

NEDOUMICE U KASNIJEM DJELU VIRGINIE WOOLF

STIPE GRGAS
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 820.09:929 Woolf
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1988-02-11

Ovaj rad polazi od pretpostavke da u romanu *Valovi* Virginia Woolf izražava skepticizam glede mogućnosti umjetnosti da predstavi svijet koji je nespojiv s njenom ranijom modernističkom poetikom (koja se ilustrira primjerom romana *Ka svjetioniku*). Ovo samovrednovanje umjetničke produkcije će kulminirati u njenom posmrtno objavljenom romanu *Između činova*. Ukratko se izlažu neka moguća objašnjenja ovih preinaka.

Na početku ovog članka osvrnut ću se na dvije rečenice iz romana *Valovi* (1931) koje su indikativne za naslovom naznačenu problematiku. U posljednjem odlomku knjige, Bernardovom solilokviju koji, kompozicijski gledano, predstavlja svojevrsnu rekapitulaciju ranijih tema, sažimanje ranije tematike, čini se da Virginia Woolf propitkuje sposobnost jezika, njene umjetnosti, da dohvati zbiljski svijet, pa tako stavlja u pitanje sve što je učinila u dotadašnjem tekstu: »But for pain words are lacking»¹ (W, 178). Nekoliko stranica kasnije, prisjećajući se svojih prijateljevata (dakle ostalih likova romana), Bernard, ugledavši predmetni svijet svakidašnjice (stol, bočice, pecivo, banane), uvida imaginarnu narav svoje priče i niječno odgovara na pitanje kojim započinje taj odlomak (»Should this be the end of the story?«). On postavlja bitno pitanje o odnosu književnosti i života:

But if there are no stories, what end can there be, or what beginning? Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it. (W, 180)

Očito je da se ovi komentari odnose i na unutartekstovnu dramu, dakle na Bernardov napor da se uhvati ukoštac s fluidnošću života, i na spisateljsku praksu same autorice. Ukoliko je u slučaju ovog romana funkcija završnog solilokvija da objedini epizodičnost ranijih odjeljaka, da ispreplete u cjelinu naizgled heterogene sekvencije, tada citirane rečenice, kojima se iskazuje skepsa glede mogućnosti jezične predstavljenosti svijeta, svjedoče da je Virginia Woolf bila svjesna proizvoljnosti i ograničenosti vlastitog romansijerskog poduhvata. Prva postavka ove analize jest da je ta skeptičnost prema umjetničkoj praksi inkompatibilna

¹ Djela Virginie Woolf su citirana prema engleskim izdanjima i s kraticama izvornih naslova. Kratice znače:

W = *The Waves*, Granada, London, 1982.

TL = *To the Lighthouse*, Penguin Books, 1973.

BA = *Between the Acts*, Granada, London, 1982.

s modernističkom poetikom, te da upućuje na određene pomake u auto-ričinu djelu, koji su kulminirali u posmrtno objavljenom romanu *Između činova* (1941).

Gore navedene rečenice iz romana *Valovi* moguće je supsumirati pod onim što Jonathan Culler nazivlje »metalingvistički komentar«, kojeg on definira kao u djelo uključene »sudove o vlastitim zapletima, likovima i postupcima«.² Raspravljajući o postmodernističkoj poetici zasnovanoj »na priznavanju onoga što reč *nije u stanju* da učini (za razliku od modernističke idolatrije reči)«, Murray Krieger piše o »promašaju poetike« koji je izravno primjenljiv na ovu analizu:

Umesto da se ponovo konstituiše u valjan i celovit svet, jezik pesme proglašava sopstvenu nedovoljnost; umesto da u isti mah i obuhvati i konstituiše svoj objekt, on priznaje neminovan jaz između sebe samog i svega onog što on treba da bude i iskaže.³

Činjenica da Krieger ovdje prvenstvo na umu ima pjesništvo ni u koliko ne umanjuje relevantnost ovih postavki. U daljnjem izlaganju nastojat ćeu evidentirati sličnu »nedovoljnost« u romanima Virginie Woolf uslijed koje dolazi do zamračenja transparentnosti književnog iskaza i koja upućuje na nesvodljiv raskol riječi i svijeta i dovodi u pitanje autentičnost reprezentacije. Očito je da potenciranje ovih crta, ako se prihvati distinkcija modernizma i postmodernizma koju implicira Kriegerov tekst, subvertira ocjenu o čisto modernističkoj naravi Woolfinih tekstova. Kao što je poznato, kod modernista je nastojanje da se oslika stvarnost ustuknulo mjesto aluzivnosti, kolažu, mozaiku; raspoznatljiv se lik rastočio u igru asocijativne svijesti. Strategija kojom su modernisti nastojali prodrijeti do sve dubljih naslaga bića subvertirala je narativne obrasce realističke proze. Međutim, na kompozicijskoj ravni oni su rezultantno fragmentarnosti nadredili razne sisteme i organizacije teksta koji prvenstveno funkcioniraju kao postupci objedinjenja. Vjerojatno sljedeći komentar Terrya Eagletona upućuje na tu problematiku:

The authoritarian visions of modernism refuse to embrace the world as it is, as a muddled, mixed, up-and-down sort of place, callowly concerned as they are to make some coherent sense of things.⁴

U oblikovanju ovog »koherentnog smisla« korišten je čitav niz postupaka: mitski obrasci, vremensko i prostrano jedinstvo, ritam, ponavljanje. U svakom slučaju, računa se na umijeće čitatelja da raspozna ovaj integrativni kod i da u »prividnu« proizvoljnost i fragmentarnost teksta učita cjelovitost, suvislo jedinstvo.

No, ovdje dolazimo do pitanja da li isticanje nedoumica u pogledu ostvarljivosti pišćevih nauma nalaže da se modificira valorizacija određenih djela i da im se pristupi iz drukčije perspektive. Konkretnije rečeno, da li skepticizam o kojemu pišem u ovom radu nalaže da se promije-

² Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Cornell University Press, New York, 1982, str. 199.

³ Mari Krieger, *Teorija kritike*, Nolit, Beograd, 1982, str. 281–82.

⁴ Terry Eagleton, *Against the Grain*, Verso, London, 1986, str. 37.

ni čitanje Woolfinih romana? Ukratko ću se osvrnuti na nekoliko elemenata u *Valovima* da potkrijepim ovu argumentaciju. Naime, čini se da metakomentar na koji sam skrenuo pažnju proturiječi uvriježenom čitanju *Valova* po kojemu se disonantni glasovi teksta stapaju u privid ostvarene sinteze, proizvodeći tako djelo visokog modernizma. Međutim, spomenuti metakomentar signalizira da iznova valja pristupiti tekstu tražeći, umjesto sintetizirajućih postupaka, problematične šavove, napukline. Uslijed izmijenjene perspektive djelo se razgrađuje. Tako se čitatelju nameće pitanje da li opisi morskih plima i oseka, kao i sunčeve putanje, koji se u modernističkom čitanju valoriziraju kao objedinjujući okvir, uistinu predstavljaju pandan procesu sazrijevanja likova ili da metaforički prikazuju vrijeme priče; da li tekst doista ostvaruje integraciju objektivnog i subjektivnog svijeta. Ima li se na umu Bernardova skeptičnost glede mogućnosti »dohvaćanja« života, posumnjat će se u djelotvornost upotrebe tih prirodnih ritmova da uokvire, pa da u izvjesnoj mjeri i osmisle u romanu predstavljeni sadržaj. Činjenica da su ti odlomci tiskani kurzivom i da ih je moguće sagledati kao puki vanjski okvir koji se ne isprepleće s »ljudskim sadržajem«, nameće potrebu opreza.

Sličan podozrijevaajući pristup iziskuje i razmatranje likova u *Valovima*. O liku, aktantu, subjektu koji povezuje niz događaja, odnosa ili skup prepoznatljivih svojstava u ovom je slučaju teško govoriti. U tekstu čitatelj osluškuje kakofoniju glasova i samo zahvaljujući naučenoj privrženosti onome što Krieger nazivlje »mit o cjelovitosti« on će ih supsumirati pod nekoliko koordinata koje će potom identificirati kao šest protagonista romana. Krieger razotkriva tu čitalačku praksu sljedećim riječima:

mi tekstu pripisujemo jedan celovit obrazac, prenebregavajući povremene oprečne pojedinosti u tom procesu. Mi se trudimo da načiniimo jedan potpun oblik, izostavljajući svaku pukotinu ili popunjavajući je. Pošto nije verovatno da uopšte postoje savršena dela ili potpuno zatvorene forme, prilikom ustanovljavanja naše pesme kao estetskog objekta, mi neminovno zatvaramo ono što je delimično otvoreno.⁵

Međutim, pošto je čitanje koje ovdje iznosim proisteklo iz metalingvističkog komentara koji svjedoči da je spisateljičin naum bio da istakne upravo ove pukotine, nalaže se potreba samosvjesnijeg pristupa tekstu. Prihvati li se ovaj metakomentar kao u tekst inkorporiran ključ njegove odgonetke, kao i činjenica da se u ovom romanu može tek proizvodno govoriti o strategiji kohezije (ritam prirode) ili o likovima, uvidjet će se da je u *Valovima* stalno aktualna mogućnost rasplinjanja u fragmentaran »labirint« jezika.

U ranijem romanu *Ka svjetioniku* (1927) kompozicijski postupci koji razudjenost i amorfnost materijala uobličuju u preglednu i jedinstvenu

⁵ Mari Krieger, *Ibid.*, str. 79.

cjelinu funkcioniraju dosta uvjerljivije. U globalnoj organizaciji romana početno i završno dugo poglavlje s umetnutim kratkim intervalom odgovaraju igri svjetlosnih bljeskova koje odašilje svjetionik, dominantni simbol djela. Neusmijivo ova vanjska razdioba romana ima kohezivnu funkciju. Ovaj Woolfin postupak kojim ona savladuje i organizira dati materijal još je očitiji u funkciji motiva odlaska na svjetionik i Lilinog slikarskog platna. Valja se prisjetiti da je u prvom dijelu romana planirani porodični izlet na svjetionik osujećen predviđenim pogoršanjem vremena, a da Lily Briscoe ne uspijeva na zadovoljavajući način dovršiti sliku na kojoj radi. Zanimajući činjenicu da samo ponavljanje lajtmotiva predstavlja integrativnu snagu u tekstu, čitatelj će zamijetiti da Woolf uspješnom okončanju započetih radnji daje prominentno mjesto na svršetku romana. Nakon niza godina u kojima dolazi do sudbonosnih događaja (historijsko se vrijeme kondenzira u kratkom drugom poglavlju), na početku romana naumljeni izlet se realizira: »We perished, each alone, or he might be thinking, I have reached it. I have found it. I have found it, but he said nothing« (TL, 236). Čitatelj se vraća početku, krug se zaokružuje uspostavljajući cjelovitost. Na sličan način, dovršenje slike se odgađa do zadnjeg retka romana. Naime, tekst završava ovim riječima:

With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (TL, 236)

Dolazeći na samom kraju romana, taj pasus je bremenit implikacijama. Ne samo da se njime razrješuju određene tenzije unutar romana nego se u njemu obznanjuje kakav odnos Virginia Woolf (u ovom tekstu) ima prema vlastitoj romansijerskoj praksi. Drugim riječima, nije u pitanju samo Lily Briscoe, njene umjetničke frustracije i uspješna realizacija. Odgađanje dovršetka slike je homologno procesu nastanka romana. Dakle, završne rečenice teksta su samoreferencijalne pošto upućuju na dovršenje koje istovremeno i utjelovljuju: crta koju ucrtava Lily Briscoe duplicira kraj narativnog niza, a vizija o kojoj govori jeste ona koja će zapljusnuti čitatelja (i pisca) kad se ostvari totalitet teksta. Moguće je reći da je Virginia Woolf na slikarskom platnu Lily Briscoe upisala sam čin pisanja. Ona konstatira da je uspješno okončala započeti projekt, da je izmičućoj stvarnosti nadredila oblik i suvislost. Protivno u *Valovima* iskazanoj nemoći, ovdje je evidentna vjera u djelotvornost umjetnosti teksta.

No, u kojoj je mjeri ovo relevantno za problematiku ove analize. Čini mi se da jedna opaska iz Fredic Jamesonove studije o Wyndhamu Lewisu uvjerljivo potvrđuje da su gore analizirani postupci u romanu *Ka svjetioniku* paradigmatični za modernističku estetiku:

The modernist gesture is thus ideological and Utopian at once: perpetuating the increasing subjectivization of individual experience and the atomization and disintegration of the older social communities, expressing

the anxiety and revulsion of intellectuals before the reification of social life and the ever intensifying class conflicts of industrial society, it also embodies a will to overcome the commodification of late nineteenth-century capitalism, and to substitute for the mouldering and overstuffed bazaar of late Victorian life the mystique and promise of some intense and heightened, more authentic existence.⁶

Pored toga što kontekstualizira modernističku estetiku (postvarenje, rasap i atomizacija društvenog života), Jameson dijagnosticira temeljne strukturne elemente modernističke umjetničke prakse: s jedne strane, antinomijske procese dezintegracije koji se manifestiraju u subjektivizaciji iskustva i fragmentarnosti književnog štiva, a s druge, trenutak »autentičnosti« koji raskomadano sintetizira, osmišljava u novonastaloj umjetničkoj tvorevini. Čitanje romana *Ka svjetioniku* koje sam gore ponudio prosuduje da taj tekst inkorporira svijest o uspjeljoj realizaciji ove autentičnosti. S vremenom, kao što pokazuju natuknice u *Valovima*, nadošle su sumnje.

Posmrtno objavljen roman *Između činova* (1941) upečatljivo oslikava sumnjičavost glede mogućnosti teksta da utjelovi ovaj autentičniji vid egzistencije. U njemu kao da se izjalovljuju sve strategije koje segmentima/fragmentarnosti djela smjeraju nadrediti poredak/jedinstvo. Roman taj raskol predočuje u igrokazu gospođe Trobe koji završava fijaskom, duplicirajući na taj način nemoć romaneskog postupka da se uhvati ukoštac sa svijetom i da mu podari smislenost. Dakle, upravo oprečno značenju slike u *Ka svjetioniku*, igrokaz ovdje indicira deziluzionirani autoričin stav prema vlastitom mediju.

Organizacija romana je disperzivna, bez formalnih dioba (poglavljaja), no moguće ju je, u globalu, grupirati na dva dijela: u prvi valja uvrstiti devetnaest fragmenata na početku knjige među kojima uglavnom nema uzročnih veza, a drugi, i ovdje relevantniji dio, sastojao bi se od samog igrokaza i intervala među činovima. Dakle, prvi dio, koristeći impresionističke skice, predstavlja žitelje Pointz Halla i njihove goste pristigle na priredbu (prvo poimanje igrokaza je na str. 20) koju gospođa La Trobe upriličuje svake godine na imanju. »Nasumičnim« natuknicama o pripremama sva se pažnja postepeno usredotočuje na predstojeću predstavu, pa tako graja glumačkih glasova (str. 45, BA) prodire u učmalu svakidašnjicu i navješćuje skorašnji događaj. Očito je da Virginia Woolf zamišlja igrokaz kao način da se dosegne dublji smisao, da se prozaično življenje nadomjesti, riječima Fredrica Jamesona, »obećanjem intenzivnije i više, autentičnije egzistencije«. Njime se ona želi domoći onog »koherentnog smisla« (Eagleton) iza stvari: »see the hidden, join the broken« (BA, 89). Inače sâm igrokaz uprizaruje četiri razdoblja engleske povijesti: elizabetinsko doba, vrijeme prosvjetiteljstva, viktorijan-

⁶ Fredric Jameson, *Fables of Aggression*, University of California Press, Los Angeles, 1979, str. 39.

ski period i vrijeme sadašnje. Pojedinačno je razdoblje predstavljeno jednim činom nakon kojeg slijedi pauza. Režiserka La Trobe, po završetku prvog čina, razmišlja:

Still for one moment she held them together —
the dispersing company. Hadn't she, for twenty-five minutes, made them
see? A vision imparted was relief from agony. (BA, 74)

Ovo korespondira s »vizijom« koju doživljava Lily Briscoe u *Ka svjetioniku* i onom puninom ostvarenog umjetničkog djela. Međutim, došlo je do preinake jer La Trobe u istom dahu nastavlja: »She hadn't made them see. It was a failure, another damned failure! As usual« (BA, 75). Umjetnik je svjestan krhkosti svojih tvorevina; ovo se u romanu prikazuje kroz interferencije koje ometaju odvijanje predstave. Moglo bi se reći da frustracija postaje središnji lajtmotiv djela.

Od samog početka predstavu ometaju smetnje: nemušti glumci zaboravljaju tekst, izvedbu ometaju upadice gledališta, pristizu zakašnjeni posjetioci, vrti se gramofonska ploča, što režiserka sve doživljava kao mučenje, »the torture of these interruptions« (BA, 62). U strahu od svih mogućih ometanja, zapljusnuta pomalo shizofreničnom strepnjom [»the breeze blew gaps between the word« (BA, 103)], La Trobe je užasnuta svakim intervalom kojim se atomizira (vidi gornju opasku Fredrica Jamesona) okupljeno gledalište, pa odatle i opetovana sintagma »Dispersed we are«, koja funkcionira kao svojevrsni refren u tekstu. Bitan uvid koji proistječe iz ovih procesa gradnje i razaranja umjetničke tvorevine jest da je umjetnost proizvodnja, nemoćna da ustanovi determinizam svjetovnog zbivanja: u najboljem slučaju radi se o trenutačnoj sintezi koja ne može izmaći prijetećem okruženju.

U završnom činu igrokaza, o sadašnjosti se kaže sljedeće: »The young who can't make but only break; shiver into splinters the old visions; smash to atoms what was whole« (BA, 133). Stiliziranim predstavljanjem suvremenosti na kraju igrokaza, gdje na pozornicu navrat-nanos izlaze predstavnici ranijih prizora — uslijed čega dolazi do podriivanja dijakronijskog nizanja povijesnih etapa —, koji kakofonično izgovaraju fragmente ranijih govora, La Trobe upućuje gledalište na besmisleni fragmentarnost njihovih života: »All you can see of yourselves is scraps, acts and fragments« (BA, 136).

Cjelovitosti nema, a umjesto središta, u iščašenom vremenu, zjapi praznina; umjetnost samo nakratko premošćuje otuđenost ljudskih jedinki koje se po završetku njenog čudotvornog učinka sunovraćuju u rutinu ispraznih života. Na samom kraju igrokaza Woolf još jednom umeće motto »Dispersed we are«, ali izriče se i želja da se nešto od onoga što je proizvelo harmoniju (djela i gledališta) usčuva (BA, 142). Međutim, gledalište se razišlo u svoje samoće i režiserka naposljetku prosuduje da njeno djelo nije uspjelo (BA, 151). To potvrđuje i Isa koja zaključuje da je od igrokaza ostalo tek »Orts, scraps and fragments« (BA, 156). Primijetit ću da Virginia Woolf ne govori o iskupiteljskim vizijama kao u, primjerice, *Ka svjetioniku*, već o mladima koji raspolažu tek »krhotinama sta-

rih vizija« (BA, 133). Implicitno se podrazumijeva da ni njena tvorevina više ne može integrirati rasuto iskustvo.

Čini mi se da već u prvom dijelu romana postoje natuknice, metakomentari, koji pripremaju čitatelja za poruku koju dramatiizira igrokaz. Tako stari Oliver, bacivši pogled na pustopoljine i šumarke, komentira:

Framed, they become a picture. Had he been a painter, he would have fixed his easel here, where the country, barred by trees, looked like a picture. (BA, 14)

Vidjeli smo kakvu je ulogu slikarsko platno odigralo u ranijem romanu *Ka svjetioniku*, međutim Woolf je sada svjesna da umjetnost uokviruje, odabire, pojednostavnjuje kompleksnost zbilje i ne može ju čitavu obujmiti. Na istoj stranici, u povodu sintagme »otac moje djece« čitamo da su to »klišeji« koji se konvencionalno koriste u djelima fikcije. U narednom odlomku, dok Isa pabirči po knjigama u knjižnici, oglašuje se ironičan, zajedljiv komentar autorice: »None of them stopped her toothache« (BA, 14). Sve te opaske upućuju na piščevu samosvijest o razlici umjetnosti i svijeta, označitelja i označenoga.

Mislim da je i sam naslov romana simptomatičan za problematiku kojom se ovdje bavimo. Vidjeli smo da je scensko djelo, postavljeno u romanu, moguće sagledati kao metaforu romansijskog tvorbenog postupka, pa bi se, shodno tome, intervali o kojima je riječ u naslovu odnosili na rezistentnu materiju stvarnosti. Ono »između« činova je stvarnost koja se opire umjetničkom zahvatu. Ono se djelomično može definirati kao »a luminous halo, a semi-transparent envelope«, da se poslužim opisom života koji je Virginia Woolf još 1919. godine suprotstavila pojednostavljenoj, krutoj i suhoparnoj shematičnosti u djelu Galsworthyja i Benneta. U ovom posljednjem tekstu taj joj »halo« i dalje izmiče, a tu je nemoć da rezistentnu stvarnost podvrgne koherenciji djela upisala u sam naslov.

U odnosu na *Valove* i *Ka svjetioniku* u Woolfinom posmrtno objavljenom romanu dolazi do određenih preinaka. Ranije je autorici uspjevalo uobličiti cjelovitost i osmišljenu suvislost (vizija), mada se u *Valovima* naziru nagovještaji jedne sebesvjesne nesigurnosti koja će naposljetku subvertirati izvjesnost umjetničkog poduhvata. Kao što je s pravom zaključio J. Hillis Miller u *Gospodi Dolloway* i u *Ka svjetioniku*, »movements towards dispersal are countered by affirmations«, »building it up«⁷. Imajući to na umu ne možemo a da u prvom pojavljivanju režiserke La Trobe ne prepoznamo samoreferencijalnu aluziju na autoricu: »She had a passion for getting things up« (BA, 46). Nadam se da sam pokazao kako je ova »strast« s vremenom naišla na nepremostive teškoće. (Dodatna indikacija da se nešto izmijenilo između ranijih romana i *Između činova* ogleda se u činjenici da je u *Ka svjetioniku* umjetnost pred-

⁷ J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Basil Blackwell, Oxford, 1982, str. 221.

stavljena ozbiljnim slikarstvom Lily Briscoe, dok je u igrokazu riječ o amaterskoj družbi, pa mu ne manjka farsičnosti i komike).

U romanu *Između činova* Virginia Woolf propitkuje same osnove umjetničke prakse da bi konstatirala nemoć jezika, književnosti da izvrši predstavljajući zadatak. Stoga smatram da ovo djelo iskušava granice modernističke poetike i navješćuje mnoge probleme koji su danas aktualni. Poslužiti će se ovdje jednim opisom postmodernističke književnosti koji daje Ihab Hassan:

Postmodernistička književnost često traga za svojim granicama, bavi se svojom »iscrpljenošću«, sebe podriiva oblicima artikularne »tišine«. Postaje granična, poričući moduse vlastitog predstavljanja.⁹

Mislím da je u kontekstu Woolfina opusa roman *Između činova* vrlo zanimljiv, jer drammatizira i iznosi na vidjelo latentnu problematičnost njene poetike, suočujući se s pitanjem o valjanosti njene prakse.

Smatram da sam izvršenom analizom skrenuo pažnju na neke od najočitijih manifestacija onoga što se može imenovati kao »nedoumica« (sumnja, napuklina) u kasnijim romanima Virginie Woolf. Posve je drugi problem na koji način protumačiti ovu osobinu njenog djela. Završiti će ovaj ogleđ ukazivanjem na tri, čini mi se najvjerojatnija, uzroka stvaralačke sumnje koja postepeno jača da bi kulminirala u ispovijedanju nemoći i neuspjeha u romanu *Između činova*.

Ovo djelo je pisano u razdoblju kad modernistička poetika više ne dominira engleskim romanom. Tridesete godine predstavljaju reakciju na visoki modernizam i povratak realističkom pisanju, umjetničkoj transpoziciji čovjekova zbiljskog života. Ono što modernistički roman ekskludira iz svoje spisateljske prakse (društveno biće) postaje primarni materijal kojega obrađuje romaneskna produkcija tridesetih godina. Woolfina djelo registrira nemoć da se ponovno osvajanje ovog potiskivanog elementa inkorporira u modernistički projekt. Drukčije kazano, moguće je roman *Između činova* tretirati kao programsku objavu smrti modernizma i njegove vjere u transsupstancijalnu moć umjetnosti. U njemu na vidjelo izlazi svijest o proizvoljnosti postupka, o jazu svijeta i djela, on upućuje na takozvane »tvorbene šavove« kojih u čisto modernističkom tekstu nema jer ih prikriva ono što Fredric Jameson nazivlje »autentičnijom stvarnošću«.

Feministička kritika bi u ovom romanu, svojevrsnoj ispovijesti nemoći i neuspjeha, vjerojatno našla potvrđu vlastitog mita da žena, ugrožena patrijarhalnim hegemonizmom, jezikom koji joj je tuđ (oruđe tlačitelja/muškarca), ne može sa samopouzdanjem ispredati svoje priče. (Kao moguću potkrepu Woolfingog podozrenja prema jeziku kao sistemu njoj neprijateljske moći navest će činjenicu da je u prethodnim romanima koristila slikarstvo i glazbu kao metafore smislenog oblikovanja svi-

⁹ Ihab Hassan, »Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi«, *Quorum*, br. 3/4, 1987, str. 26.

jeta dok u *Između činova*, iskazujući nemoć, koristi jezični artefakt — kazalište). Iz jedne drukčije perspektive, moglo bi se reći da upravo oni elementi koje smo u ovoj analizi odredili kao simptome određenog pomaka u Woolfinoj poetici ostvaruju »modernu žensku poetiku« koja je, po mišljenju Elaine Showalter, »fluid, nonlinear, decentralized, non-hierarchical, and many-voiced«⁹. Po ovom bi čitanju subvertiranje narativnog niza (metaforički prikazano u »šumovima« koji ometaju igrokaz) predstavljalo Woolfino dovođenje u sumnju autoritativnih naracija, pa, mogli bismo reći, i same povijesti koja se sada razotkriva kao faloscetrična konstrukcija. Upravo bi ovo upisivanje nemoći u tekst signaliziralo jednu od značajki ženskog pisma.

Naposljetku, ne bi valjalo zapostaviti mogućnost da tekstualne značajke o kojima sam pisao govore o povijesnom trenutku u kojemu je nastao roman kao i o egzistencijalnoj drami same spisateljice. Međutim, meni je u ovom radu prvenstveno bilo stalo da utvrdim određene simptome; dijagnostika bi iziskivala dodatne napore.

⁹ Elaine Showalter, »The Feminist Critical Revolution« u *The New Feminist Criticism*, ed. Elaine Showalter, Virago, London, 1986, str. 15.

Stipe Grgas: DOUBTS IN THE LATER WORK OF VIRGINIA WOOLF

Summary

The present article holds that Virginia Woolf's novel *The Waves* evinces a scepticism in regard to the possibility of art to represent reality which is incompatible with her earlier modernist poetic (as illustrated by the example of *To the Lighthouse*). This self-appraisal of artistic production will culminate in her posthumously published work *Between the Acts*. Certain possible explanations of these changes are briefly hinted upon.