio koncepta o samom sebi i način ponašanja jedinke se bazira na pripadnosti određenim društvenim grupama, odnosno na vrijednostima i postulatima koje data grupa definira, a i na međudodnosima unutar grupe. Grupa definira identitet svojih članova i određuje način na koji se trebaju ponašati unutar društvene sfere. Problem koji nastaje pri tom kategoriziranju jeste da se stvara binarnost ili dvojnost u kojoj se jedinka nužno mora naći na jednom polu tog linearnog spektra – osoba se mora identifikovati kao muško ili žensko. Društvene zajednice interpretiraju biološke razlike između muškaraca i žena na način koji im odgovara s ciljem stvaranja društvenih očekivanja koja određuju i, direktno ili indirektno, nameću normu ponašanja, odnosno, u slučaju rodnih uloga, određuju kakvo je ponašanje prikladno za ženu, a kakvo za muškarca, što dalje određuje i različit pristup pravima, resursima i moći u društvu. Rodne razlike i njihov stepen se razlikuju od društva do društva, ali sva ona favoriziraju muškarca, stvarajući tako neproporcionalnost u raspodjeli moći, odnosno rodnu nejednakost. Najteži oblik rodne nejednakosti, koja se sve više proučava unutar rodnih studija i književnosti, je rodno nasilje, odnosno nasilje nad ženama koje je manje-više-prisutno u svim društvima, a manifestira se kao fizičko nasilje, verbalno, psihološko, seksualno i društveno-ekonomsko, te dvije kategorije nasilja koja mogu podrazumijevati sve druge kategorije - nasilje u porodici i seksualno uznemiravanje. (Džihó-Šator, 2023:296) Sama ideja o rodnoj nejednakosti je nastala kao produkt različitih istraživanja: socioloških

istraživanja, Lacanove teorije psihoanalize, radova francuskih psihoanalitičarki Julije Kristeve, Luce Irigaray i radova američke feministice Judith Butler. Navedenim proučavanjima i naučnicima prethodila su pitanja o shvatanju pojma žene. U ranom 20. stoljeću Virginia Woolf postavlja pitanje: „...šta je žena“ i odgovara: „Uvjeravam vas da ne znam.“ Woolfova ne misli da to iko može znati, jer se žena do tada još nije okušala u svim postojećim profesijama, dakle nije u potpunosti došla u interakciju sa društvom, koje, prema njenom mišljenju, određuje pojmove muškarca i žene. Na taj način Woolfova je negirala Freudovu tvrdnju da je ljudska sudbina, pa tako i sudbina žene, biološki predodređena. Isto pitanje je dvadesetak godina poslije, tačnije 1949. godine, postavila i francuska intelektualka Simone de Beauvoir u djelu *Drugi spol* (*Second Sex*, 1949) i odmah na njega odgovorila poznatim paradoksom: „Ženom se ne rađa, ženom se postaje“. (De Beauvoir: 2010:330) Ono što su obje željele reći, s tim da de Beauvoir to pitanje detaljno razrađuje, jeste da postoji razlika, odmah po rođenju, u poziciji muškarca i žene, ali da ona nije biološki, nego društveno i kulturološki određena. Društvo i kultura stvaraju okolnosti u kojima žena postaje 'žena', odnosno dobiva tzv. ženske attribute, s kojim nije rođena, već ih protiv svoje volje stiče u muškom svijetu: pasivnost, zavisnost od muškarca, prihvatanje svog inferiornog položaja, itd. Pojam žene tako biva određen i omeđen društvenim normama koje propisuje muškarac, uslijed čega žena postaje objekat, a ne muškarcu ravnopravan subjekat, pa tako možemo reći da je jedan spol, muški, odredio drugi, ženski. Simone de Beauvoir tvrdi: „Za muškarca, žena je pol – apsolutni pol, ništa manje. Ona se definira i diferencira u odnosu na muškarca, ali ne i on u odnosu na nju; ona je incidentalna, nesuštastvena u odnosu na suštastvo. On je Subjekt, on je Apsolut – ona je drugo.“ (Ibid. 26) Dakle, De Beauvoir smatra da je „drugi“ spol, podređen i manje važan u odnosu na „prvi“ koji predstavlja mjeru ili standard prema kojem se sve određuje i ravna.

U *Drugom spolu* Simone de Beauvoir govori o različitim ulogama koje su dodjeljivane muškarcima i ženama još od prethistorije i na taj način pobija Freudovu tvrdnju o biološkoj predodređenosti spola, koja je umirila mušku savjest i poslužila im kao oružje u napadu prema prvom valu feminizma. Ona istražuje društvene okolnosti koje su od prahistorije stvarale ambijent pogodan muškarcu i upozorava da cjelokupna historija opisuje čovječanstvo kao muški svijet. Njen cilj je također bio da razmotri načine na koje su različite rodne uloge predstavljane u književnosti, koja je po njenom mišljenju oduvijek mjesto gdje se reproduciraju i održavaju ustaljene ideje i prakse u društvu. De Beauvoir zato smatra da je žena u muškoj književnosti oslikana na osnovu muškog

mita o ženi. Trebalo je proći mnogo godina da se takav obrazac prikazivanja žene u književnosti razbije i da se donekle promijeni svijest društva po pitanju žene koja je tek u 20. stoljeću, u svijetu novootvorenih mogućnosti, mogla u potpunosti doći do izražaja. Međutim, tada je žena prvo morala spoznati sebe da bi mogla pisati o sebi i svijetu koji je okružuje. Govoreći o pitanju uloge žene u savremenom društvu, Beauvoir ističe da se izlaz iz naslijeđene neravnopravne situacije nalazi u postupku koji je karakterističan za egzistencijalizam gdje ekstremna situacija zahtjeva odlučan odgovor onih koji se u njoj nalaze. Takvo nešto prema De Beauvoir podrazumijeva mogućnost izbora između pasivnog prihvatanja stanja ovisnosti i intelektualne akcije kojom se potvrđuje vlastita sloboda.

Ideju Simone de Beauvoir o društvenoj determiniranosti koncepta žene obrazloženu u *Drugom spolu* je prihvatila i razvila američka književnica i umjetnica Kate Millet. U svojoj poznatoj i kontraverznoj knjizi *Seksualna politika* (*Sexual Politics*, 1970) ova autorica je uspostavila osnovnu razliku između spola kao biološke odrednice i roda kao društvene konstrukcije na koju utiču tradicija, kultura i odnosi unutar društva. Prema njenom shvatanju, odnos među spolovima je i političko pitanje. Društvo na različite načine socijalizira muškarce i žene, učeći ih da od samog početka prihvataju spolnu nejednakost kao nešto normalno, a sve u cilju održavanja uspostavljenog društvenog poretka, odnosno patrijarhalnog društvenog sistema koji se generacijama reproducira. Ona smatra da su jezik, porodica i obrazovanje sfere u kojima se spolne razlike uspostavljaju, ali da se kroz njih i obnavlja neravnopravnost koja je na njima zasnovana. Tako da, ustvari, ženu ženom ne čini biologija, nego kultura, baš kao što je zaključila i de Beauvoir 1949, a i Woolfova 1929. Sferama socijalizacije Millettova dodaje i književnost, koja je jedna od institucija društva i koja kroz književnu historiju, evaluaciju, interpretaciju djela i njihovu analizu na svim obrazovnim instancama obnavlja postignuto stanje u društvu. Ona upozorava da upravo književnost predstavlja jednu od najdjelotvornijih formi socijalizacije, tj. procesa kroz koji članovi društva (oba spola) prihvataju *status quo* kao *prirodno* i *normalno* stanje stvari. Mary Wollstonecraft, Virginija Woolf i Simone de Beauvoir su na sličan način mnogo prije Kate Millet pridavale pažnju književnosti i uviđale njenu važnost u oblikovanju slike o ženi. Međutim, Virginia Woolf je zasigurno udarila temelje feminističkoj teoriji tako što je ukazala na marginalizirani položaj žene u društvu i književnosti. Također je dovela u pitanje ideju roda, odnosno spola i okarakterizirala rod kao ideološki strukturiranu i društveno kontroliranu ideju, što će, kao što smo vidjeli, kasnije

postati osnovom rodne teorije. Virginija Woolf je također istakla ulogu jezika u konstruiranju identiteta, te je među prvima skrenula pažnju na značaj pojma koji će kasnije biti nazvan „ženskim pismom“. U svojoj raspravi *Vlastita soba* (1929), koju mnogi feministički teoretičari smatraju prvim manifestom moderne feminističke svijesti, Woolfova prikazuje odnos među spolovima na osnovu vlastitog iskustva govoreći iz vlastitog iskustva, a posebno obrađuje pitanje žene u književnosti, te tako zajedno sa svojim ukupnim djelom otvara i problematizira neke od osnovnih tema feminizma.

2. *Vlastita soba* Virginije Woolf

Vlastita soba, koja se bazira na dva predavanja koja je Woolfova održala studenticama na Cambridgeu, predstavlja veoma važnu i često citiranu studiju, odnosno kritičku i kulturalnu debatu o feminizmu, rodu, seksualnosti i modernitetu. Specifičnost djela jednim dijelom leži i u modernističkom stilu kojim je napisano – na mjestima forma eseja prelazi u formu novele, sa nejasnim granicama između kritičkog eseja i fikcije, a kao dio eksperimentalne narativne strategije autorica primjenjuje i promjenu naratora u izlaganju svog argumenta. Na taj način se uvode neka od složenijih kritičkih i teorijskih pitanja na čitaocu dopadljiv, blizak način, a rad je kroz sve svoje revidirane verzije uspio prenijeti osnovni dojam, a taj je da zvuči kao da to jedna žena priča drugoj. Maria Dibattista na sljedeći način opisuje stil Virginije Woolf:

Isprva se čini da je njeno svrstavanje na stranu običnog naspram genijalnog (tj. profesionalnog i navodno nezainteresiranog) čitatelja u skladu sa stavom koji često zauzima u svojim prikazima i kritičkim esejima, u kojima se često predstavlja kao relativno neobrazovana ili neprofesionalna kritičarka, slijedeći vlastite stvari koje joj se sviđaju i ne sviđaju kamo god bi je mogle odvesti, nepokolebana onim što bi drugi mogli reći ili misliti o često indiskretnim mišljenjima koja ona iznosi. (Dibattista, 2008:13)

Woolfova je, kako zaključuje Dibattista, ustvari, baš kao i Montaigne, ispunila svoje pisanje umjetnošću govora čije elemente često čujemo u njenoj prozi. U *Vlastitoj sobi*, skoro na samom početku eseja, čitalac je brzo uvučen u samu srž rasprave, jer mu se autorica obraća kao zainteresiranoj i možda skeptičnoj stranci u toj raspravi koja zvuči kao da se neće nastaviti bez njega/

nje: „Ali možete reći, zamolili smo vas da govorite o ženama i fikciji, kakve to veze ima s vlastitom sobom?“ (Woolf, 2002:2) Woolfova razgovara sa čitaocem i na taj mu se način približava, odnosno kao vješt govornik manipulira svojom publikom i uvlači je u dokazivanje svoje teze. Čini se da primjenjuje dinamičan i interaktivan način naracije u kojem preovladavaju konkretne činjenice i jednostavne tvrdnje upravo zato što je bila svjesna da postavlja teoriju u koju će morati ubijediti širu, kako mušku tako i žensku, publiku da bi ista postala praksom, te da je to proces korjenitih promjena društvene svijesti. Može se sasvim sigurno reći da put žene književnice nije bio nimalo manje trnovit od puta žene majke, žene radnice, žene građanke s pravom glasa. Iako je prva žena koja je živjela od pisanja, Christine de Pizan, živjela u 14. stoljeću, trebalo je proći mnogo vremena da ta profesija bude prihvaćena kao profesija koja priliči ženi. U *Vlastitoj sobi* Virginija Woolf govori upravo o pitanju žena u književnosti. Početna premisa njenog izlaganja jeste da žena mora imati materijalne uslove za rad: „žena mora imati novac i svoju sobu ako želi pisati fikciju“. (Ibid.) Počevši svoje izlaganje tom premisom, ona stavlja naglasak na praktičnu i društveno uvjetovanu onemogućenost žena da se bave pisanjem, za razliku od do tada tradicionalno njegovane teorijske pretpostavke da se žena ne može baviti pisanjem zbog svoje biološki utemeljene inferiornosti. Iz tog razloga Woolfova se iznova vraća na društvene prepreke koje su ženi nametnute, naglašavajući tako njihovu presudnu ulogu u onemogućavanju bilo kakvog ozbiljnijeg ženskog bavljenja intelektualnim i kreativnim radom.

Na početku rasprave Woolfova sa ograničenom dozom sarkazma otvara tematiku žena u književnosti pitajući se da li se pitanje žena i fikcije – a to je zadatak koji je pred nju postavljen – može jednostavno svesti na zapažanja o nekim književnicama kao što su Fanny Burney, Jane Austen, sestre Bronte, George Eliot i neke druge, što bi bio najjednostavniji način, tj. kako ona kaže: „One mogu jednostavno značiti nekoliko primjedbi...“ (Ibid.) aludirajući pri tom na uobičajeni pristup muškaraca ženskoj književnosti. Zatim, kao žena koja ima u vidu širok kontekst razmatranja datog pitanja, Woolf proširuje njegovo značenje, dajući mu opus i težinu kakvu ono ima i danas:

Naslov žene i fikcija mogao bi značiti, a vi ste i mislili da znači, žene i kakve su; ili može značiti žene i fikcija koju pišu; ili to može značiti žene i fikcija koja je napisana o njima, ili to može značiti da su nekako sve troje neraskidivo pomiješani i želite da ih promatram u tom svjetlu. (Ibid.)

Odmah zatim Woolfova prelazi na svoju glavnu tezu, a ta je da žena mora imati zadovoljene materijalne uslove ako želi pisati, te da nepostojanje tih uslova ostavlja neriješenom pravu prirodu odnosa žena i pisanja. Njena je osnovna poenta da svaki intelektualni rad zahtijeva, prije svega, zadovoljenje osnovnih materijalnih uslova, te ironično zaključuje da je zanimljiva činjenica da romanopisci uvijek nekako pronađu način da nas uvjere kako su veliki ručkovi događaji za pamćenje zbog nečeg pametno rečenog ili mudro urađenog, a rijetko ili nikada spomenu i šta se tu jelo, pa je tako „romanopišćeve konvencije ne spominjati supu, lososa i pačiče, kao da supa, losos i pačići nisu uopće važni, kao da niko nikada nije popužio cigaru ili popio čašu vina.“ (Ibid. str. 6) Woolfova namjerno, i to na duhovit način, banalizira pitanje materijalizma sa namjerom da dokaže svoju prvobitnu poentu i s istim ciljem iznova kroz raspravu naglašava važnost materijalne osnove intelektualnog rada, odnosno naglašava fiziološku uslovljenost intelektualnog rada i staru jednostavnu istinu da gladan čovjek ne može pisati:

Budući da je ljudski okvir takav kakav jest, srce, tijelo i mozak pomiješani zajedno, a ne sadržani u odvojenim odjeljcima kao što će bez sumnje biti za sljedećih milijun godina, dobra večera je od velike važnosti za dobar razgovor. Ne može se dobro misliti, dobro voljeti, dobro spavati ako se nije dobro večeralo. (Ibid.)

U dijelu *Vlastite sobe* u kojem govori o malom broju književnica u elizabetanskom periodu, Woolfova poređi književnost s paukovom mrežom da bi što slikovitije pokazala na koji način pisanje ovisi o materijalnim faktorima:

Fikcija je poput paukove mreže, možda jedva lagano pričvršćena, ali još uvijek pričvršćena za život na sva četiri ugla. Često je vezanost jedva primjetna; Shakespeareove drame, naprimjer, kao da vise same za sebe. Ali kada se mreža povuče nakrivo, zakači na rubu, pokida u sredini, čovjek se sjeti da te mreže u zraku nisu isprela bestjelesna stvorenja, već su djelo ljudskih bića koja pate i pričvršćene su za grubi materijal stvari, kao što su zdravlje i novac i kuće u kojima živimo. (Ibid. 26)

Ovaj često citirani odlomak nudi više različitih shvatanja književnosti s aspekta materijalizma. Prije svega, Woolfova govori da je samo pisanje fizički posao, a ne neki božanstveni, nezemaljski ili transcendentni čin. Time želi demistificirati romantičarsku predodžbu o usamljenom pjesniku, odnosno o piscu kao izdvojenom, božanski nadahnutom biću koje svoja djela

stvara u vakumu. Ideja da je književno djelo materijalni objekt je povezana sa modernističkim esteticizmom koji tekst vidi kao samorefleksivni objekt. Materijalnost teksta se odnosi i na konkretnost riječi, izgovorenih ili napisanih. Odlomak također sugerira i da je pisanje tjelesni proces. Kada Woolfova kaže da je pisanje „djelo ljudskih bića koja pate“, ona želi reći da književnost nastaje kao kompenzacija ili protest protiv egzistencijalne boli i materijalnog nedostatka. Konačno, kada se odmaknemo sa općenitog plana ljudskog iskustva na određeniji plan pojedinačnog ljudskog iskustva, zaključujemo da Woolfova povezivanjem pisanja sa materijalnim stvarima kao što su zdravlje, novac i kuća u kojoj živimo, daje model književnosti koja se zasniva na stvarnom svijetu, odnosno, u okvirima historijskog, političkog i društvenog iskustva. Savršeni uslovi za rad jednog književnog genija, bez obzira na spol, ne postoje, jer ako ništa drugo, kako kaže Woolfova: „Psi će lajati; ljudi će vas prekidati; novac se mora zaraditi; zdravlje će se pokvariti“. (Ibid. 33) Radni uslovi za žene su uvijek bili mnogo gori, bez obzira na njenu klasnu pripadnost. Međutim, osnovni uslovi koje Woolfova izdvaja, radna soba i riješeno finansijsko pitanje, su ženi bili oduvijek nedostupni. Ističući društvenu i finansijsku nadmoć muškarca, ona naglašava da je muškarac oduvijek imao moć, novac i utjecaj:

Bio je vlasnik novina te njihov urednik i podurednik. Bio je ministar vanjskih poslova i sudac. Bio je igrač kriketa; posjedovao je trkaće konje i jahte. Bio je direktor tvrtke koja svojim dioničarima isplaćuje dvjesto posto. Ostavio je milione dobrotvornim udrugama i fakultetima kojima je on sam upravljao. (Ibid. 22)

Dakle, dominacija muškarca u društvu je apsolutna i prostire se kroz sve njegove segmente. S druge strane, stoljetna ekonomska, društvena i politička nemoć žena rezultirala je potpunim marginaliziranjem ženskog iskustva, pa je tako i zvanična historiografija stoljećima bilježila događaje i pojave kojima dominiraju muškarci. Pored činjenice da su žene istiskivane iz zvanične historije, Woolfova ističe da ni književnost ne daje pravu sliku o ženi. Govoreći o ženama u doba Shakespearea ona naglašava da dolazi do diskrepancije između stvarnog života elizabetanskih žena i idealiziranog prikaza žene u elizabetanskoj umjetnosti:

U zamišljenom svijetu ona je od najveće važnosti; ali praktički je ona potpuno beznačajna. Ona prožima poeziju od korica do korica; ona je sve samo ne odsutna iz historije. Ona dominira

životima kraljeva i osvajača u fikciji; a zapravo je bila robinja svakog dječaka čiji su joj roditelji natjerali vjenčani prsten na prst. Neke od najnadahnutih riječi, neke od najdubljih misli u književnosti silaze s njezinih usana, ali u stvarnom životu jedva je znala čitati, jedva je znala sricati i bila je vlasništvo svog supruga. (Ibid. 28)

Woolfova skreće pažnju na raskorak između književnosti i historije s posljedicom da fiktivni konstrukt žene ne odgovara svom stvarnom, historijskom predlošku. Fiktivne žene uopće i fiktivne obrade stvarnih žena, ističe Woolfova, su hrabre, slavovrijedne žene s pristupom moći, dok su u stvarnom životu žene potpuno zanemarivane i nerijetko, pravno posmatrano, potčinjavane očevima, muževima i patrijarhalnom društvu uopće. Ona također otkriva manipulativnu/ideološku funkciju jezika, a pogotovo književnog koji može da isključi žene kao *označeno* i da od koncepta same ženstvenosti načini znak „žena“. Woolfova naglašava oskudno predstavljanje ženskog iskustva u historijskim izvorima, ali i način na koji je formiran znak „žena“ u književnosti. Dakle, kako žene mogu uopće biti tačno prikazane kada je znak „žena“ u poeziji i fikciji već pogrešno formiran, tj. označitelj „žena“, koji postoji u patrijarhalnom diskursu i funkcionira kao dio simboličkog poretka, ne odgovara svom označenom, odnosno ženi kao biću/pojmu/pojavi iz stvarnosti, jer jednu sliku žene nalazimo u historijskim tekstovima, a sasvim drugu u prozi i poeziji. Na taj način u ljudskim umovima može samo nastati svojevrsno čudno čudovište, kako to kaže Woolfova, crvoliki orao ili duh života i ljepote kako sjecka loj u kuhinji. (Ibid) Međutim, ona pretvara ovu dvojnu sliku žene u pozitivni amblem za feminističko pisanje:

Ono što čovjek mora učiniti da bi je oživio bilo je misliti poetično i prozaično u jednom te istom trenutku, i tako ostati u kontaktu s činjenicom – da je ona gospođa Martin, stara trideset šest godina, obučena u plavo, s crnim šeširom i smeđim cipelama; ali ne gubeći iz vida ni fikciju – da je ona posuda u kojoj bez prestanka kolaju i bljeskaju svakakvi duhovi i sile. (Ibid.)

Virginia Woolf s pravom dovodi u vezu stanje društva i njegovu svijest sa ženskim bavljenjem književnošću kao profesijom. Ona se pita kako jedan plodonosan period, kakav je bio renesansa, period koji je dao jednog Miliona ili

Shakespearea, nije dao ni jednog ženskog genija, pa to elaborira dajući primjer zamišljene Šekspirove sestre koja bi imala njegov genij i entuzijizam, ali bi zbog svog spola bila osuđena na drugačiji životni scenarij, neizostavno tragičan i jedini moguć u tom razdoblju:

Zamislite da je Šekspir imao sestru jednako čarobno nadarenu kao što je bio on. Ne bi mogla da ide u školu, ne bi imala nikakve šanse da nauči dobro pisanje, verili bi je, ona bi pobegla, želela da postane glumica, rugali bi joj se, jedan glumac bi se sažalio nad njom, kada bi sa njim zatrudnela, bacila bi se u Temzu. (Lemason, 134)

Woolfova izdvaja ili naglašava neprisustvo žena u historiji, lažnu sliku o njima u muškoj fikciji, a zatim zamišlja i potencijalnu spisateljicu/pjesnikinju, koja bi se u muškom svijetu pojavila sa talentom i ciljem da napiše nešto o sebi i svijetu u kojem živi, te završila samoubistvom. Na ovaj način ona daje svu punoću, konkretnost i opipljivost višestrukom problemu pozicije žena u društvu i književnosti. Slika žene koja izranja iz ove kombinacije indiferentnosti historijskog narativa i imaginativne fascinacije muških pisaca ženom, je kako kaže Woolfova, predstavljala također jednu od poteškoća za ženske pisce, koje su se, pored praktičnih poteškoća, morale baviti i utjecajem ove lažne slike o ženi koju je uspostavila maskulino orijentirana zapadna kultura i društvo. Woolfova taj prototip ženske rodne uloge u viktorijanskom društvu naziva „anđelom kuće“. Taj pojam obilježava fantoma sa kojim se svaka žena morala uhvatiti u koštac ako je željela pisati vođena samo svojom vlastitom mišlju, a ustvari je metafora za primjer savršene djevojke ili žene u kasnom viktorijanskom periodu – konstrukt koji je kontrolirao ponašanje svake mlade žene, pa tako i one koja je željela biti književnica ili književna kritičarka.

2.1. Anđeo kuće – viktorijanska rodna uloga žene

Koncept anđela kuće se odnosi na popularnu istoimenu poemu Coventry Patmorea iz 19. stoljeća koja predstavlja hvalospjev utjecajnom viktorijanskom idealu žene vrijedne poštovanja, koja pruža podršku svom mužu i njeguje porodične i kućanske vrijednosti. Woolfova u svom eseju *Zanimanja za žene* (*Professions for Women*, 1931), koji se nadovezuje na tematiku žena i pisanja iz *Vlastite sobe*, ističe da je tokom njenog djetinjstva svaka kuća imala svog anđela, a opisuje ga na slijedeći način:

Bila je jako suosjećajna. Bila je neizmjereno šarmantna. Bila je krajnje nesebična. Isticala se u teškim umijećima porodičnog života. Svakodnevno se žrtvovala. Ako je bilo piletine, uzela je but; ako je bilo propuha, sjedila je u njemu - ukratko, bila je tako sastavljena da nikada nije imala vlastiti um ili želju, nego je radije uvijek suosjećala s umovima i željama drugih. Iznad svega - ne moram to reći - bila je čista. Njezina je čistoća trebala biti njena glavna ljepota - njeno rumenilo, njena velika gracioznost. (cit. prema: Wyrick i Slaughter, 1999:593)

Julia Stephen, Virginijina majka, je predstavljala upravo taj ženski arhetip viktorijanske buržoazije: ženu do krajnjih granica požrtvovanu za svoju porodicu, bez ikakvih želja za samopotvrđivanjem, na koju je Woolfova zbog toga bila kivna, pa je opisuje na sljedeći način: „Kakva realnost može da ostane (...) od osobe koja umre u 49. godini ne ostavljajući za sobom ni knjigu, ni sliku, ni delo bilo koje vrste, izuzimajući decu koja je još nadživljuju, kao i sećanje na nju, koje čuvaju u svojim mislima?“. (Lemason, 2008:21) Za Virginiju Woolf njezina majka je bila kućni anđeo koji se ubio od posla, i kao takva, gđa. Stephen je svojim kćerkama Vanesi i Virginiji predstavljala suprotnost svega onoga što žele da budu u životu: „Svaka na svoj način, ćerka Stiven će uraditi ono čega je njihova majka pod duplim jarmom muža i svog vremena bila lišena: ostvariće se.“ (Ibid.) Međutim, svojim cjelokupnim djelom Woolfova će željeti da prikaže i nevjerovatnu težinu tog ostvarivanja. Upravo zato će ona u svom prvom romanu *Putovanje napolje* (*The Voyage Out*), koji kao Künstlerroman prati razvoj mlade umjetnice, prikazati prepreke koje društvo, tradicija i klasa nameću ženskom umjetničkom talentu. Smrt Rachel Vinrace sugerise da društveno-politički ambijent ne ostavlja prostora za njegovanje i razvijanje žene umjetnice, a Woolfova, baš kao što je to uradio i Conrad u svom *Heart of Darkness*, pokušava da kroz metafizičko putovanje glavnog lika izrekne osudu britanskom društvu. Dok je Conrad osudio britanski i evropski imperijalizam, Woolfova je osudila marginalizaciju žena, za koju je, što je dosta ironično, isti Conrad bio optužen od strane feministica. Simbolično je da i Marlow i Rachel kreću sa Temze, čime i Conrad i Woolfova (aludirajući na početak Conradovog romana) žele reći da problem počinje u kući, da čini esencijalnu nit našeg postojanja, odnosno da je problem u nama samima, ako ga posmatramo pojedinačno, ali i u cijelom društvu ako govorimo o kolektivitetu. Zato u *Vlastitoj sobi* naglašava važnost rodnog poretka u društvu koji se neprestano obnavlja kroz insistiranje na ustaljenim rodnim ulogama. Woolfova naglašava da se muško samopouzdanje zasniva na

osjećaju moći i superiornosti, te sugerirše da je upravo *anđeo kuće* koncept koji pothranjuje taj osjećaj samopouzdanja. „Žene su“, kako piše Woolfova, „sva ova stoljeća služile kao ogledalo koja posjeduju magiju i slasnu moć odražavanja figure muškarca dvostruko veće od prirodne veličine. [...] Jer ako ona počne govoriti istinu, lik u ogledalu se smanjuje; njegova sposobnost za život je smanjena.“ (Woolf, 23) Takav raspored uloga Woolfova je imala priliku osjetiti na vlastitom iskustvu, u svojoj viktorijanski uređenoj porodici. Ona u *Skici prošlosti*, koju piše pred kraj svog života, ne sakriva nagomilan bijes spram patrijarhalnog društva utjelovljenog u liku oca. Za svoje kćerke, koje su išle ispred svoga doba, Leslie Stephen je bio previše sklon viktorijanskim vrijednostima i odgoju. O tome Woolfova kaže u *Momentima bitka*:

Dva različita doba suočila su se u salonu u Hyde Park Gateu. Viktorijansko doba i Edvardijansko doba. Nismo bili njegova djeca; bili smo njegovi unuci. Između nas je trebala postojati generacija koja bi ublažila kontakt. Otac je bio tipičan viktorijanac. . . Živjeli smo recimo 1910.; živjeli su 1860. (Briggs, 2006:126)

Za Woolfovu je veoma rano postalo jasno da se njena majka u svom drugom braku praktično ubila od posla, odgajajući sedmero djece, brinući se o ogromnom domaćinstvu uz muža koji je najviše vremena provodio radeći na svom velikom životnom djelu *Nacionalnom riječniku*. Drugim riječima, Julia Stephen je skratila svoj životni vijek živeći punim intenzitetom u ulozi anđela kuće. Tokom čitavog života i mladosti Virginija u svojim roditeljima vidi neuravnotežen par koji se ni po čemu ne razlikuje od ostalih parova koje tada vidi oko sebe, s jedne strane, „kućni anđeo“ koji se ubija od posla, a, s druge, šutljivi intelektualac posvećen samo intelektualnom radu. Okruženje u kojem je Woolfova odrasla odražava se kako u njenom privatnom životu, jer ona nikada nije dozvolila da njen brak bude sličan roditeljskom modelu i nikada nije prihvatila mušku tiraniju kao njena majka, tako i u esejima i romanima. Može se reći da rodnu teoriju koju uspostavlja u *Vlastitoj sobi* Woolf unosi u roman *Gospođa Dalloway*, naročito kroz lik Clarisse Dalloway, žene zarobljene u tamnicu prihvaćene rodne uloge. U privatnom životu Woolfova nikada nije prihvatila ulogu savršene domaćice i živjela zarobljena u toj ulozi, kao što je to uradila njena majka „anđeo kuće“ i kao što to radi Clarissa Dalloway u romanu. Mogli bismo reći da Clarissa Dalloway predstavlja „ono što je ostalo od anđela kuće“, dakle ženu koja osjeća posljedice življenja u svojoj rodnoj ulozi. Clarissa se kao starija žena sjeća kako se osjećala uvrijeđenom kada joj je Peter rekao

„...da će se udati za predsjednika vlade i stajati na vrhu nekog stubišta; nazvao ju je savršenom domaćicom (ona je zbog toga plakala u svojoj sobi), bila je stvorena za savršenu domaćicu, rekao je“. (Woolf, 11) Dakle, Clarissa se sjeća da je osjećala gađenje prema toj ulozi i zamišljala da život može biti drugačiji. To su osjećaji koje je kao gospođa Dalloway potisnula i sakrila iza konvencija i obaveza, ali koji su se sada javljali u obliku nadolazećeg nezadovoljstva kojemu ona još ne zna dati ime. Woolfova zato za glavni lik svog, možda najvažnijeg, romana, barem s aspekta feminizma, uzima ženu kojoj su konvencije potisnule želje i potencijale i koja se u srednjim godinama života suočava sama sa sobom i sa odlukama donesenim u prošlosti. Woolfova otkriva Clarissine misli i prikazuje kako se na unutrašnjem nivou između svijesti i podsvijesti odigrava borba između društvenog *ja* ukalupljenog unutar rodne uloge i unutrašnjeg *ja* stiješnjeg potisnutim nezadovoljstvom. Clarissina razmišljanja su projekcija autoričnih vlastitih razmišljanja o okruženju u kojem je odrasla i živjela, društvu i vremenu u kojem je živjela, o mjestu koje je žena zauzimala u tom društvu i, najbitnije, o odražavanju te pozicije na njen unutrašnji život. U *Gospođi Dalloway* Virginia Woolf beskompromisno i jasno govori o kruto raspoređenim rodnim ulogama unutar patrijarhalnog sistema. Skoro svi ženski likovi u romanu, budući da se Woolfova bavi višom klasom, uživaju svijet privilegija patrijarhalnog društva dok se god unutar kalupa napravljenog upravo za njih. Međutim kreativne aktivnosti ili bilo kakve druge aktivnosti ili karakterne osobine koje izlaze iz okvira domaćinstva, a koje prepoznamo npr. kod Sally Seton ili Lady Bradshaw, bivaju odmah marginalizirane i umanjene. Međutim, ako je lik Clarisse Dalloway utjelovljenje žene koja stagnira u svojoj rodnoj ulozi, živi u zadanom rodnom kalupu, i ničim ne doprinosi progresu žena, osim možda svojim unutrašnjim propitivanjem, njena kćerka, s druge strane, može predstavljati pozitivan znak na liniji tog progressa. Opis Elizabeth Dalloway kada napušta gospođicu Kilman da bi se vratila kući na zabavu i njen ulazak u omnibus sugerise da je ona nositelj novih mogućnosti svoga spola – žena koja će uspjeti otići dalje nego njena majka, još uvijek vezana konvencijama viktorijanskog pojma ženstvenosti. Tokom vožnje ulicama Londona Elizabeth dozvoljava sebi da se upusti u maštanje o svojoj budućnosti, a ona sama, odnosno mogućnost i snaga žene za koju ona u tom momentu stoji, se može povezati sa atributima svemogućnosti koji su u tom odlomku pridodati prevoznom sredstvu.

Odjednom Elizabeth istupi naprijed i vrlo otresito uđe u omnibus, prije svih drugih. Zauze mjesto na krovu. Plahovita zvijer – gusarski brod – jurnu naprijed, poskoči ona se morala

pridržati za ogradu da ne padne, jer to je bio gusarski brod, neustrašiv, bezobziran, koji je nemilosrdno odnosi, pogibeljno zaokreće, smjelo grabi jednog putnika, ili prezire drugog putnika, provlači se jeguljasto i nadmeno, a zatim bezobrazno juri punim jedrima uz Whitehall. (Ibid. 139)

Prevozno sredstvo i Elizabeth postaju jedno, ona odvažno i otresito sjeda na gornji sprat i prepušta se toj plahovitoj vožnji koja u njoj budi iste takve odvažne misli o svojoj budućnosti. Vožnja kroz nepoznate dijelove Londona nadahnjuje Elizabeth sa novim idejama o životu, za razliku od onog koji vodi njena majka koju Peter Walsh naziva savršenom domaćicom. U njenim razmišljanjima o profesijama kojima bi se mogla baviti nema onih ograničenja o kojima Woolfova govori u *Vlastitoj sobi*.

Njoj su dragi bolesni ljudi. A svako zvanje je otvoreno ženama vaše generacije, rekla je gospođica Kilman. Tako ona može postati liječnica. Može postati posjednica. Stoka je često bolesna. Može posjedovati tisuću jutara i svoje radnike. Ona će ih posjećivati u njihovim kolibama. Evo palače Somerset. Čovjek može postati vrlo dobar predsjednik – i to prilično čudnovato, premda je gospođica Kilman imala udjela u tome, zahvaljujući gotovo u cijelosti palači Somerset. Izgleda tako sjajno, tako ozbiljno, ta velika siva građevina. A njoj je drago osjetiti kako ljudi rade. Njoj su drage te crkve, kao obrisi od siva papira, što se isprečuju pre maticom Stranda. Ovdje je posve drugačije nego u Westminsteru, pomisli ona izlazeći kod Chancery Lane. Tako je ozbiljno; tako poslovno. Ukratko, ona bi željela imati neko zvanje. Postat će liječnica, posjednica, možda će postati član parlamenta ako bude smatrala da je to potrebno, sve zbog Stranda. (Ibid. 140)

Elizabeth je sasvim sigurna da želi imati neko zvanje i obrazovanje što je odmak od rodne uloge koju su tada imale žene. Međutim, Woolfova ostavlja prostora za različita tumačenja, jer Elizabeth pripisuje i naivnost koju vidimo kroz tok njenog razmišljanja, a koju joj pripisuje i njena majka, pa se tako može pretpostaviti da Elizabeth utjelovljuje novu žensku misao koja se tek formira i još uvijek nezrela, naivno luta poljima mogućnosti koje spadaju „među one stvari koje se katkada događaju, kad je čovjek sam.“ (Ibid.) kada kao da je

potaknuto „ono što leži dremljivo, tromo i stidljivo na pješčanom tlu duha“. (Ibid. 141) Takve misli i želje su još uvijek nejake i bljesnu na površinu ponekad, kao što je u to vrijeme još bila krhka ženska samosvijest koja je „možda, uzdah, pružanje ruku, poriv, otkrivenje koje nosi posljedice zauvijek, a onda opet potone na pješčano tlo“. (Ibid.) Elizabeth zaključuje da se mora vratiti kući, konvencijama i ponašanju koje se od nje očekuje: „Mora se obući za večeru“. Tada se Elizabeth pita: „Ali koliko je sati? Gdje ima sat?“ čime autorica želi skrenuti pažnju na vrijeme i sat koji je simbol patrijarhalnog društva i muškarca, prema kojem se žena ravna, centralna sila koja predstavlja normu, gdje je žena objekat koji oko njega kruži na svojoj marginalnoj putanji. Ovakvim zaokretima i osciliranjima misli i radnji jednog ženskog lika, dakle od smjelog maštanja o neustrašivoj budućnosti i donošenja čvrstih odluka vezanih za budućnost do naglog povinovanja restriktivnoj patrijarhalnoj stvarnosti i rodnim kalupima i društvenim normama, Woolfova čitaocima veoma jasno oslikava poziciju i stanje ženskog uma prvih decenija dvadesetog stoljeća. Elizabethino ponašanje prema majci je svojevrсна pobuna protiv uloge koju majka predstavlja, a koju ona kao kćerka ne želi da nastavi. Interesantan je i tok pobune kojim Elizabeth ide. Ona prvo u znak protesta protiv majke krene sa gospođicom Kilman u posjetu vojnim i mornaričkim prodavnicama, da bi zatim pobjegla i od nepodnošljivog prisustva gospođice Kilman koja je podstakla njene aspiracije. Ona, dakle, ne želi ni ulogu potpune predanosti svoje majke, ali ni onu koja ide u drugu krajnost, a koju predstavlja gospođica Kilman. Međutim, suprotno njenom maštanju, Elizabeth se, također, vraća svojoj ulozi dobre i civilizirane kćerke, jer se pristojno vraća kući na zabavu svoje majke, tako da je i njena pobuna, barem za sada, djelimična, a njena sudbina nepoznata.

Može se zaključiti da Elizabeth predstavlja utjelovljenje ženske samosvijesti u fazi kada ona tek nastaje i kada je muški otpor njenom nastanku bio veoma izražen. Woolfova ističe da su muškarci panično reagovali kada su žene krajem 19. stoljeća konačno počele odbijati da prihvate kulturalno im pripisanu rodnu ulogu, tražiti svoju vlastitu nezavisnost i usudile se da kritiziraju mušku psihologiju i način života. Woolfova time objašnjava i veliki broj kvazinaučnih knjiga, kako ih ona naziva, koje su u to vrijeme muškarci pisali o ženama, a sve s ciljem da dokažu mentalnu, moralnu i fizičku inferiornost žena. Sve te knjige, prema Woolfovoj, služe u svrhu ponovne potvrde superiornosti muškaraca u vremenu naviruće emancipacije žena. Primjere muškog nastojanja da zadrže svoju nadmoć putem očuvanja raspoređenih rodnih uloga možemo pronaći i u književnim djelima. Jedan primjer *anđela u kući*, a možda i svjesnog muškog njegovanja tog ideala, imamo i kod Josepha Conrada u *Srcu tame* u liku Kurtzove

lijepo, krhke i požrtvovane zaručnice, koja se pojavljuje na kraju romana i kojoj Marlow ne želi slomiti srce pričajući joj o strahovitom životu i smrti njenog zaručnika, nego joj, u želji da je zaštiti, laže i kreira jedan završetak prikladan njenom anđeoskom biću. Roman je napisan u jeku borbe za ženska prava i emancipaciju, međutim Conrad nigdje ne spominje to pitanje. Ako uporedimo *Vlastitu sobu* i *Srce tame* vidjet ćemo da je prototip žene koji jedan pisac, muškarac, svjesno ili ne, pokušava da zaštiti i sačuva od izumiranja, upravo onaj isti prototip koji drugi pisac, žena, pokušava da uništi radi svog vlastitog opstanka. Tek će mnogo kasnije Doris Lessing u svojoj *Zlatnoj bilježnici* (1962) potpuno dekonstruirati tu uvriježenu rodnu ulogu žene, i kao spisateljice i kao majke, supruge i ljubavnice i to će upravo uraditi kroz intertekstualni dijalog sa Virginijom Woolf koji je otvoren veoma izravno i na početku romana putem prezimena protagonistice Anne Wulf. Intertekstualna dijaloška mreža koju stvara Lessingova² je važna jer ona predstavlja direktan nastavak nošenja književne baklje u borbi za prava žena i ona se odnosi kako na fikcijske svjetove Virginije Woolf, „tako i na njene kritičke radove, odnosno eseje, ali i na njen vlastiti život. Obje autorice se smatraju zagovornicama ženskih prava i feminističkih ideja, iako su obje odbijale konkretnu povezanost sa samim pokretom.“ (Džihó-Šator, 2021:134)

Snaga kulturalnog mita *anđela kuće* koji su, prema Woolfovoj, učvrstile i same žene je bila veoma teška prepreka književnom izražavanju žena. Prema njenom mišljenju, prvi korak koji jedna književnica mora napraviti jeste da „ubije anđela u kući“, jer kako sama kaže: „Da ja nisam ubila njega [anđela], ubio bi on mene. Išćupao bi srce iz mog pisanja.“ Woolfova ističe činjenicu da ni jedan kritičar ne može ocijeniti roman ako nema vlastito mišljenje o pitanjima ljudskih odnosa, moralnosti i spola, a sva ta pitanja su prema *anđelu kuće*, tj. ženi koja je utjelovljenje te uloge, nešto o čemu se ne smije razgovarati slobodno i otvoreno. Tako Woolfova, govoreći o vlastitom iskustvu sa anđelom u kući, kaže:

...Uzela sam olovku u ruke da pregledam taj roman jednog slavnog muškarca, ona se provukla iza mene i šapnula: „Draga moja, ti si mlada žena. Pišeš o knjizi koju je napisao muškarac. Budi suosjećajna; budi nježna; laskaj; prevari; koristi se svim umijećima i lukavstvima našeg spola. Nikada ne dopusti da iko pogodi da imaš svoj vlastiti um. Iznad svega, budi čista.“

2 Više o direktnom utjecaju Virginije Woolf na roman *Zlatna bilježnica* Doris Lessing, koji se smatra manifestom drugog vala feminizma, vidjeti u: Džihó-Šator, *Postmoderna i tri romana*, Univerzitet „Džemal Bijedić“, Fakultet humanističkih nauka, 2021, str. 133-139.

I napravila je pokret kao da vodi moje pero. A, sada bilježim jednu radnju za koju sebi pripisujem neke zasluge, iako zasluge s pravom pripadaju nekim mojim izvrsnim precima koji su mi ostavili određenu svotu novca - da kažemo pet stotina funti godišnje? - tako da nije bilo potrebno da moj život ovisi isključivo o šarmu. Okrenula sam se prema njoj i uhvatila je za vrat. Dala sam sve od sebe da je ubijem. (Woolf, 1999:593)

Woolfova želi sugerirati da je taj rez sa očekivanom, društveno dodijeljenom i tačno određenom ulogom žene neminovan i da svaka žena mora da ga inicira sama, ali i da je to nekome uraditi teže, a nekome lakše zbog novčane situacije. U svom oštrom i ironičnom stilu, Woolfova se jasno opet vraća na premisu sa početka svoga eseja, a to je da su odlučnost, hrabrost i pisanje uvjetovani novcem. Novac, odnosno materijalna sigurnost koju njoj pruža ta naslijeđena suma novca od pet stotina funti godišnje joj dozvoljava taj luksuz da se ne oslanja samo na šarm, nego da može i treba koristiti svoj um. Dakle, konvencionalni pritisak koji je vršen na ženu nije ostavljao prostora kritičkom i kreativnom razmišljanju potrebnom za pisanje i svaka spisateljica je morala naći vlastiti način da se s njim izbori, a Woolfova u ovom odlomku vrlo slikovito predočava svoj. Dorothy Richardson, o tom pitanju u svom eseju *Žene u umjetnostima (Women in the Arts, 1925)* kaže da umjetnost zahtjeva ono što sadašnja civilizacija ženi nikada neće dati. Glavni lik njenog romana *Hodočašće (Pilgrimage)*, Miriam Handerson se konstantno bori sa zahtjevima posla, prijateljstava i veza, dosežući do tačke nervnog sloma, prije nego što shvati da se mora odvojiti od svega toga da bi pronašla vlastitu autonomiju. S druge strane, muškarcima takav stav općenito nije odgovarao i muškarac stoljećima slijedi otprilike ono što je Perikle rekao o ženi, a to je da za ženu nema dobrog publiciteta, jer je najbolji pokazatelj njenog ugleda da se o njoj ništa ne govori. Virginia Woolf koristi taj citat kao prilog svojoj tvrdnji da društvo nikad nije blagonaklono ženskom bavljenju umjetnošću i dalje navodi primjere poređenja žene koja glumi sa psom koji pleše u vrijeme Šekspira ili žene kompozitora sa psom koji hoda na zadnjim nogama, iznoseći citat izrečen 1928. Osvrćući se na važnost Aphre Behn, koja je imala najviše hrabrosti da se suoči sa kritikom nenaklonjene publike i koja je uspjela živjeti isključivo od pisanja, Woolfova ju je opisala kao ženu iz srednje klase:

...sa svim plebejskim vrlinama humora, vitalnosti i hrabrosti; žena koja je zbog smrti svog muža i nekih vlastitih nesretnih avantura bila prisiljena zarađivati za život svojom pameti,

morala je raditi pod jednakim uvjetima s muškarcima. Ostvarila je, napornim radom, dovoljno za život. Važnost te činjenice nadmašuje sve što je zapravo napisala.“ (Woolf, 2002:40)

Aphru Behn Woolfova, dakle, izdvaja kao ženu koja uspijeva stvoriti vlastitim radom uslove za život, bez neke naslijeđene sume novca koja pruža sigurnost. Woolfova u *Vlastitoj sobi* i *Zanimanjima za ženu* ističe da žene u 20. vijeku imaju manje materijalnih prepreka za pisanje, jer su se njihove prethodnice donekle izborile za njihova prava i put žene književnice učinile, koliko-toliko, prohodnim:

Jer put je prosječen prije mnogo godina - Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen, George Eliot - mnoge poznate žene, i još mnogo nepoznatih i zaboravljenih, bile su prije mene i učinile moju stazu glatkom i odredile moje korake. Stoga, kada sam počela pisati, bilo je vrlo malo materijalnih prepreka na mom putu. Pisanje je bilo ugledno i bezopasno zanimanje. Obiteljski mir nije narušilo ni grebanje pera. (Woolf, 1999:592)

Woolfova ovdje želi istaknuti da pisanje više nije bilo neugledna aktivnost koju su žene morale sakrivati koristeći muške pseudonime ne bi li tako zaštitile sebe i svoje ukućane. Međutim, ženi je, između ostalog, nedostajala i mogućnost formalnog obrazovanja, jer i onda kada se ženama dopuštao pristup univerzitetima, to je ostala privilegija rijetkih pripadnica bogatijih porodica. Virginia Woolf svoje veliko znanje nije stekla ni na jednom prestižnom univerzitetu, nego u okviru intelektualnog kruga prijatelja svojih roditelja i njihove biblioteke. Novac za obrazovanje se uvijek odvajao samo za sinove, pa je tako radio i Leslie Steven, o čemu Woolfova kaže sljedeće: „Ne znam jesam li vam ikada otkrila činjenicu da je to što sam mogla učiti njemački bilo jedino plaćeno obrazovanje koje sam ikada imala. Za brata je plaćeno dvije hiljade funti, i nadam se još uvijek ne uzalud.“ (Woolf, 1966:4) U vremenu kada Woolfova piše esej, njen brat još uvijek nije opravdao uloženi novac dok se uloženi novac u njeno obrazovanje svodi samo na učenje jednog stranog jezika što čitatelja neminovno podsjeća i na sudbinu romaneskih likova viktorijanskog romana, kao što je to npr. Maggie Tulliver, protagonistkinje prethodno spomenute spisateljice George Eliot.

Osim nedostatka obrazovanja i borbe protiv konvencija, ono što žena književnica nije imala jeste i duga tradicija na koju će se osloniti. Postizanje finansijske nezavisnosti i odbacivanje rodne uloge bili su samo preduslovi bavljenja književnošću. Sljedeći korak spisateljice je bio da spozna samu sebe i pronađe pravi način da se izrazi. Međutim Woolfova se pita šta je, uopće, to što žena jeste i zaključuje da ni sama ne zna. Prema njoj, pisati kao žena znači govoriti istinu o svom vlastitom iskustvu kao tijelo, a također misli da to nijednoj ženi još nije uspjelo. Upravo kao jedan od razloga zašto Woolfova misli da žene imaju poteškoća u iskazivanju svog iskustva i razvijanju vlastitih ekspresivnih oblika jeste nedostatak tradicije ženske književnosti na koju se mogu pozvati. U svojim prikazima ona često zagovara važnost utjecaja ženske književne tradicije na djela mlađih književnica i daje sebi zadatak da otkrije žensko kreativno naslijeđe u isključivo muškim narativima književne historije. Prema Woolfovoj, najvažniji momenat u historiji ženske fikcije dolazi u 18. stoljeću kada su se žene iz srednje klase počele baviti pisanjem kao profesijom. Do tada su se pisanjem bavile samo rijetke pripadnice aristokratije, jer im je njihova pozicija dozvoljavala da nauče čitati i pisati, a u nekim slučajevima i da ignorišu podsmijeh društva. Takvo stanje se mijenja s pojavom Aphre Behn (1640-1689) koja nakon što ostaje udovica u dvadeset šestoj godini, počinje da se profesionalno bavi pisanjem drama i romana. Ona je bila prva koja je podigla status ženske fikcije sa običnog posla u dokolici do ozbiljnog zanimanja i pokazala da to može biti sredstvo ženske finansijske nezavisnosti i, iako se nije mnogo žena povelu njenim primjerom, ona je, ipak, otvorila vrata razvoju ženske književnosti kao oblika zanimanja u 18. stoljeću. Ta djela, kako kaže Woolfova, nisu bila posebnog kvaliteta i većinom su zaboravljena, ali su bila važna, jer su otvorila put nastajanju nekih dobrih književnih djela:

Bez tih preteča, Jane Austen i Brontës i George Eliot ne bi mogli pisati ništa više nego što bi Shakespeare mogao pisati bez Marlowea, ili Marlowe bez Chaucera, ili Chaucer bez onih zaboravljenih pjesnika koji su utrli puteve i ukrotili prirodno divljaštvo jezika. Jer remek-djela nisu samopostojna i sama rođenja; ona su rezultat dugogodišnjeg zajedničkog razmišljanja, mišljenja tijela naroda, tako da iskustvo mase stoji iza jednog glasa. (Woolf, 2002:41)

Woolfova konstruira sistem porijekla ženskih književnica čije kolektivno naslijeđe podržava i njeguje pisanje onih koje slijede i unutar kojeg su poznata imena u istom rangu važnosti sa onima koja su izgubljena. Njeno shvatanje

ženskog književnog naslijeđa se poklapa sa T. S. Eliotovim viđenjem umjetničke tradicije o kojoj piše 1919. u svom eseju *Tradition and the Individual Talent*. Prema Eliotu, svako umjetničko djelo dobija vrijednost i značenje kroz kontrastiranje i poređenje sa svakim drugim djelom, stvarajući tako književni red ili tradiciju. Proporcionalne veze se unutar takvog sistema stalno mijenjaju ulaskom novog djela, a na piscu je odgovornost da bude uvijek svjestan historijske i estetske važnosti svog vlastitog djela u odnosu na velika književna djela iz prošlosti. Woolfova skreće pažnju na rodnu pristrasnost ove tradicije, pošto književnom historijom dugo dominiraju imena muških pisaca i standardi muških kritičara. U *Vlastitoj sobi* kaže da ako smo žene, trebamo misliti unazad kroz svoje majke, a u eseju *Zanimanja za žene* kaže da je njena vlastita karijera moguća samo zato što su mnoge poznate i manje poznate žene prije nje utabale taj put i usmjerile njene vlastite korake.³

Početak 19. stoljeća književnice su se počele isticati na polju književnosti, pogotovo u okviru romanesknog žanra, kako naglašava Woolfova. Prema njenom mišljenju, roman je ustvari najprikladnija forma izražavanja ženskog iskustva. Praktično gledajući, roman je bio popularan žanr koji se plaćao poprilično dobro i što je važnije dosljedno. Međutim, Woolfova posebno ističe njegovu prilagodljivost ženskim životnim okolnostima i kao takvog ga izdvaja kao najprikladnijeg za izražavanje ženskog iskustva. Sve što je bilo potrebno su olovka i papir. Bavio se svakodnevnim životom i emocijama koje sačinjavaju ženske živote, a mogao je biti napisan između kućanskih i društvenih obaveza. Razmatrajući dalje početke ženskog romana, ona ističe da su materijalne poteškoće, prije svega finansijska neravnopravnost žena, formirale osnovu za dalje kulturalne, psihološke i estetske razlike. Žena koja je pisala u 19. stoljeću bila je svjesna da će njeno djelo biti ocijenjeno prema kulturalnim očekivanjima koja se vežu za njen rod i da će zbog toga biti proglašeno sentimentalnim ili monstroznim, te je ona, prema Woolfovoj, pisala sa osjećajem straha i ljutnje priznavajući da je ona samo žena ili protestirajući da je i ona jednako dobra kao i muškarac. Ovo se, prije svega, može primijetiti prema korištenju predznaka bračnog statusa ženskih književnica u izdavačke svrhe, kao što je radila Mrs Gaskell ili muških pseudonima, kao što su Currer Bell, George Eliot. Ipak, ova internalizacija rodni stereotipa je prema Woolfovoj kompromitirala umjetničku viziju žena književnica. Potpuna predanost umjetničkoj viziji koju ona naziva

3 Važno je napomenuti da feministički ideali Virginije Woolf nisu uvijek u skladu sa njenim književno-kritičkim prosudbama, jer iako se mnogi od njenih eseja fokusiraju na priznavanje historijske važnosti ženskih književnica iz prošlosti, u drugima se vidi da ključni estetski utjecaj na njen rad imaju muški pisci kao što su Dostojevski, James i Proust.

integritetom je ono što je neophodno piscu da ujedini život i umjetnost, a taj integritet se gubi kada pisac dozvoli da mu lični osjećaji utiču na rad. Većina spisateljica iz 19. stoljeća nije uspjela u ujedinjavanju slike života i umjetnosti zato što je narušen njihov integritet. Kreativni glas ovih spisateljica je ili potpuno potčinjen muškom autoritetu ili pun prijekora prema njemu. Tako Woolfova, naprimjer, optužuje Charlotte Bronte da pušta da njen lični gnjev nadvlada u *Jane Eyre* i zaključuje da zbog toga ogorčenja njena genijalnost neće nikada doći do izražaja u cijelosti: „Njezine će se knjige deformisati i iskriviti. Ona će pisati u bijesu tamo gdje bi trebala pisati mirno. Napisat će glupo tamo gdje bi trebala pisati pametno. Ona će pisati o sebi kada bude trebala pisati o svojim likovima.“. Na sličan način, u eseju *Women Writers*, kritikuje i Elizabeth Barrett Browning za koju kaže da u pisanju romana *Aurora Leigh* nije mogla sebe ni sakriti ni kontrolisati što je: „nedvojbeno znak nesavršenosti umjetnika, ali i znak da je život utjecao na umjetnost više nego što bi trebao“. (Woolf, 2002:43) Woolfova smatra da čak ni George Eliot ne može potisnuti frustraciju i nezadovoljstvo nad sobom kao ženom i u predstavljanju svojih ženskih likova postaje samosvjesna, didaktična i povremeno vulgarna. Kao rezultat toga u radu spomenutih, ali i drugih književnica, kako Woolfova napominje u eseju *Žene i fikcija (Women and Fiction, 1919)*, nastaje vizija koja postaje previše muževna ili previše ženstvena. Ona gubi svoj umjetnički integritet, a sa tim i osnovni kvalitet umjetničkog djela. Najzad zaključuje da je samo Jane Austen bila sposobna da zanemari i idealiziranje i kritiku svog vlastitog spola, kao i da s pomoću ironijske distance piše o ženama, bez pritiska konvencionalnog jarma koji karakteriše i određuje status žene.

2.2. Ženska rečenica

U svom eseju *Žene i fikcija* Virginia Woolf, dakle, kritikuje književnice Bronte, Eliot i Barret Browning zbog toga što, po njenom mišljenju, nisu uspjele da izgrade stabilan umjetnički integritet i, kao što smo vidjeli, izdvaja jedino Jane Austen kao onu koja je izgradila i sačuvala svoj integritet. Woolfova naziva Jane Austen savršenom umjetnicom i pretečom Henry Jamesa i Prousta, a to se bazira na njenom kontroliranom umijeću i narativnoj impersonalnosti – kvalitetima koji se podudaraju sa modernističkim principima. Treba imati na umu da Woolf za Austen kaže da piše kao žena zato što uspijeva da piše kao umjetnik. U *Vlastitoj sobi* Woolfova razmatra ženski književni stil i kaže da su žene do tog perioda imale dostupan samo jezik muškarca i da su tek u

20. stoljeću počele oblikovati prozni stil koji odražava njihov um. R. Brimley Johnson u svojoj knjizi *Neki savremeni romanopisci: žene* (*Some Contemporary Novelists: Women*, 1920), gdje piše o 14 modernih pisaca uključujući i Virginiju Woolf, smatra da promjena u fokusu i formi ženske književnosti postaje sve očitija i da, prije svega, postaje okupirana ženskom svijesću. Johnson ističe da ženski pisci 20. stoljeća napuštaju stari realizam i da odlučno tragaju za stvarnošću koja se nalazi iza materijalnog, za duhovno stvarnim, krajnjom istinom, pri čemu muškarca prikazuju kao namjerno slijepog i indiferentnog. Za razliku od Woolf, koja također pravi podjelu između starog i novog realizma, on sugerise i spolnu podjelu, gdje se 'novi realizam' veže za ženski književni glas. Prema Johnsonu, Dorothy Richardson je najoriginalniji primjer novog ženskog realizma. Ne zna se tačno je li Virginia Woolf čitala spomenutu Johnsonovu knjigu, ali sigurno jeste prethodnu *Žene romanopisci* (*The Women Novelists*, 1919) koja se ticala književnica 18. i 19. stoljeća i zaključila da, osim što iznosi interesantne stvari o književnosti, također se bavi i pitanjem kvaliteta ženske književnosti. Woolfova se s Johnsonom slaže u tome da je fokus ženske fikcije drugačiji i ističe da postoji razlika između muškog i ženskog pogleda na ono što čini važnost bilo kojeg subjekta, a odatle proizlaze razlike ne samo u radnji, nego i u metodi i stilu. U *Vlastitoj sobi* spominje više ženskih pisaca, ali kada počinje govoriti o razvoju ženske proze za primjer uzima slučaj zamišljene Mary Carmichael koja većinom piše o ženama u odnosu sa drugim ženama, a ne sa muškarcima, eksperimentiše sa tokom rečenice i hronološkim slijedom narativa i posjeduje jako široku i slobodnu senzibilnost. Nešto veoma slično Woolfova je rekla o načinu pisanja Dorothy Richardson pišući prikaze njenih knjiga *Tunel* (*The Tunnel*, 1919) i *Rotirajuća svjetla* (*Revolving Lights*, 1923). Dalje, za Mary Carmichael ističe da piše kao žena samo zato što je uspjela da zaboravi da je žena, pa su tako njene stranice pune spolnog kvaliteta koji nastaje samo kad spol nije svjestan sebe. Pišući o *Revolving Lights*, Woolfova kaže da je Richardson razvila način pisanja koji može iscrtati dubine ženske psihe i koji nije iskrivljen nikakvom potrebom da se ta psiha opravda. O stilu pisanja Richardsonove, Virginija Woolf piše na sljedeći način:

Ona je izmislila, ili, ako nije izmislila, onda je razvila i primijenila za vlastitu upotrebu rečenicu koju bismo mogli nazvati psihološkom rečenicom ženskog roda. To je elastičnije vlakno od onoga starog, sposobno da se rastegne do krajnjih granica, suspendira najkrhkije čestice, obavije najnejasnije oblike. Drugi pisci suprotnog spola koristili su rečenice

ovakvog opisa i razvlačili ih do krajnosti. Ali postoji razlika. Gospođica Richardson svjesno je oblikovala svoju rečenicu, kako bi se spustila u dubinu i istražila pukotine svijesti Miriam Henderson. Riječ je o ženskoj rečenici, ali samo u smislu da njome opisuje ženski um spisateljica koja nije ni ponosna niti se boji bilo čega što bi mogla otkriti u psihologiji vlastitog spola. (Parsons, 94)

Dakle, i Dorothy Richardson i zamišljeni lik Mary Carmichael, koji ima mnogo sličnosti sa Richardson, razvijaju stil koji objektivno izražava ženski um, bez one ograničenosti koju pripisuje sestrama Bronte i Eliot. U *Vlastitoj sobi* Woolfova piše da standardna forma rečenice romana 19. stoljeća ne odgovara ženinim potrebama, te da je to muška rečenica koja može odgovarati muškarcima. Definicija ženske rečenice se bazira na razvoju novog jezičkog stila i novog tematskog fokusa i predmeta pisanja specifičnog za žene. Iako ovakav opis upućuje na tok svijesti, Woolfova smatra da je Jane Austen razvila savršeno prirodnu rečenicu u svrhu svog pisanja, tj. rečenicu koja ne mora neizostavno biti modernistički eksperimentalna po stilu. Ženska rečenica je prema njoj određena predmetom pisanja više nego formom, a predmet pisanja se bazira na ženinom društvenom, psihološkom i historijskom iskustvu, koje se s vremenom mijenja, pa tako i forma i stil ženskog pisma. Međutim *njena* književnost će uvijek u suštini ostati ista, jer ju je napisala žena na osnovu vlastitog života i bića.

Pobornice ženskog pisma, francuske feministkinje poststrukturalističke orijentacije, kao npr. L. Irigarey, H. Sixou i J. Kristeva koje su svoje teorije razvile prema učenjima Virginije Woolf, misle da žena ne može drugačije pisati, a to objašnjavaju „time da je logocentrizam kao vladajući princip našeg gledanja na svet zapravo „falokratičan“ (phallogratique), sav u znaku muške dominacije, pa su i svi modeli koje proizvodi naša kultura u suštini falokratični, a zajedno s njima ele“. Prema feminističkim čitanjima, Virginia Woolf se svojim načinom pisanja i specifičnim korištenjem jezika buni protiv patrijarhalnog ili falokratičnog sistema. Moril Moi smatra da se takav jezik i promjene u perspektivi kod Virginije Woolf mogu čitati u svjetlu Derridine tekstualne i lingvističke teorije. Moi smatra da Woolfova u svom pisanju izlaže način na koji jezik odbija da se veže za samo jedno temeljno, esencijalno značenje. Prema francuskom filozofu Jacquesu Derridi, jezik je strukturiran kao beskrajna odgoda značenja i bilo kakva potraga za osnovnim, apsolutno stabilnim značenjem se mora smatrati metafizičkom. Različitim tehnikama koje koristi u svom opusu, pa i u *Gospođi*

Dalloway, Woolfova razbija simbolični jezik, koji je nametnuo simbolični red patrijarhalnog sistema kako na nivou rečenice, tako i na nivou teksta. Ona pušta da se sile iz nesvjesnog dijela uma probiju na površinu i unesu *nered* u tzv. racionalni ili logički način pisanja, što se smatra svojevrsnom pobunom kako u književnosti, tako i općenito u društvu. Dokazano je da je žena u kreativnom pogledu ravna muškarcu, te da bi kao takva trebala pronaći svoj jezik i njime govoriti, jer je, kao što je već rečeno, postojeći jezik falokratičan, tj. u znaku muške dominacije. Pisati kao žena, za Woolf, dakle, znači razbiti tradicionalnu linearnost rečeničnog slijeda muške rečenice. Takvom rečenicom mogu pisati i muškarci, kako kaže Rachel Blau Duplessis, ali žene to rade zbog njihovog iskustva i situacije:

U “psihološkoj rečenici ženskog roda” nema ničeg isključivo ili suštinski ženskog, jer su pisci oba spola koristili tu “elastičnu” i “omotavajuću” formu. Ali to je “ženska rečenica” zbog svoje kulturološke i situacijske funkcije, nesloga koja tvrdi da ženski umovi i brige nisu niti potpuno niti točno proizvedeni u književnosti kakvu poznajemo. Kršenje rečenice je način narušavanja jezika i tradicije u dovoljnoj mjeri da izazove ženski nagib, naglašavanje ili pristup. (prema Parker, 2007:90)

Ipak, u teoriji o ženskoj rečenici Virginije Woolf, kao i u onima koje su uslijedile, dolazi do određenih nedosljednosti pri izvođenju tačne definicije, jer raskid s očekivanim slijedom riječi, koji Woolfova izdvaja kao karakteristiku ženske rečenice, nije isključiva odlika ženske rečenice, nego se pojavljuje i kod muških pisaca. Tvrdnji da ženska rečenica treba da raskine sa linearnim rečeničnim slijedom ne ide u prilog njeno mišljenje da Jane Austen piše ženskom rečenicom, jer njena rečenica po svom stilu nije avangardna. Dakle, kao opšta odrednica definicije ostaje samo fokus, tematika ili sadržaj ženske rečenice, pisma, romana. Žena piše sebe, pa je sadržina njenih romana ispunjena njenim iskustvom, a forma koju koristi je prilagođena tom iskustvu. Međutim, po toj logici bi onda trebala postojati i specifična postkolonijalna rečenica ili svaka druga rečenica koja nastaje kao produkt nekog specifičnog iskustva. Ako se opet vratimo na izjavu Virginije Woolf da Jane Austen piše kao žena samo zato što uspijeva da piše kao umjetnik, te da Mary Carmichael piše kao žena samo zato što uspijeva zaboraviti da je žena, dolazimo do zaključka da do najkvalitetnijeg ženskog književnog izraza, prema Woolfovoj, dolazi onda kada spol nije svjestan sebe, kada nije obojen spolnom intencionalnošću, nego kada nastaje spontano,

pisan sa spolno neutralne pozicije. A ako rečenica ne bi trebala biti spolno markirana, samim tim je suvišan i njen spolni predznak ili specifikacija. Možda takvoj jednoj rečenici koju Woolfova nastoji okarakterizirati i nazvati ženskom najviše pribjegavaju oni autori preokupirani pitanjem fikcionaliziranja istine, pretvaranja istine u priču kao što su to Woolfova, ali i Joyce, Doris Lessing, Tony Morrison ili Maxine Hong Kingston. Svi pomenuti autori pišu o velikim pitanjima ljudskog postojanja, onim problematičnim, odrastanju u konfliktnim sredinama, o ratovima, ropstvu, rodnim problemima, imigrantima, dakle drugosti i konfliktnim tačkama ljudske historije, te svi bježe od nametnutih konvencija pisanja i ukalupljenih formi. U prvi plan bi možda prije došla pozicija drugosti, nego li spol ili rod. Jezik je sa svim svojim stilskim varijacijama na usluzi piscima oba spola, a svaki pisac sam pronalazi svoj književni izraz, prilagođen vlastitom iskustvu, senzibilitetu i potrebama.

2.3. Snaga pritajenog homoseksualizma

Modernistička tendencija ka razbijanju uvriježenih stereotipa i otvaranju mogućnosti novog pristupa kategorijama koje su ranije smatrane nepromjenjivim se u djelu Virginije Woolf odražava kao propitivanje koncepata kao što su subjekt i spol. Posebno mjesto u ovom kontekstu zauzimaju autoricina promišljanja na temu seksualne orijentacije. Woolfova dovodi u pitanje tradicionalno i esencijalističko shvatanje da je čovjek stabilni, nepromjenjivi subjekt, kao i pitanje spola, koje po njenom mišljenju nije čvrsta i nepromjenjiva datost, već je ideološki i društveno kontrolirano o čemu govori pojava istospolne seksualne privlačnosti. U *Vlastitoj sobi*, kroz glas Mary Beton, Woolfova savjetuje da žene prije svega trebaju prosvijetliti svoju dušu, te da opskurne živote žena moraju zabilježiti same žene, a primjer koji ona navodi je zamišljeni roman Mary Carmichael koji istražuje pitanje veze između žena. *Vlastita soba* je objavljena nedugo nakon suđenja izazvanog romanom *Dobrobit usamljenosti* (*The Well of Loneliness*, 1928), Radclyffe Halla koja na otvoren način govori o lezbijskim vezama. Bez straha od toga kako će biti prihvaćeno njeno mišljenje, Woolfova se otvoreno dotiče teme pisanja lezbijskih narativa: „Ako se Cloe sviđa Olivia i Mary Carmichael zna kako to izraziti, zapalit će baklju u toj ogromnoj prostoriji u kojoj još niko nije bio.“ (Woolf, 2002:52) Njen refren „Cloe likes Olivia“ – „Cloe se sviđa Olivia“ je postao glavni slogan za lezbijsko pisanje, a u *Vlastitoj sobi* autorica otvoreno poziva spisateljice da kroz svoje pisanje istraže lezbijsko iskustvo i da pronađu narativne oblike koji će to omogućiti. Homoseksualnost, koja je bila i njeno vlastito iskustvo, Woolfova istražuje u romanu *Gospođa*

Dalloway. Međutim, za razliku od Halla koja to radi na otvoren i napadan način, Woolfova suptilnije istražuje latentni i potisnuti homoseksualizam i njegov utjecaj na psihološki život jedinke. Virginia Woolf nikada za svog života nije javno otkrila pravu prirodu svog seksualnog opredjeljenja, a njeni dnevnic, i ako su to priznanje možda i sadržavali, nisu ga nikada otkrili javnosti, jer je Leonard Woolf, kao što je poznato, prije davanja svih dnevnika Virginijinom nećaku Quentinu Bellu, prvom čovjeku koji je napisao njenu biografiju, sam prošao kroz njih i odstranio sve dijelove koji su se ticali intimnosti, aludirali na homoseksualnost ili bili previše privatni na bilo koji način. Cijeli svoj život Woolfova je osjećala sklonost prema ženama, od Violet Dickinson do Vite Sackville West, a osjećaji koje je gajila prema njima variraju između osjećaja zaštićenosti koju joj one ulijevaju kao majčinske figure do homoseksualne žudnje, koja je sasvim izvjesna u slučaju Vite Sackville West, prema mišljenju svih biografa. U dnevnicima ili prepisci ni Sackville West ni Woolfova nikad nisu priznale postojanje erotskih osjećaja. Suprotno tome Woolfova u svom dnevniku piše da Vita na nju ostavlja majčinski utisak: „obasipa me majčinskom zaštitom koju sam, iz nekog razloga, oduvijek najviše željela od svih“. (Mcintire, 2008:121) U pismu mužu 1926. godine Vita Sackville-West također odbacuje takve tvrdnje riječima: „Zbog nje se osjećam zaštitnički. Također me voli, što mi laska i godi... Nasmrt se bojim probuditi fizičke osjećaje u njoj, zbog ludila. Ne znam kakav bi to učinak imalo, vidite: to je vatra s kojom se ne želim igrati. Imam previše prave ljubavi i poštovanja prema njoj.“ (Mcintire, 2008:121) Međutim, bez obzira na nedostatak dokaza o homoseksualnim iskustvima, upravo se u *Gospođi Dalloway* kroz fizičku privlačnost koju Clarissa osjeća prema ženama nazire vlastito iskustvo Virginije Woolf. Koliko god Septimus utjelovljuje njene mentalne smetnje, toliko Clarissa utjelovljuje njenu spolnu sklonost, ali i njeno potiskivanje i spolnu opredijeljenost u skladu sa društvenim normama. U sljedećem odlomku Clarissa Dalloway vrlo otvoreno i jasno razmišlja o privlačnosti prema ženama:

...ipak katkada se nije mogla oduprijeti čarima neke žene, ne djevojke, žene koja joj ispovijeda, kao što su joj to one često činile, neku nepravilnost, neku ludost. Pa bilo to zbog sažaljenja, ili zbog njihove ljepote, ili zato što je ona bila starija, ili zbog neke slučajnosti – kao što je neki lak miris, ili violina u susjedstvu (tako je čudnovata moć zvukova u stanovitim trenucima), ona je tada bez sumnje osjećala ono što muškarci osjećaju. Samo za trenutak; ali to je bilo dovoljno. (Woolf 36)

Odlomak govori o Clarissinim homoseksualnim osjećajima, a Woolfova posebnu pažnju posvećuje detaljima koji mogu izazvati privlačnost, te ih postepeno uvodi od opštijeg „sažaljenja“ ili „ljepote“, što može značiti privlačnost na duhovnom nivou, do „lakog mirisa“ koji aludira na seksualnu ili tjelesnu privlačnost. Ovdje Woolfova pušta u potpunosti sebi na volju i raščlanjuje svoje osjećaje do u detalje, opisuje ih, daje im oblik, boju i miris. U nastavku, a po sistemu gradacije, slijedi opis ženskog orgazmičkog iskustva koji isključuje svaku mogućnost frigidnosti Virginije Woolf koju joj pripisuje Quentin Bell:

Bilo je to iznenadno otkrivenje, preljev poput rumenila koje netko pokušava suzbiti a zatim, kad se ono rasproste, popušta njegovu širenju i hita do najdaljeg ruba gdje trepti i osjeća da mu se svijet bliži, nabrekao od nekog zapanjujućeg značaja, nekog zanosnog tlaka, koji mu kidaju tanku kožu i šikljaju i istječu s izvanrednim olakšanjem preko pukotina i rana. Tada, u tom času, ona bi vidjela svjetlost; zapaljenu šibicu u šafranu; gotovo izražen unutarnji smisao. (Ibid.)

U takvom jednom momentu ushita zaljubljenosti ili možda erotskog naboja izazvanog drugom ženom, Woolfova, dakle, vidi smisao, punoću življenja, a upravo zbog toga što je to u skladu sa njenom suštinom, jer predstavlja prirodnost i iskrenost. U istom odlomku, neposredno nakon citiranog dijela slijedi kontrastiranje takvom opisu: „Ali blisko se povlačilo; tvrdoća je nestajala. Trenutak je prošao. Takvim se trenucima (i sa ženama) suprotstavljali (dok je odlagala svoj šešir) krevet i barun Marbot i napola dogorjela svijeća. Dok je budna ležala, pod je škripao; rasvijetljena se kuća iznenada mračila, pod je škripao...“ (Ibid.) Woolfova ovim kontrastom želi naglasiti stege konvencionalnosti i podlijevanje društvenim ulogama. U ovom slučaju bi to bilo prepuštanje heteroseksualnim odnosima, iako oni nisu u skladu sa našim bićem. Zato tvrdoća nestaje, trenutak prolazi, svijeća napola dogorijeva i rasvijetljena kuća se mračí. Sve to znači nezadovoljstvo i neispunjenost. Ovaj prelaz i kontrastiranje ne opisuje samo orgazmičko iskustvo kao takvo i njegovu prolaznost, ono je metafora za nešto više i šire, za osjećaj koji razvijemo živeći život u raskoraku između onoga što želimo i trebamo i onoga što stvarno imamo, za rascjep kojim su i Virginija Woolf i Clarissa Dalloway hodile čitav svoj život.

Drugi rascjep koji Woolfova želi prikazati je onaj emotivni. Svojim opisima ona ne želi prikazati samo tjelesnu privlačnost, čak što više, jer nigdje u knjizi, osim tek jednog poljupca, nema naznaka o homoseksualnom odnosu, baš kao što ih nema ni u njenim dnevnicima ili prepisci. Autorica, zapravo, želi prikazati

osjećaje jedne žene prema drugoj i nemogućnost javnog iskazivanja tih osjećaja uslijed društveno nametnutih ograničenja. Tim osjećajima Woolfova daje suptilnu notu tragičnosti (ali ne i patetičnosti) baš kao u svim drugim nesretnim romanesknim pričama o nemogućoj ljubavi. Opisi sjećanja na Sally, njeno trčanje hodnikom bez odjeće i njihov poljubac, liče na opise heteroseksualnih ljubavi. Koliko god prethodno citirani pasus aludira na tjelesnost istospolnih odnosa, toliko sljedeći govori o njihovoj istinskoj ljubavnoj prirodi: „Ona i Sally malo su zaostale. Tada je došao najdivniji trenutak cijelog njezina života, kada su prolazile..... Sally je stala; otrgnula jedan cvijet; i nju poljubila u usta. Sav svijet je mogao propasti! Ostali su iščeznuli; ona je bila sama sa Sally...” (Ibid. 40) Clarissa i Sally za sebe su odabrale život u skladu s društvenim očekivanjima, tj. udale su se, a činjenica da se nakon toga do Clarissine zabave nisu nikada vidjele govori o dubini njihovih osjećaja, jer je to možda bio jedini način da oni ostanu potisnuti. Woolfova također nikada nije doživjela potpunu slobodu izbora partnera, pa tako neostvarivanje veze između Clarisse i Sally može simbolizirati neostvarenost njenih vlastitih želja. Sasvim suprotno ovom mišljenju je ono Aleksandre Lemason, koja kaže da Woolfova nikada nije namjeravala da bira između muža i različitih ljubavnih strasti, ona je željela sve i to i postiže: „intelektualno partnerstvo i raspaljenost čula [...] Ono što ne dobija u braku, Virdžinija traži drugde.“ (Lemason, 150) – u svojim ženskim prijateljstvima, koja joj otkrivaju nju samu. Međutim, postavlja se pitanje koliko je takav način života utjecao na njeno, već nestabilno, duševno zdravlje i upravo na taj aspekt, dakle na potiskivanje seksualne orijentacije, ona želi ukazati u romanu, isto kao što u *Vlastitoj sobi* poziva druge spisateljice da urade isto. Woolfova u Leonardu ne vidi samo intelektualnog partnera, jer to ima i sa svojim ženskim izabranicama, već Leonard za nju predstavlja i sigurnu luku u moru društvenih konvencija, a pruža joj i književnu nezavisnost u vidu Hogarth Pressa. Leonard Woolf je bio dobar izbor, jer koliko god da je brak sa muškarcem značio povinovanje konvencijama, toliko je brak baš sa njim značio kompromis htijenja i ambicija sa konvencijama. Taj brak se čini, barem jednim dijelom, paralela onom između Clarisse i Richarda, jer i Clarissa, ne mogavši izabrati Sally za koju se pita : „Zar to nije bila, na koncu konca, ljubav?“ (Ibid. 36) stupa u brak. Međutim između Petera i Richarda bira manje temperamentnog i staloženijeg, onog koji joj ostavlja više slobode, koji se ne igra džepnim nožem, što može simbolizirati penetraciju, kako psihološku, tako i tjelesnu. Ona bira Richarda i time brak u kojem skoro zadržava celibat u svom uskom krevetu, koji može simbolizirati djevičanstvo, ali i smrt u životu – život stiješnjen ograničenjima.

Virginia Woolf naizgled uspijeva da se ostvari na svim poljima, međutim pitanje je koliko je, uopće, to ostvarivanje bilo potpuno, barem ono emotivno i seksualno i koliko je se odrazilo na njeno mentalno zdravlje. Sudeći po Clarissi i Septimusu i dijelovima svoje ličnosti koje im je dala, može se reći da se takav način života na nju odrazio u velikoj mjeri, jer riječ koja ih oboje najbolje opisuje je potiskivanje, a riječ koja opisuje način njihovog života je balansiranje. Septimus na koncu u tome ne uspijeva, Clarissina želja za smrću se nadomjesti njegovom i ona nastavlja, vraća se na zabavu, dok smrt Woolfove biva tek na neko vrijeme odgođena. Dakle, društvo stvara i određuje pozicije i rodne uloge muškarca i žene, tj. jedan simbolički poredak kojim se društvo iznova stvara. Pošto se prema Woolfovoj ljudski subjekt strukturira kroz jezik, upravo se putem jezika može oduprijeti reproduciranju simboličkog poretka. Taj otpor ideološkom oblikovanju vlastitog subjekta se najpotpunije može realizirati kroz pisanje što je Woolfova primijenila u vlastitom slučaju koristeći eksperimentalan književni izraz.

GENDER THEORY AND A ROOM OF ONE'S OWN BY VIRGINIA WOOLF

SUMMARY

This paper looks into the notion of gender and the gender role of women in the context of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929), but also in her novel *Mrs. Dalloway* (1925). Virginia Woolf laid the foundation for feminist theory by pointing out the marginalized position of women in society and literature through her novels and critical essays. She also questioned the idea of gender, and characterized it as an ideologically structured and socially controlled idea, which would later become the basis of gender theory. Virginia Woolf also emphasized the role of language in constructing identity and was among the first to draw attention to the importance of the concept that would later be called "women's writing"/"feminine writing". In her essay *A Room of One's Own*, which many feminist theorists consider the first manifesto of modern feminist theory, Woolf shows the relationship between the sexes based on her own experience, and in particular deals with the issue of women in literature, thus opening up and problematizing some of the basic themes of feminism together with her overall work.

Key words: Virginia Woolf, gender, sex, gender theory, *A Room of One's Own*, women's writing

Literatura:

- Briggs Julia (2006), *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh University Press.
- De Beauvoir, Simone (2010), *The second Sex*, Vintage Books (Random House), New York.
- Dibattista Maria (2008), *Imagining Virginia Woolf: An Experiment in Critical Biography*, Princeton University Press.
- Džih-Sator, Aida (2021), *Postmoderna i tri romana*, Univerzitet "Džemal Bijedić u Mostaru, Fakultet humanističkih nauka.
- Džih-Sator, Aida (2019), *Umijeće brisanja granicau romanu Zlatna bilježnica autorice Doris Lessing—analiza jedne postmodernističke vježbanke*, *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, broj 193 (3), Zagreb.
- Džih-Sator, Aida, Džih-Hidović, Amela (2023), *Gender and Violence in Toni Morrison's A Mercy, Elena Ferrante's Tetralogy My Brilliant Friend and Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus*, *Društvene i humanističke studije, DHS 2 (23) (2023)*, 295-314.
- Džih-Sator, Žujo-Marić, "Istina, sjećanje i pripovijedanje u romanu Kad sam bio hodža Damira Ovčine", *Istraživanja, Časopis Fakulteta humanističkih nauka*, 2019.
- Editing Virginia Woolf: Interpreting the Modernist Text (2002)*, Edited by Haule M. James and Stape J. H., Palgrave Publishers Ltd.
- Lešić, Zdenko (2003), *Nova čitanja, poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo.
- Mcintire Gabriel (2008), *Modernism, Memory and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*, Cambridge University Press, New York.
- Parker Jo Alyson, *Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner (2007)*, Palgrave Macmillan.
- Parsons Deborah (2007), *Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Rihardson, Virginia Woolf*, Routledge.
- The Rinehart Reader*, edited by Jean Wyrick and Beverly J. Slaughter (1999), Harcourt Brace College Publishers.
- Woolf, Virginia (2002), *A Room of One's Own*, eBook No.: 0200791.txt.
- Woolf, Virginia (1966), *Three Guinness*, HBJ.
- Woolf, Virginia (1981), *Gospođa Dalloway*, (preveo Mate Maras), SNL, Zagreb.