

Jelena Lj. Pršić*

Visoka škola strukovnih studija
Sportska akademija

TELO U GRADU I GRAD U TELU: *GOSPOĐA DALOVEJ* VIRDŽINIJE VULF

UDC 821.111.09 Woolf V.
Originalan naučni rad

Rad se bavi odnosom između junaka romana *Gospođa Dalovej* i grada Londona kroz prizmu teorije *interfejsa* Elizabet Gros, kojom se veza između tela i grada određuje kao dvosmerna i koizgrađujuća. Sa težnjom da ukaže na utemeljenost romana na dvosmernosti i neraskidivosti veze između tela i grada, rad najpre posmatra tu relaciju iz dve suprotne perspektive – iz ugla pojedinačnog junaka i njegove egzistencije u gradu 20. veka i s pozicije urbanog prostora modernog Londona koji stupa u živote fiktivnih junaka Virdžinije Vulf. Nakon toga predmet rada su scene romana koje na doslovan ili simboličan način prikazuju *interfejs* tela i grada. Dolazi se do zaključka da je veza između junaka *Gospođe Dalovej* i Londona u koji su smešteni dvosmerna, sveprisutna i trajna, te da se s pravom može nazvati savremenim terminom *interfejs*.

Ključne reči: *Gospođa Dalovej*, telo, grad, London, *interfejs*.

1. Uvod

Pored toga što predstavlja modernistički roman koji u prvi plan stavlja ljudsku svest i njen tok direktno iznosi pred čitaoca, *Gospođa Dalovej* (*Mrs Dalloway*, 1925) Virdžinije Vulf (Virginia Woolf) jedno je od dela eksperimentalne proze 20. veka u čije se junake ne ubrajaju samo ljudska bića. Osobine čoveka i težina književnog lika dodeljene su i *gradu* – realno postojećoj urbanoj sredini u koju su smešteni fiktivni ljudi. Junaci ovog romana veliki delom su građeni na temeljima urbane scene koja dominira romanom – London dvadesetih godina 20. veka. Nemogućnost da o nekom od važnijih likova govorimo bez pomena Londona ili aluzije na taj

* Visoka škola strukovnih studija Sportska akademija, Deligradska 27, 11000 Beograd, Srbija; e-mail: ena.ena211@gmail.com

grad, kao i da opišemo London *Gospođe Dalovej* nezavisno od likova, dopušta nam da odnos između junaka i grada opišemo kao izuzetno složen. On se može predstaviti kao što je relaciju telo-grad opisala Elizabet Gros (1992) – kao „dvosmernu vezu koja se može definisati kao *interfejs*, možda čak i kao koizgradnja“ (Grosz, 1992: 248). To je, dakle, dvosmeran, uzajamno izgrađujući i neprekidan odnos, čiji su učesnici telo i grad u svojim najširim određenjima: *telo* kao „sociokulturni artefakt“, neraskidivo jedinstvo fizičkih i psihosocijalnih aspekata čoveka, i *grad* kao „interaktivna mreža“ koja povezuje sve arhitektonske, institucionalne i društvene elemente jedne urbane sredine (Grosz, 1995: 244). Elizabet Gros (1992) ovom teorijom gradi sliku u kojoj telo i grad komuniciraju poput dva živa, aktivna i međusobno zavisna bića, čiji identiteti svoje odlike duguju međusobnoj interakciji.

Kako bismo što bolje osvetlili *interfejs* tela i grada u romanu *Gospođa Dalovej*, njihov odnos ćemo posmatrati najpre izbliza, u krupnom planu – iz perspektive tela koje stupa u urbani prostor gradeći njegovo tkivo – i sa pozicije grada koji zalazi u okvire tela unoseći u njega ili ispisujući po njemu sopstvena značenja. Nakon toga, usredsredićemo se na scene koje doslovno ili simbolički predstavljaju *interfejs* tela i grada kao konstantan i nezaustavljiv proces.

2. Telo na ulicama i u srcu grada

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

imati u vidu da telo kao takvo nije samo fizički entitet. Telo subjekta je samo po sebi *interfejs* materije i duha, „živa organizacija organa [...] koji ostvaruju jedinstvo, [...] samo kroz svoju *psihičku* i *socijalnu* inskripciju [...]” (Grosz, 1995: 243, kurziv moj). Isto tako, telo je i mesto komunikacije između intimnog i društvenog, prošlog i sadašnjeg, ono je *življeno telo* (Gros, 2005: 41). U skladu sa tim, veza tela sa gradskom okolinom predstavlja dvostruki, ako ne i višestruki *interfejs*. Ovaj odnos dodatno se usložnjava činjenicom da gradsku sredinu ne čine samo izgrađeni fizički prostor i njegova institucionalna značenja, već i ljudska tela koja su živi deo njega. *Interfejs* tela i grada tada i doslovno postaje komunikacija između (dva) tela.

Prvi momenat u kome glavna junakinja stupa u *interfejs* sa gradom Londonom jeste i početna rečenica romana i prva u nizu njenih misli: „Gospođa Dalovej je rekla da će sama kupiti cveće” (Vulf, 1964: 3). Ova misao verovatno je već izrečena istog jutra, jedne junske srede 1923. godine, u viktorijanskoj vili u Vestminsteru. Klarisa je ovu rečenicu mogla saopštiti u prisustvu kućne pomoćnice Lusi koja je već „imala posla preko glave” (Vulf, 1964: 3) spremajući večernji prijem svoje gazdarice. Već u toj prvoj rečenici čitamo suštinu namere Klarisinog bića – da izađe na ulice grada. Da je navodna obzirnost prema Lusi samo izgovor kako bi junakinja učinila ono što tog trenutka najviše želi, vidimo iz misli koje se poklapaju sa izlaskom iz kuće u grad: „Kakva divota! Kakav polet!” (Vulf, 1964: 3). Izgovor se, pak, ne odnosi samo na pomoćnicu već i na cveće. Istina je da je neophodno nabaviti ga kako bi te večeri ulepšalo kuću jer nijedna zabava te vrste, a pogotovo ne prijem gospođe Dalovej, ne može se zamisliti bez cveća. Međutim, u Klarisinoj svesti cveće budi još poneku asocijaciju. Njeno telo mučeno je (pod)svešću kojoj se nameću greške iz prošlosti pomešane sa nedostatkom sadašnje sreće. Odbila je da se uda za voljenog čoveka jer se bojala da će joj previše ljubavi oduzeti slobodu, a zatim se udala za političara koji joj je svojom posvećenošću društvu tu nezavisnost omogućio. Tako je obezbedila sebi slobodu, ali je ubrzo uvidela da ima i slučajeva u kojima sloboda i sreća nisu sinonimi. Telo, svesno svoje nesreće, okreće se gradu, želji da lepotu života, koju je nekada nepromišljeno odbacila, kupi u jednoj londonskoj cvećari.

Klarisa ispunjava bar deo svoje želje i nekoliko sati toga dana provodi u šetnji Londonom. Sa njom, koja njime korača i jedan je od njegovih predstavnika, grad postaje potpun. Njeno telo fizički prisutno u centru grada, koji ne samo da posmatramo njenim očima, već kao da i sami koračamo svakom ulicom kojom ona hoda, nosi i konotaciju njene društvene uloge. Izlazak u grad jeste i dnevna dužnost prema gradu, pre nego što nastupi ona večernja. Ona je duboko svesna te uloge, osećanja prema njoj su ambivalentna, ali ključno je da od nje nikada ne beži. Činjenica da ona sebe vidi kao gospođu Dalovej, a ne kao Klarisu, upućuje na dobrovoljno i već uvežbano služenje ličnosti društvu. Njeno ime, kao označitelj tela, zapravo je prezime (a i ime) njenog muža, jednog od važnih simbola londonskog sveta. Svest o telu u službi grada, ulozi koja potiskuje sve druge funkcije i značenja, prepoznaje se u sledećim mislima:

Ali često to telo koje nosi [...], to telo, pored sve svoje težine, izgleda kao ništa — baš ništa. Imala je čudno osećanje da je nevidljiva, neprimetna, nepoznata; da nije više udata; da nema dece, već da jedino postoji ova začuđujuća i pomalo svečana šetnja sa ostalim svetom po Ulici Bond, samo gospođa Dalovej, ne više čak ni Klarisa, samo gospođa Ričarda Dalovej. (Vulf, 1964: 9)

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

Po povratku iz kupovine Klarisa prepravlja staru haljinu koju će te večeri nositi na svojoj zabavi, a taj čin predstavlja još jedan vid *interfejsa* koji telo junakinje ostvaruje sa urbanom okolinom. Zelena haljina, koju je već nosila u sličnim prilikama, deo je njenog tela kao sadašnjeg bića koje se odeva onako kako prilika i socijalni status nalažu. Drugim rečima, haljina je znak njene društvene uloge (Dojčinović-Nešić, 2006: 70), modni element „koji osigurava njeno uklapanje [u društvo]“ (Andrésdóttir, 2010:

28). Međutim, ovaj odevni predmet simbol je i njene prošlosti i životnog iskustva, jer haljina koju Klarisa iznosi iz ormara stara je i pocepana, baš kao i njen život. Shodno tome, odluka da zašije haljinu jeste pokušaj da zaleči bar deo rane iz prošlosti, projektovane na večernju haljinu koju će gosti videti i pohvaliti, navedeni da misle kako je žena koja je nosi srećna. Haljina je, dakle, komad svile koji poprima značenje Mebijusove trake¹ – mesta na kome se odvija proces razmene prošlog i sadašnjeg, lične istorije i trenutne slike grada. Ona je neka vrsta centra u kome se sabiraju svi elementi koji čine Klarisu kao „sociokulturni artefakt“.

Poseta Pitera Volša, propuštene ljubavi iz prošlosti, njihov razgovor i sva osećanja koje taj razgovor izaziva, ponovo je, na simboličan način, susret Klarisinog tela sa gradom u kome živi. Piter, koji se nakon više godina vraća u London, zapravo je Klarisina bolna prošlost koja se u ljudskom obliku pojavljuje baš na dan kada ona ima puno obaveza koje joj nameće uloga londonske gospođe. Kao glavni junak njenog sećanja, a takođe i njenog srca, Piter je i stanar njenog tela. Njegov dolazak u njen grad i ulazak u njenu kuću jeste ometajuće stupanje prošlosti na mesta u kojima Klarisa igra razne socijalne role – ulogu supruge, prijateljice uglednih Londonaca, gazdarice i majke. Piterovo prisustvo jeste *interfejs* njenog *življenog tela* sa društvenim kontekstom koji je u telo upisan.

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

I eto tog srećnika glavom u blistavom staklu izloga nekog fabrikanta automobila u Viktorijinoj ulici. Sva se Indija pružala iza njega; ravnice, planine, epidemije kolere, oblast dvaput veća od

¹ Mebijusova traka, kao figura osmice čija površina omogućava neprimetan prelaz sa jedne na drugu stranu, model je pomoću koga Elizabet Gros (2005) opisuje „pregibanje duha u telo i tela u duh, načine na koje, putem nekakvog obrata ili inverzije, jedna strana postaje ona druga“ (Gros 2005: 13).

Irske; odluke koje je on sam donosio — on, Piter Volš; on koji je sada stvarno, prvi put u svome životu, zaljubljen.

[...]

I kao kad oblak pređe preko sunca, tišina padne na London; padne na dušu [...] Zaustavio se zamišljen, Klarisa me je odbila.
(Vulf, 1964: 43)

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

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

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

[...]

O, bože, prijem će pretrpeti neuspeh, potpun neuspeh, u kostima je to osetila Klarisa [...] Iskosa je videla Pitera kako je kritikuje, tamo u uglu. [...] Čudno je kako je Piter goni u takva raspoloženja samo time što dođe i stane u jedan ugao. On je tera da sagleda samu sebe [...] (Vulf, 1964: 146-147)

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

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

Zavalio se na stolici, iscrpen, ali ohrabren. [...] Ležao je vrlo visoko, na leđima sveta. Zemlja je podrhtavala pod njim. Iz njegovog mesa je izrastalo crveno cveće čije je kruto lišće šumelo pored njegove glave. Muzika je odzvanjala tu među stenjem. To je automobilska sirena dole, na ulici, mrmljao je; ali se ovde gore kao topovsko zrno odbija od stene do stene i deli, naleti zvuka se spajaju i dižu u glatkim stubovima [...] (Vulf, 1964: 60)

3. Grad u okvirima i u svesti tela

Prema rečima Elizabet Gros (1992), „grad je jedan od krucijalnih faktora u socijalnom stvaranju korporealnosti” (Grosz, 1992: 242). „[...]Grad] uspostavlja važan kontekst i okvir za telo, [a] odnosi između grada i tela su složeniji nego što se to možda uočava” (Grosz, 1992: 243).

U romanu *Gospođa Dalovej* London igra ne samo važnu već i ključnu ulogu u načinu na koji postoje i na koji su predstavljena tela pojedinačnih likova. Onda kada se nađu na londonskim ulicama, njihov opis je dominantna pozadina svesti junaka, a kada su u zatvorenom prostoru, London se prećutno podrazumeva ili daje do znanja da je prisutan, spolja šaljući senke i buku i ugrađujući u junake svest o sebi. Međutim, London u *Gospođi Dalovej* ne predstavlja samo „[...] geografska, građevinska, prostorna [i] opštinska uređenja“ (Grosz, 1992: 248), niti samo mrežu koja povezuje navedena uređenja sa društvenim aktivnostima. Grad ovde uključuje i same pojedince koji su akteri tih aktivnosti, njihova oduhovljena tela u koja su upisane socijalne norme i koja utiču na druga tela. Ne zadržavajući se na aspektima i delovima Londona koji su nam poznati izvan samog romana, bar ne više nego što se njima bavi samo delo, usredsredićemo se na London koji vidimo čitajući sam roman. Drugim rečima, fokusiraćemo se na one njegove elemente iz čije perspektive možemo krenuti ka junacima romana. London u *Gospođi Dalovej* realan je grad, ali tela sa kojima je u dvosmernoj vezi to nisu, pa je već i to dovoljno da izmeni njegovu realnu suštinu. Štaviše, slike Londona nižu se pred nama posredstvom svesti više likova, što ponovo doprinosi stvaranju originalnog Londona. Nas zanima način na koji ovde predstavljen grad stupa unutar granica malih tela čiji je on kosmos.

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

Jer je sredina juna. Rat je završen [...]. Kralj i kraljica su u Palati. I na sve strane, iako je još vrlo rano, čuju se bat i komešanje konjića u galopu, i udarci palica za kriket; [...] [V]ihoroviti mladići i nasmejane devojke u prozračnom muslinu, koje su čak i sada, posle cele noći igranja, izvele svoje smešne kudrave pse u šetnju; i čak su se i sada, u ovo doba dana, smotrene, stare, ugledne udovice razletele u svojim automobilima idući za tajanstvenim poslovima; i trgovci su se uzbunili u svojim izlozima s lažnim

nakitom i dijamantima, [...] i ona će, takođe, ona koja voli sve to smešnom i odanom strašću, koja je deo svega tog [...] i ona će takođe te iste večeri da sine i da se ozari; da priredi prijem. (Vulf, 1964: 4-5)

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

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

Tako joj se uvek činilo kad je uz škripu šarki, koju je i sad mogla čuti, širom otvarala francuske prozore u Bortonu i izletala na vazduh. [...] Posmatrala je cveće i drveće s kojih su se vila isparenja i vrane kako se dižu i sleću; stajala je i posmatrala dok Piter Volš nije izustio: „Sanjarenje među povrćem?“ (Vulf, 1964: 3)

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

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

Ona i Piter su mogli biti sto godina rastavljeni; [...] ali najednom bi joj došlo: da je on sad sa mnom, šta bi rekao? [...] to je, možda, bila nagrada što je marila za ljude; vraćali su se sredinom Parka svetoga Džemsa u lepa jutra — stvarno su se vraćali. [...] I tako bi još uvek otkrivala sebe kako se prepire u Parku svetoga Džemsa, i dokazuje kako je u pravu — i bila je u pravu — što se nije udala za njega. [...]

Stigla je do kapije Parka. Zastala je za trenutak da posmatra autobuse na Pikadiliju. (Vulf, 1964: 6-7)

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

Kad čovek živi u Vestminsteru — već koliko godina? preko dvadeset — oseća usred buke saobraćaja, ili ako se noću probudi, Klarisa to dobro zna, neki neobičan mir, neku svečanost; neopisiv zastoj, napetost [...] pre nego što izbije Big Ben. I gle! evo ga gde bruji. (Vulf, 1964: 4)

Izlog jedne knjižare koji joj privlači pogled, gde su izložene otvorene knjige, navodi je na sanjarenje. To su snovi o prošlosti, o želji da povрати sreću iz rane mladosti, ali i snovi o smrti, jer ta želja ne može da se ispuni. Šekspirove reči kao da potvrđuju njenu podsvesnu težnju ka samoubistvu i kažu da se ne treba plašiti smrti:

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

Ne boj se više vrelina sunca
Ni besnih pomama zime. (Vulf, 1964: 8)

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

Mnogo više bi ona želela da bude kao Ričard, koji postupa radi samog postupka, dok ona [...] pola vremena ne postupa jednostavno, ne radi samog postupka, nego da bi nagnala ljude da misle ovo ili ono; zna ona da je to potpuna besmislica [...] jer time niko nije nikad bio ni za sekund obmanut. O, kad bi mogla da ponovo otpočne svoj život, mislila je penjući se na pločnik, kad bi bar mogla drukčije da izgleda! (Vulf, 1964: 9)

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

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

Snažni prasak zbog kojeg je gospođa Dalovej poskočila, a gospođica Pim prišla izlogu izvinjavajući se, dolazio je od automobila koji je prišao pločniku tačno preko puta izloga Malberijeve radnje. Prolaznici [...] su se [...] zaustavili i zagledali [...] (Vulf, 1964: 12)

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

nije. Ulični prasak doziva sećanje na kolektivnu, ali i ličnu, jednako ubitačnu po telo, prošlost.

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

Sve se zaustavilo. Zujanje motora zvrčalo je kao puls koji neravnomerno bije kroz celo telo. [...] Svi su posmatrali automobil. I Septimus je posmatrao. [...] A automobil je stajao tu sa spuštenim zavesama i na njima jedna neobična šara, kao drvo, mislio je Septimus; plašilo ga je što se sve ovo postepeno skuplja u jedno središte pred njegovim očima, kao da je neko čudovište izbilo skoro na samu površinu pa će sad, ovog trenutka, buknuti u plamen. [...] To sam ja zakrčio put, mislio je. (Vulf, 1964: 13)

Piter Volš, novi šetač u londonskim parkovima, koji zadivljeno posmatra dugo neviđeni grad i neretko deluje kao da dolazi iz drugog sveta, utiče i na Septimusovu svest. To što Septimus u njemu vidi umrlog Evansa nije samo buđenje sećanja na prijatelja iz prošlosti već i otkrivanje „uzvišene tajne“ (Vulf, 1964: 59) pod uticajem čoveka koji korača pored jednog gradskog drveta – saznanja da je drveće živo, da nema zločina, ni ljubavi, ni smrti.

S druge strane, London kao savremen grad izaziva pomenuto oduševljenje njegovog turista. Vrhunac uzvišenog osećanja prema civilizacijskim doprinosima 20. veka jeste Piterovo divljenje prema ambulantnim kolima koja užurbano prolaze ulicom. Prijatna neobičnost Londona u odnosu na Indiju iz koje dolazi navodi ga da misli o pozitivnim dostignućima metropole, iako svestan i tamne strane tog prizora – da ta kola odvoze nekog čiji se život možda okončava:

To je jedan od trijumfa civilizacije, razmišljao je on, dok se razlegalo prodirno, piskavo zvono kola za spašavanje. Brza i

čista, kola za spašavanje jurila su prema bolnici [...] To je civilizacija. Vraćajući se sa Istoka, iznenadila ga je brzina, organizacija, društvena svest Londona. Svaka kola ili kamion sami od sebe su se povlačili u stranu da propuste kola za spašavanje.² (Vulf, 1964: 132)

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

Gospode, gospode, da engleskog snobizma!, razmišljao je Piter Volš stojeći u uglu. Kako samo uživaju da se oblače u zlatne čipke i ukazuju poštovanje! (Vulf, 1964: 151)

Na kraju krajeva, i Klarisa kao deo takvog Londona, ne više Klarisa već gospođa Dalovej, ugledna, umišljena, zaokupljena pripremanjem beznačajnih zabava, utiče na to da on, koji tokom tolikih godina ništa nije postigao, još više pati. Najizraženiji trenutak te patnje su njegove suze tokom njihovog razgovora, neposredna reakcija njegovog tela na *interfejs* sa Londonom. Suze, kako sam misli, jedan Londonac sebi ne sme da dozvoli na teritoriji podređene zemlje, ali veličina Londona svojom kombinacijom moderne lepote, opasnosti i snobizma, ne samo da nagoni na plakanje već daje telu slobodu i dovoljnu anonimnost da suze izrazi bez stida.

Zabava koju priređuje Klarisa jeste kulminacija njenog zalaska u društvo, ali i prilika u kojoj, više nego u drugim situacijama, njeni gosti kao različite slike jednog grada ulaze u njen intimni prostor – njenu kuću, porodicu, svest i prošlost. Između ostalih, tu su uvažena leđi Braton, uvek više zainteresovana za politiku nego ljude i nikad u dobrim odnosima sa Klarisom; čuveni psihijatar ser Vilijam Bredšo; pa i sam premijer. Te večeri, očekivanja gostiju predstavljaju kalup koji oblikuje Klarisu – njen izgled, pokrete, ponašanje i misli. Telo junakinje je razgovorljivo, slatkorečivo, prepravljeno kao i haljina da služi drugima. Međutim, Klarisa

² Diveći se civilizaciji, Piter je delom svestan i ironije koja leži u njenoj biti, jer ona spasava nekog nakon što ga je već uništila – nakon što su ga udarila kola na pešačkom prelazu, oslabila ga bolest ili ga obeležio rat. Civilizacija, dakle, pokušava da pomogne onda kada je već prekasno. Međutim, ova paradoksalna situacija ne sprečava, već pojačava Piterovu fascinaciju velikim gradom, životom i smrću, osećanje koje ni sam ne ume da objasni drugačije nego kao „osetljivost“ (Vulf, 1964: 132).

te večeri, uz prisustvo živog relikta njene prošlosti Pitera Volša, oseća svu teskobu te nametnute uloge:

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

[...]

Pukovnik i gospođa Garod... Gospodin Hju Hvajtbred [...] ređao je Vilkins. Sa svakim je progovorila šest-sedam reči, pa su potom odlazili, odlazili u sobe;

[...]

Pa ipak je za nju lično to i suviše velik napor. Ne uživa. Bezmalob kao da je ona — prosto neko ko stoji tu; svako to može da radi; ali se ona tom „nekom“ pomalo divi, i ne može a da ne oseti da je ona sve to stvorila, izazvala, da to označava etapu, to mesto koje je osećala da je postala ona sama, jer, zaista čudno, sasvim je zaboravila kako izgleda i oseća se kao kolac zabijen na vrh stepenica. Kad god priređuje prijem, oseća se nekako kao da to nije ona sama, a da su svi nestvarni i u isti mah veoma stvarni. (Vulf, 1964: 146)

Iz ovih misli ne saznajemo samo da je Klarisa svesna svoje uloge već i kakav je njen odnos prema socijalnoj funkciji. Kao što je to slučaj sa bezmalob svim njenim relacijama u romanu, i osećanja prema gradskoj dužnosti su ambivalentna. S jedne strane, ona „ne uživa“ jer je svaki njen prijem ispunjen napamet naučenim pozdravima i komplimentima upućenim svima isto. S druge strane, tim ljudima se, ma kakvi oni bili ponaosob, pomalo i divi jer su deo nečega što ona uvek iznova stvara – skupa, društva, zabave, jedinog života koji ima, jedine preokupacije koja je čini živom, Londona. Ona ih voli ljubavlju umetnika koji se divi svome delu jer njeni gosti kao da i ne postoje u tom obliku – nasmejani, ljubazni, glamurozni – van zabava u njenoj režiji.

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

njenoj kući, zapravo tako nalik onome što ona potajno želi da uradi sa svojim telom.

4. Spas u *interfejsu* i *interfejs* nakon spasa

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

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

Kakva je to čudna navika, pomisli Klarisa; večito se igrati nožem. I uvek izazivati u čoveku osećanje da je površan, praznoglav; samo glupa čegrtaljka, kao što to čini on. Ali i ja, pomisli ona pa uze iglu i pozva u pomoć [...] stvari koje voli; svog muža, Elizabetu, sebe samu, ukratko, ono što Piter sada jedva poznaje, da se svi okupe oko nje i oteraju neprijatelja.
(Vulf, 1964: 39)

Činjenica da se ova bitka ne završava već Piter naglo odlazi, a Klarisa hita za njim ne bi li produžila prekinuti razgovor makar na još nekoliko trenutaka koliko je potrebno da ga podseti da dođe na prijem, govori o

stalnosti *interfejsa* i potrebi da se on, ma koliko ponekad bio neprijatan, nastavi.

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

Nešto kasnije te večeri i gospođa Dalovej dospeva u slično iskušenje napustivši goste i otišavši u susednu sobu. Iskušenje je veliko, a lekovita smrt tako bliska i lako ostvariva. Međutim, jedan pogled kroz prozor, vizuelni kontakt njenog tela sa spoljnim svetom, sa zgradom preko puta i staricom koja odlazi na spavanje, menja njenu odluku. Nepoznata komšinica i sugrađanka budi u Klarisi želju da i ona doživi starost i još dugo uživa u malim i svakodnevnim trenucima od kojih se sastoji život. Biranje života pod uticajem *interfejsa* je i težnja ka ostvarenju novog kontakta sa već poznatim svetom, onim koji tog trenutka gostuje u njenoj kući. Junakinja se vraća gostima, ne više kao gospođa Dalovej, žena koju muče misli o smrti, već kao Klarisa koja želi da živi. To je Klarisa koju Piter prepoznaje kao autentičnu, nekadašnju, osobu koja je uvek volela da se druži sa ljudima, da spaja razdvojene:

To je Klarisa, reče on.

Jer ona je bila tu. (Vulf, 1964: 170)

5. Zaključak

Razmatrajući načine na koje pojedinačni junaci čine i definišu ili modifikuju gradsku sredinu po kojoj se kreću, kao i ulazeći iz perspektive kosmički velikog gradskog tela u živote individualnih likova, ukazali smo na neraskidivu vezu između tela i grada, dvaju junaka *Gospođe Dalovej*. Njihov odnos nazvali smo *interfejsom* Elizabet Gros, a scenama iz romana u kojima se telesni i gradski identiteti i značenja prepliću i pretapaju, opravdali smo takvo ime.

Klarisa Dalovej, Piter Volš i Septimus Smit neki su od junaka koji svojim pripadanjem gradu, čulnim kontaktom sa gradskim ulicama ili trenutnim boravkom u urbanom prostoru, određuju i predstavljaju ličnost grada, upotpunjuju ili menjaju njegov izgled. Klarisa ostvaruje *interfejs* sa gradom na razne načine: potragom za davno izgubljenom srećom; zašivanjem stare haljine koja je predstavnik prošlosti, ali i označitelj njene sadašnje uloge; stupanjem Pitera kao oličenja njene prošlosti u njen londonski dom, tog čuvara njene sadašnje uloge; konačno, i preko prisustva junakinje na sopstvenoj zabavi kao urbanoj sceni koju (uglavnom) čine Londonci. Piter Volš i Septimus Smit na prvi pogled nisu pripadnici grada već, svaki na svoj način, njegovi otpadnici. Međutim, upravo njihova različitost u odnosu na druge ljude, što se tiče odevanja, pogleda na svet ili psihičkog stanja, čini ih važnim tkačima gradske panorame i njegove (ne uvek lepe) šarolikosti. Uticaj grada na telo vidljiv je pre svega kao akumulacija „bezbrojnih atoma“ (Vulf, 1956: 82) koji padaju na ljudsku svest i usmeravaju njen tok. Londonski prizori navode Klarisu na smenu misli o prošlom i sadašnjem, Pitera na divljenje prema civilizaciji, a Septimusa na halucinacije. Međutim, prisustvo grada odnosi se i na uticaj *drugih* junaka na pojedinačno telo – *interfejs* u kome telo i grad i doslovno postaju (dva) tela.

Scena u kojoj je Piterov i Klarisin razgovor obojen simulacijom napada, trenutak u kome Septimus skače sa prozora u smrt, kao i momenat Klarisine odluke da ne ponovi Septimusov čin, ključni su primeri *interfejsa* tela i grada. Oni pokazuju da je komunikacija između junaka i grada ne samo istovremeno dvosmerna, koizgrađujuća i neprekidna, već i uvek željena od likova ovog romana. Osim što je grad junacima stalni objekat težnje, njima je *interfejs* sa gradom i zagarantovan uvek, u oba

moguća slučaja – izborom smrti ili vraćanjem životu. Skokom kroz prozor ili povratkom među goste, grad London dočekuje telo kao manje ili više gostoljubiv, ali stalan domaćin.

Literatura

- Andrésdóttir, A. (2011). The Fabric of her Fiction: Virginia Woolf's Development of Literary Motifs based on Clothing and Fashion in *Mrs Dalloway, To the Lighthouse* and *Orlando: A Biography*. University of Iceland. Preuzeto sa: http://skemman.is/en/stream/get/1946/8445/22498/3/MA_ESSAY_ASTAANDRESDOTTIR.pdf
- Dojčinović-Nešić, B. (2006). *Gradovi, sobe, portreti*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“.
- Gros, E. (2005). *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prevela Tatjana Popović. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
- Grosz, E. (1992). Bodies-Cities. U B. Colomina and J. Bloomer (ur.), *Sexuality and Space* (str. 241-253). Princeton: Princeton Architectural Press.
- Marcus, L. (2004). *Virginia Woolf*. Horndon: Northcote House Publishers Ltd.
- Vulf, V. (1964). *Gospođa Dalovej*, prevela Milica Mihajlović. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“.
- Vulf, V. (1956). Moderna proza. U S. Galogaža (ur.), *Eseji*, prevela Milica Mihajlović (str. 77-88). Beograd: Nolit.
- Whitworth, M. (2009). *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press.

Abstract

THE BODY IN THE CITY AND THE CITY IN THE BODY: VIRGINIA WOOLF'S *MRS DALLOWAY*

The paper deals with the relationship between the characters of *Mrs Dalloway* and the city of London, from the point of view of Elizabeth Grosz's *interface* – a notion that describes the connection between the body and the city as bidirectional and mutually defining. In order to point out that the novel is largely based upon the bidirectional and inextricable linkage between the body and the city, the paper is initially concerned with this relation from two opposing perspectives: from the standpoint of individual characters and their existence within the 20th century city; and from the viewpoint of the urban space of modern London participating in the lives of Virginia Woolf's fictional heroes. The following section focuses upon the novel's scenes that present the body-city *interface* in either literal or symbolic ways. The study concludes that the contact between the heroes of *Mrs Dalloway* and London is a kind of two-way, omnipresent, and continual communication, thus deserving the contemporary name *interface*.

Key words: *Mrs Dalloway*, body, city, London, *interface*.