

Биљана Дојчиновић
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Рукавице, велови и призори „силног оружја”¹

Одједи рата и револуције у прози Вирџиније Вулф и Јелене Димитријевић

Поређење приповетке Вирџиније Вулф „Госпођа Даловеј у Улици Бонд” и *Писама из Солуна* и романа *Нове* Јелене Димитријевић показује на који начин велики преврати попут Првог светског рата, ратова и револуција уопште, продиру у дела чија је основна тема наизглед приватни, скрајнути живот жена. Из истог угла пореде се и представе о маскулинитетима с почетка двадесетог века које припадају широком распону модернизма, а у овом случају су у питању два краја Европе – Британија и Балкан. Рад настоји не само да успостави везе између ова два дела Европе већ да преиспита и сам опсег појма *модернизам* и да у њега уведе и женску књижевност која је настајала на Балкану и бавила се Балканом.

Кључне речи: Први светски рат, женска књижевност, маскулинитети, модернизам, Балкан.

Нема сумње да је Први светски рат тачка прелома на почетку 20. века и да је бол који је овај глобални сукоб нанео човечанству дубоко присутан и у књижевности и уметности која је потом настајала. Осећање пустоши, губитка, празнине и бесмисла, оплакивање мртвих и страх од онога што тек долази, присутно је на разне начине у књижевности модернизма – као тема, архетипски образац или као позадина приватног живота.

У роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) траума Првог светског рата присутна је у свести протагониста у распону од немиких успомена до потреса који Септимуса Ворена Смита води директно у смрт. У роману *Ка светионику* рат је нема сила која односи многе, али они који преживе

¹ Овај рад је настао у оквиру пројекта бр. 178029 Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије, *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*.

настоје да наставе тамо где су стали. Тај основни порив – наставити после свега, на специфичан начин је присутан и у приповеци „Госпођа Даловеј у Улици Бонд” (“Mrs. Dalloway in Bond Street”, 1922), која је скица будућег романа, и истовремено карика између тог и првог објављеног романа ове ауторке.

Али, да није само Велики рат био повесна пошаст која у том часу разара људске животе, показује дело ауторке која ствара на другом крају Европе. Јелена Димитријевић се у лето 1908. спрема за путовање на Запад, а одлази на Исток, у Солун, одакле стижу вести о револуцији. Она путује да би видела шта се збива са муслиманским женама, којима је целог живота привржена. Свет који Јелена Димитријевић највише описује у *Писмима* и, касније, роману *Нове*, наизглед је сасвим приватан простор жена у Отоманској империји, скрајнут, заштићен. Али, заправо, она открива да таквог простора нема, да повест продире свугде и да се свет незадрживо мења: нема приватног чина нити избора који није најдубље повезан са оним што се „напољу” збива. Обе ауторке показују шта за приватне животе значи час у коме империје нестају, границе бивају преиначене а вековне вредности губе ефикасност и смисао, при чему се темпо живота и промена убрзава као никада раније. Све су то одлике модернизма као историјског тренутка. Када је о књижевности и уметности уопште реч, модернизам доноси усредсређеност на субјективни доживљај, али не изолује субјект од историјског тренутка, напротив. Иако је модернизам имао сличне одлике од Европе до Кине, сам појам дуго се везивао за књижевност насталу на Западу, и то из пера неколицине аутора. *Модернизам* као књижевноисторијски термин постао је нека врста норме изведене из дела аутора попут Елиота (Eliot), Џојса (Joyce), Паунда (Pound), Пруста (Proust), Вирџиније Вулф: демократизација тема и ликова, продор тривијалног у уметност, осећања узнемирености, безнађа, бола, фрагментарност у изразу, потрага за посебним тренуцима, епифанијама, просевима сећања, тематизација протока времена, јесу одлике које су постале мера модернистичког дела. Такво устоличавање једног или неколицине модела у ствари је у потпуној супротности са изворном ситуацијом ових аутора – они су стварали у сукобу са традицијом, борећи се да створе сопствени израз и неретко ступајући у отворени сукоб са претходницима. Док су се, временом, ови аутори ослободили маргиналне позиције, писци из других, „скрајнутих” култура и даље су остајали по страни, непримећени, заборављени, наизглед неуклопиви у дефиниције модернистичког

стварања. А то нарочито важи за списатељице. Тек од деведестих година 20. века указује се и на друге значајне модернистичке ауторке, осим Вирџиније Вулф и Гертруд Стајн (Gertrude Stein), али пре свега на енглеском језику. Списатељке из „малих језика” и даље тешко добијају признање за обрте и иновације које су извеле у својим културама. Овај рад представља покушај да се дело Јелене Димитријевић, српске модернистичке ауторке, упореди са прозом Вирџиније Вулф, и тако уклопи у контекст европског модернизма.

Иако је роману Јелене Димитријевић *Нове* по времену настанка, теми и жанровској припадности ближи први роман Вирџиније Вулф, *Излет на пучину*, у овом тексту реч је највише о приповеци из које је касније развијен познати роман *Госпођа Даловеј* јер су и *Писма из Солуна* дело које садржи клицу романа *Нове*. У питању су дела која теме женског света у сенци „силног оружја” зачињу, настављају и варирају, а њихове разлике и сличности треба да дочарају ширину и обухватност онога што су и модернизам и Европа били на почетку 20. века.

У Улици Бонд

Први објављени роман Вирџиније Вулф успоставио је две важне одлике њеног стваралаштва, које су истовремено и одлике модернистичке књижевности. Прва је ослањање на аутобиографију, и отуда на прототипове ликова, а друга је понављање ликова у више различитих дела. Вирџинија Вулф вероватно није први модернистички аутор на ког бисмо помислили када поменемо појављивање истих ликова у различитим делима. То би можда најпре био Фокнер (Faulkner), који је у свом опусу многе ликове померао из првог плана у епизодне нише. Сличан поступак се, заправо, везује првенствено за Балзака и *Људску комедију*, али ни Вирџинији Вулф, нити Џојсу, тај поступак није био стран.

У *Излету на пучину* се тако појављују и ликови које ћемо под истим именом сусрести и десет година касније. „Г. и гђа Ричард Даловеј, Браунова улица 23, Мејфер”² Најављени и уведени у свет њених ликова с пуном адресом, они ће се појавити и у приповеци „Госпођа Даловеј у Улици Бонд”, а потом и у

² Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, Службени гласник, Београд, 2013, 38.

роману *Госпођа Даловеј* из 1925. године. Када следећи пут сусретнемо Кларису Даловеј, она ће имати око педесет година³ и одлазити у шетњу Лондоном. Између ова два њена појављивања прошао је Први светски рат. У *Излету на пучину* видимо најаву рата, британску флоту. Затечени на палуби, путници ћутке гледају у бродове налик на „слепе звери” што трагају за пленом, „остављајући чудан утисак дисциплине и туге на води”. Тренутак је застрашујуће свечан. Клариса ће упитати Ричарда „Наши, Дик?”, а када он одговори „Медитеранска флота”, окренуће се према Рејчел и стегнути јој руку: „Зар ти није драго што си Енглескиња!”⁴.

У приповеци „Госпођа Даловеј у Улици Бонд” сећање на рат је свеprisутно. За разлику од романа који се развио из ове приче, Клариса одлази да купи не цвеће, већ рукавице,⁵ и то је повод око ког настављају да се плету њене мисли о прошлости – личној, о оцу, о далеком претку, о сестрама, мужу, али и мисли о свакодневици и себи и другима у њој. Хју Вајтбред и његова болесна жена Мили, Кларисина вршњакиња, напоредо су у њеним мислима са људима који су изгубили најмилије у рату:

Колико су људи патили, колико су патили, размишљала је, мислећи на госпођу Фокскрофт у амбасади прошле ноћи, прекривену драгуљима, како се једе, јер је тај фини дечак мртав и сада ће стара палата (Дартналова кола прођоше) припасти рођацима.⁶

Рат је оставио разоран траг чак и у наизглед тривијалној ствари попут избора рукавица, јер ће девојка у продавници рећи да од рата рукавице нису више тако поузданог квалитета. Нарочито је једноставност, као израз префињености, суштина елеганције, постала реткост.

„Сећате ли се да сте пре рата имали рукавице са бисерним дугмадима?”

³ “Of course, she thought, walking on, Milly is about my age – fifty, fifty-two” (Virginia Woolf, “Mrs. Dalloway in Bond Street”, 1922.)
<https://www.google.rs/#q=mrs.+dalloway+in+bond+street&safe=active>. Даље наведено као Woolf, 1922.

⁴ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, Службени гласник, Београд, 2013, 72.

⁵ „Госпођа Даловеј је рекла да ће сама купити рукавице.” (Ibid). Призори куповине рукавица помињу се и у роману *Госпођа Даловеј*, али су потиснути у позадину збивања. В. Вирџинија Вулф *Госпођа Даловеј*, Београд: Политика, Народна књига, Београд, 2004, 12 и 20.

⁶ Woolf, 1922.

„Француске рукавице, мадам?”
„Да, биле су француске,” рече Клариса. (...)
Са бисерним дугмадима, мислила је Клариса, савршено једноставно – баш француски!⁷

Док испробава рукавице и чека, Клариса размишља о продавачици, колико јој старија изгледа, без назнаке о томе када ју је последњи пут видела. То није ни потребно – јасно је шта је створило тај дубок јаз, материјални, културни, душевни. Тешко је после крвавог и трауматичног искуства кроз које је Европа тек прошла, изгледати млад. Тешко је досегнути савршенство једноставности француских рукавица чија је префињеност истовремено и еротичност – рукавице које Клариса тражи треба да су мало изнад лакта. Но, и у томе је Клариса пре свега госпођа Даловеј. Када проба први пар и каже продавачици да јој не одговарају, девојка је пита да ли носи наруквице. Клариса одговара да је то можда због прстена. То је фини детаљ који пристаје јунакињи чији друштвени идентитет пребива у презимену. Прстен, презиме уваженог мужа, то би могла бити Клариса за друге. Седа, али младог лица, видели смо, и без тајанствености ероса који би наруквице испод рукавица наговестили. Тај детаљ подсећа на мадам Вијоне из Џејмсових (James) *Амбасадора*, на сцену у којој је први пут, наравно, заједно са Стретером, видимо: она је одевена у црно које изгледа прозачно и лагано, а Стретер има утисак, некакво несигурно „осећање да испод њених финих црних рукава звезка више златних наруквица и ланчића него што је икада досад видео да носи једна дама”.⁸ На трагу смо егзотичног као трансгресије – мадам Вијоне мора бити дама, али исто тако мора да наговести неку врсту прекорачења. То је игра скривања и откривања, наговештаја и неречености, са џејмсовски одмереним призвуком Оријента.

Исте године када и прича о госпођи Даловеј, објављен је Џојсов *Уликс* у коме, на самом почетку, Леополд Блум бива осујећен у једној од преподневних војерских авантура. Када угледа дотерану жену на другој страни улице, испред отменог хотела, један од детаља који запажа јесу, наравно – рукавице: „...он виде светломрку кожу рукавице, како се пресијава на сунцу, уткане пруге. (...) Дамска рука”⁹.

⁷ Woolf, 1922.

⁸ Henri Džejms, *Ambasadori*, Nolit, 1955, 172.

⁹ Џејмс Џојс, *Уликс*, ЦИД, Подгорица, 2001, 85.

Но, Блум, жели да види оно што је још еротичније јер је забрањено, покривено – ногу коју ће жена открити када буде улазила у кола.

Гледај! Гледај! Блиста свила господске чарапе беле. Гледај!
Између њих уз звоњаву протутња тешки трамвај. Оде воз. Стока једна
раздрнана. Баш ми се не да. На самом прагу блаженства.¹⁰

Мало пре тога, Блум се забављао својим оријенталним фантазијама. „Негде на истоку: рано јутро, полазак у зору. (...) Сенке џамија међу стубовима”¹¹. Исток је у Блумовој свести скоро увек еротизован и прожет оним што бисмо данас назвали „оријентализмом”¹² – то је нереална представа другог које је тајанствено, и стога истовремено привлачно и застрашујуће. Доброћудни Блум том мистериозном истоку једноставно приписује стереотипне представе свог доба.

Империја, али друга

Управо негде између стварног 16. јуна 1904. и његовог књижевног овековечења у *Уликсу*, тачније, 1908. године, Јелена Димитријевић пише *Писма из Солуна*. То је збирка од 10 писама које у периоду од другог августа до 11. септембра 1908. шаље својој пријатељици Лујзи Јакшић у Београд, из Солуна. Њен одлазак тамо, скупа са супругом, Јованом, „Јовом”, Димитријевићем, био је инспирисан вешћу коју је у новинама прочитала, да су се, захваљујући Младотурској револуцији, Туркиње „развиле”. Вест се показала нетачном, и Јелена Димитријевић проводи неколико седмица у Солуну као сведок првих дана новог доба, посматрајући га пре свега из перспективе самих Туркиња. Писма су објављивана одмах у *Српском књижевном гласнику* а 1918. и као целина. Вероватно да се и тада Јелена Димитријевић руководила истим принципом који је, много касније, описала у писму које је уреднику *Политике* послала из Каира 28. децембра 1928. године:

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid, 69.

¹² В. Зорица Бечановић Николић, „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић”. Књиженство, *часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2011, бр. 1, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=14>.

Писмо, које шаљем преко *Политике* гђи Делфи Иванићки, написала сам за јавност. У њему нема ничега приватног и ја држим да ћете му ви дати места у вашем листу...¹³

Исто је тако вероватно и да ју је искуство са *Писмима из Солуна* навело да у овом писму, двадесет година касније, подвуче, дословно:

Најлепше молим кад се штампа – ако се штампа – ово моје писмо, да се обрати пажња на коректуру и да се у тексту ништа не мења нити додаје.¹⁴

Прво што Јелена Димитријевић у револуционарном Солуну затиче јесте велика радост:

Од свога постанка, Солун никад није био ово што је ових дана: највеселији град на свету; колевка слободе народима Империје, нова Мека муслиманима.¹⁵

Када Јелена Димитријевић у *Писмима из Солуна* пише реч „Империја” великим почетним словом, она мисли на империју која са госпођом Даловеј, или са госпођом Вулф, не чини асоцијативни круг – не на Британску империју, већ на Отоманско царство. У *Писмима из Солуна* она описује Младотурску револуцију и њен утицај на жене, док је у роману *Нове*, објављеном 1912. године та револуција још увек у припреми и очекивању, али се већ виде назнаке њене неиспуњености. У оба случаја женска позиција јесте мерило испуњености захтева, мера еманципације. У *Писмима*, то је пре свега одећа, у *Новама*, то је однос према жени која пише. Над оба ова дела, међутим, лебди сенка још једног преокрета који ће се на Балкану одвијати 1912. и 1913. године – Балканских ратова. У светлу тог предосећања, да је с царством свршено, пребивају још и *Писма из Ниша о харемима*. Доживљај (пред)револуционарног полета, односно поверења у преокрет, у овим текстовима увек подсећа и на оно што ће се даље дешавати.¹⁶ Истовремено, низ револуција и ратова на Балкану треба да нас подсети на то да Велики рат, Први светски рат, није једина траума на почетку

¹³ Јелена Димитријевић, Р 645/153, Народна библиотека Србије.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Јелена Димитријевић, *Писма из Солуна*, Карпос, Лозница, 2008, 23.

¹⁶ На крају четвртог писма, када приповеда о сусрету са женама које оптужују Ђулистан Исмет ханум за лицемерје, она пише: „И окренух се, као да ће ми оне рећи довиђења: довиђења у новој револуцији!...” (Ibid, 46).

20. века, иако јесте највећа.¹⁷ Младотурска револуција и Балкански ратови који претходе Великом рату и те како утичу на стварање нове слике света у овом делу Европе. Другим речима, није довољно бити свестан само Првог светског рата као основне тачке прелома која је утицала на модернизам. Без обзира на опсег и огромне последице тог рата, и сукоби који су се дешавали на ободима Европе имали су ефекат тектонских поремећаја. Најзад, није само једна империја била Империја – са великим словом. Промене које су задесиле простор Отоманске империје при томе су вероватно биле дубље и драстичније него у остатку Европе. Јелена Димитријевић пише управо о тим потресима из наизглед приватне, интимне перспективе жена, пре свега муслиманки.

На самом почетку *Писама* јасно видимо ознаке револуције, пре свега „силно оружје”:

...цела физиономија до јуче оронеле старе Турске, од јуче подмлађене, подсећаше ме на револуцију: оружје, на свакој станици оружани до грла људи, а од црвених застава што су се лепршале у рукама толико душа и на толиким зградама чинила ми се крв...; па видеде сам крв чак и онда кад су се младотурци с хришћанима љубили и по њима слали њиховим првацима братско поздравље, и од те сам се уображене крви стресала... Силно оружје; дуге пушке одсјајују према крупном јулском сунцу; узвици „живела слобода” проламају плаво македонско небо. Ја бацам погледе у то небо, у голе брежуљке, у сагореле долине, у Вардар што путује с нама, и слушам: вичу ли хришћани живела слобода...¹⁸

Јелена Димитријевић поставља питање о дубини коју ова револуција захвата и њеном значењу за поробљене народе, и тиме ставља до знања да неће бити мира, да ће крв увек претити, докле год је Отоманска империја на Балкану. Још у првом писму, она пита: „нашто ће ово изићи и како ће се свршити.”¹⁹ Њена сопствена историјска позиција изненада бива истакнута: „јесу ли ово Турци које су ми описивала уста једне њихне негдашње робиње – моје мајке?”²⁰ Касније, када је већ више седмица у Солуну, она подвлачи „пропагандну” паралелу коју младотурци праве са руском револуцијом. Свако вече у биоскопу у башти „Бејаз-куле”

¹⁷ И муж Јелене Димитријевић погинуо је 1915. године на фронту.

¹⁸ Јелена Димитријевић, *Писма из Солуна*, Карпос, Лозница, 2008, 15.

¹⁹ Ibid, 25.

²⁰ Ibid. Јелена Димитријевић ће и нешто касније, у писму од 23. августа, поновити то. „Ја сам дете малог народа. Ја сам кћи мајке некад и саме робиње, потчињаване и понижаване” Ibid, 52.

...слике из руске револуције, страшне, с много крви, које се дају по жељи младотурака. Они, гледајући их, дижу главу високо: њихова револуција је „бела”.²¹

Али, велика револуција у Русији тек ће се догодити, као што ће се и „бело” младотурске револуције вишеструко зацрвенети. Исмаил Енвер беј (1881-1922), вођа Младотурске револуције, биће генерал у Балканским ратовима, а историја му ставља на терет и геноцид над Јерменима, као и пораз у Првом светском рату.²²

Још једна одлика ове револуције јесте весеље које непрекидно траје на улицама; али исто тако и штрајкови, несташнице свега и свачега. Јелена Димитријевић закључује да је слобода затекла овде људе неспремне.²³ Но, оно што у правом смислу даје слику друштва које треба да прође кроз дубоке преображаје јесте приватност, свакодневни живот. Јелена Димитријевић врло брзо открива да није истина да су Туркиње слободне у тој мери да иду без вела улицом, заједно са својим мужевима. Револуција је тек започела и многа су питања не само нерешена, већ нису још ни дотакнута. Док се улицама проламају звуци *Марсеље* на оријенталним инструментима, и чују повици ”Vive la Liberte”, жене су и даље скривене по харемима и испод покривки. Њихова одећа тако постаје симболичка и метонимијска ознака женског положаја у друштву, ознака која се, зачудо, готово једнако третира од стране „стarih” и „нових” Туркиња. Док су ове прве заговорнице старог, патријархалног и оријенталног поретка, „нове” су политички ангажоване, учествују у креирању револуције, али још нису спремне да се ослободе овог видљивог знака женске подређености. Чак и Ђулистан-ханум, најделатнија и политички најангажованија међу „новима”, залаже се за очување покривке. У дугом разговору који Јелена Димитријевић с њом води, наведеном у четвртном писму Лујзи Јакшић, млада, образована и политички свесна Туркиња покушава да убеди своју саговорницу

²¹ Ibid, 81.

²² В. примедбу приређивача у Јелена Димитријевић, *Писма из Солуна*, Лозница: Карпос, 2008, 19.

²³ „неваспитане за њу, и стога је они злоупотребљавају: штрајкују и певају улицом из свега грлатог грла... (...) Они разумевају под слободом оно што другима одузимају слободу” (Јелена Димитријевић, *Писма из Солуна*, Лозница: Карпос, 2008, 58).

у практичност, па чак и лепоту, чаршафа. Као добар посматрач и вешта саговорница, Јелена Димитријевић потенцира супротности које Ђулистан-ханум покушава да заглади и споји. Оне разговарају на француском, а ускоро се испоставља да Ђулистан говори и енглески, немачки, грчки, јерменски, да је прва Туркиња са дипломом факултета. Ђулистан-ханум има око 30 година и мајка је две девојчице, које протрчавају кроз собу у амбир хаљиницама, одевене, дакле, по западњачкој моди. Њихова мајка говори како ће их уписати у француску школу, али да ће их учити да воле све што је Турско, тако да се њена деца не би никад осетила несрећна²⁴, а то је у складу са њеним ставом да су француске гувернанте донеле невоље турским девојакама, и звучи заправо као сажетак романа *Нове*.

А те наше несрећне девојчице уче језик: и слушају чудне приче од својих заблуделих учитељица, осећају дуго време у харему, преврћу очима и уздишу за временом кад ће моћи бацити чаршаф и вео и метнути на главу шешир; јер турске жене све носе што Европљанке, само не шешир. Та једна наша женска деца харем називају апсаном а себе апсеницима.²⁵

Можда више него и сама покривка, непостојање адреса нам показује колико је тај град био другачији од европских. Солун у који Јелена Димитријевић одлази није модеран град. Иако велики, Цариград у малом,²⁶ и мада и ту путнике превозе трамваји, као и у Цојсовом/Блумовом Даблину, заосталост се види по том детаљу који значи, између осталог, да се анонимност у граду ни издалека не може да замисли.

Још ни имена улицама, а камоли броја кућама. Та и та махала, близу тога и тога хамама, до те и те џамије...²⁷

У скоро комичној епизоди трагања за кућом жене са којом жели да разговара, Јелена Димитријевић стално бива упућена на Епаминонду, кафецију, који дели упутства како до кога да се дође. У том тренутку, нашој ауторки се и

²⁴ Ibid, 42.

²⁵ Ibid.

²⁶ Солун је, написаће она у завршном писму, „Мешавина народа, шаренило одеда, сви језици: Цариград у минијатури.” Ibid, 86.

²⁷ Ibid, 18.

од самог проблема покривања или откривања жена, прешнијим чини да се реши проблем сналажења у урбаној средини.

Мадам Verand чини апел на паше и бејове, за промену женских костима. А ја бих молила младотурке за имена улица и бројеве кућа у Солуну. Молила бих их да се и за ово угледају на стару, искусну Европу, да јадни њихови гости не лутају по лавиринту улица и уличица, под афричком врућином, под прашином као сахарским песком.²⁸

Контраст европских обичаја, позајмљених, површно преузетих и плитко пресађених на тле Отоманске империје, Јелени Димитријевић понекад изгледа неодољиво смешан. „О, што је смешно! ... Мидери, локне, француски, енглески и темена.“²⁹. Али, чак и када се смеје, или осмехује, Јелена Димитријевић се никада не подсмева, јер у њеним коментарима нема злобе нити погледа с висине. У текстовима Јелене Димитријевић се увек види да она Исток разуме и воли. Њена објективност и емпатија нарочито су појачани када бива доведена у ситуацију да се опредељује између Европе и Оријента. У једном од харема у којима су „нове“, Јелена Димитријевић ће се суочити са женом која је наводно доведена зато да јој буде тумач, а заправо је „харемски адвокат“³⁰ и која брани идеје старог друштва („...моралније је да човек има четири жене но једну метресу“³¹) оптужујући Европу за неморал који им је донела:

Европска култура унела је у друштво деморализацију, научила је човека да резонује а да не осећа³².

Јелена Димитријевић не наседа на такве изазове. Она не зазире да то забележи и да покаже све стране компликованог односа источњачких жена према ономе што им стиже са Запада. У томе јој помаже и њено познавање турског језика и обичаја, стечено кроз дружење са муслиманкама још из времена док је живела у Нишу, и њен рафинирани идентитет жене на граници култура. Управо способност да се осмехује, а не подсмехује, говори о ширини погледа Јелене Димитријевић. У *Писмима из Солуна* тако имамо слике „свеже“

²⁸ Ibid, 66.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid, 76.

³¹ Ibid, 75.

³² Ibid.

револуције, тренутка у коме још увек превладава еуфорија због збачене прошлости; наслућивање будућих сукоба који су неминовни на том простору; повезивање са револуцијом у Русији, као шири, историјски оквир унутар ког се истражује дубина револуције као модернизације, као преокрета који треба да живот учини бољим, лакшим. Најпрешније у процесу модернизације који тек наступа јесу, заправо, ствари које се тичу домова и свакодневног живота: попут назива улица, што само на први поглед изгледа тривијално, и положаја жена, па тиме и конструкције целокупног породичног живота. То је оно што Јелену Димитријевић највише и најдубље интересује на самом почетку Младотурске револуције.

Модернистички маскулинитети

Хиљаде младића умрло је да би ствари могле да се наставе. Најзад! Пола инча изнад лакта; бисерна дугмад; пет и четврт.³³

У ове три неизговорене реченице на крају приче „Госпођа Даловеј у Улици Бонд”, сажети су општа историјска позадина такозваног „високог” модернизма – ужас Првог светског рата; нестрпљење протагонисткиње, дубоко лични тон; и опис предмета који најзад успева да добије: „пола инча изнад лакта!”

Лакат женске руке могао би бити зглоб који повезује Британску империју са Отоманским царством, Лондон са Солуном, Кларису Даловеј са јунакињама Јелене Димитријевић, Вирџинију Вулф са „српском Сапфом”. Видљив или невидљив, чини се да је лакат мера женске сензуалности коју сва патријархална друштва, независно од назива империје којој припадају, желе да ограниче, зауздају, држе под контролом. Зато је, не сам лакат који провирује, или лакат који је покривен, већ начин и разлог његовог откривања или покривања, мера еманципације самог друштва³⁴.

³³ Woolf, 1922.

³⁴ У тексту Хенрија Џејмса ”Будућност романа” женски лакат је повезан са списатељским занатом и еманципацијом жена: ”С тим у вези је и чињеница да у енглеском животу данас нема ничег упадљивијег за новопечени пар очију од револуције која се дешава у погледу места и будућности жена – и то је дешавање чак много дубље у тишини него што бука на површини одаје – те бисмо могли да се нагледамо женских лактова већ разиграних с оловком у руци, како уз коначни прасак

У *Писмима из Солуна* Јелена Димитријевић више пута наглашава лепоту *јашмака*. Прозрачна муслинска марама која више истиче него што скрива, јашмак је „бео као снег а танак као паучина” и Туркиње га носе тако „да им се лепо могла видети коса, и накит.” Нарочито су, пише она, жене из Цариграда умеле да наместе тај детаљ „с укусом интелегентних и цивилизованих жена, с много женске кокетерије”³⁵. Такве кокетерије у Клариси Даловеј из приче нема, али се еротичност наслућује управо у томе што њене рукавице треба да сакрију – лакат. Када османлијске жене грде потурчене Јеврејке, Донме, због недоличног понашања, рећи ће да иду руку откривених до лаката. Али, да и саме Османлијке и те како знају да заводе, потврђује сцена из продавнице коју Јелена Димитријевић описује у писму својој пријатељици. Тај приказ представља речиту паралелу сцени из приповетке „Госпођа Даловеј...”:

Туркиње улазе у дућан, дижу вео и седају на столице, уз тезгу с лицем према трговцу... Јуче, један леп трговац, Јеврејин, гледа једну лепу хануму, голих руку до лактова, налакћену на тезгу, и ширећи свилу говори јој нежно, меко: „Добро, душо (џанум, узречица), ја ћу да попустим, али и ви да попустите...” Она црвени не обарајући очи, и тобоже му куди робу; подижу свилу, руке им се додирују, случајно...³⁶

Еротско се храни забрањеним, покривено-откривеним, украденим. Ова сцена из реалности делује као да је куповина Кларисе Даловеј пренета из улице Бонд у фантазије Леополда Блума. Јелена Димитријевић не осуђује актере, она својим описом додатно распирује еротични призивок овог приказа, а напомињући да је начин на који трговац ословљава „лепу хануму” узречица, даје томе тон нечег што је опште, што се понавља. Оно што она осуђује јесте лицемерје друштва, патријархалних назора које подржавају чак и „нове”, бесмислено бацање љаге на „Европу”, на Запад. Ова свакодневна а ипак тако заводљива сцена повод јој је да се са иронијом присети речи „харемског адвоката”:

„Наше жене не могу имати пријатеља, не да им чаршаф”, просто чујем ону интелегентну што личи на Немицу, па јој се смејем и питам је: лаже

развијају прозор који је све ово време био најсујеверније затворен.” (Хенри Џејмс, „Будућност романа” у *Будућност романа*, Службени гласник, Београд, 2012, 90)

³⁵ Јелена Димитријевић, *Писма из Солуна*, Лозница: Карпос, 2008, 48.

³⁶ *Ibid*, 85.

ли мене или себе. Па откуд су Турци љубоморни, кад пуштају своје жене у чаршију?³⁷

Јелени Димитријевић свакако служи на част што ни у једном тренутку није покушала да проблем патријархалног поретка у турском друштву, који је опстао упркос револуцији, поједностави тако што би мушкарце оптужила за све. Иако сматра да је не вера, већ љубомора мужева, одговорна за ненормално стање сегрегације полова – реченицу „Кћи Мухамедова седела је и разговарала се с људима”,³⁸ варира у *Писмима из Солуна* и *Новама*, и упркос чињеници да су жене и даље покривене, она настоји да објективно представи вишеслојност маскулинитета на крају Отоманске империје. Један од најзанимљивијих ликова у *Писмима*, иако дат тек као скица, свакако је Шаћир-паша. У неколико реченица разговора, Шаћир-паша, муж „златокосе Крићанке”, представљен је као „прави племић и центлмен”, способан за иронију: „Ја, отац фамилије, а женин ми гост окреће леђа!”; и за шалу: „Заиста мадам, измениће се све скоро; али... ја нисам више млад, штета!”³⁹ У потоњем роману *Нове*, његову отвореност и еманципованост, скупа са, могли бисмо рећи, еманципованошћу мужа саме Јелене Димитријевић, Јована Димитријевића, имаће супруг Ариф тејзе, који ће здушно подржавати своју борбену супругу. Било би занимљиво, али методолошки неоправдано поредити Јову из *Писама из Солуна* са „Диком” из *Излета на пучину* и приповетке Вирџиније Вулф, јер је Јован Димитријевић стварна личност, а не књижевни јунак.⁴⁰

Ричард Даловеј, „Дик”, ког упознајемо најпре у *Излету на пучину*, потом у приповеци „Госпођа Даловеј у Улици Бонд” и, најзад, у роману *Госпођа Даловеј*⁴¹ јесте лик у чијем развоју нема много одступања. Даловеј из првог објављеног романа Вирџиније Вулф је слободнији и импулсивнији од Даловеја

³⁷ Ibid, 86.

³⁸ Ibid, 77.

³⁹ Ibid, 77-8.

⁴⁰ Онтолошки и књижевно-теоријски на истој равни са њим би могао бити само супруг друге ауторке, Вирџиније Вулф, Ленард Вулф. „Јова” из *Писама* који изазива саблазан у купеу пуном Османлијки, јер није добро обавештен о новим временима, ког враћају са капије када са својом супругом одлази у посету турским домовима, ипак се само донекле се може поредити и са Ленардом Вулфом. Сличност је у подршци коју је давао својој интелигентној жени, списатељки, али би свако даље поређење било прилично натегнуто.

⁴¹ Овом низу бисмо могли да додамо и *Мелимброзију*, прву верзију романа *Излет на пучину* који је приредила Луиз де Салво (Louis de Salvo).

из *Госпође Даловеј*, али у оба дела његове изразите особине јесу политичка конзервативност, конформизам и – недостатак маште. Иако у роману из 1925. представља равнотежу Хјуу Вајтбреду, јер својом збуњеношћу и спутаношћу призива дечачку топлину, у првом објављеном роману Вирџиније Вулф, *Излет на пучину*, Ричард Даловеј је изразито конзервативан и скоро насилан. Он, на пример, описује државу као машину, тврдећи да нема жене која би имала државничке квалитете. Конзервативни Ричард нема ни примисао о тлачитељском устројству машине, нити наговештај побуне, а на његову тираду Рејчел не одговара, осим што замишља готово комичну сцену са огромном машином „попут оне коју видите у Саут Кенсингтону, која лупа, лупа, лупа”. У приповеци, Даловеј проговара у мислима своје жене, потпуно интернализован:

Како би онда жене могле да седе у Парламенту? Како би могле да раде са мушкарцима? Јер постоји тај изузетно дубоки инстинкт, нешто у теби; не можеш то да савладаш; нема сврхе покушавати; и мушкарци попут Хјуија поштују га без речи, што чини да волимо, помисли Клариса, доброг старог Хјуија.⁴²

Жене не могу да раде рационални посао политичара јер имају емоционални вишак који не могу да превазиђу. Није, наравно, Дик могао да се упише тако јасно у Кларисин ум да она томе није допринела. Оно што је недостатак маште код Ричарда Даловеја у романима *Излет на пучину* и *Госпођа Даловеј* у овој приповеци представљено је кроз одбацивање поезије: „Заиста, она се због тога удала за њега! Он никада није прочитао Шекспира!”⁴³

Раздрагани тон Кларисиних успомена јесте, наравно, ироничан. Далеко од тога да је Клариса неконвенционална, напротив. Њен избор показује до које мере јој је стало до стабилности и положаја, толико да поезију практично сматра вишком који би реметио рационални посао не политике, већ брака. У овој приповеци није неопходан никакав директан контакт са Ричардом Даловејем да бисмо сазнали његове мисли о друштвеној улози полова и класа. Када Клариса пожели да девојци у радњи с рукавицама понуди место за одмор „Дик” се истог тренутка јавља као аутоцензура:

⁴² Woolf, 1922.

⁴³ Woolf, 1922. У роману *Госпођа Даловеј* Ричард има суд о Шекспировим (Shakespeare) сонетима, баналан и смешан. Тиме је непознавање из приповетке продубљено као неразумевање у роману. Начини на које ликови читају Шекспира у овом роману представљају битна средстава карактеризације.

Дик јој је показао лудост импулсивног давања. Много је важније, рекао је, да се успостави трговина с Кином. Наравно да је био у праву. И она је могла да осети да девојка не би волела да јој се ствари дају. Овде је била на свом месту...⁴⁴

Кларисина последња мисао њему посвећена није само иронична, већ је на граници са комичним. Сви дугови ту изгледају наплаћени. Његов лажни патриотизам, његова конзервативност, стереотипност, све се то вратило као бумеранг у импулсивној, још увек живој, неугашеној, упркос Дику неугаженој, Кларисиној мисли:

Али, ако би Дик умро сутра (...) попут Леди Бексбороу, која је отворила базар, кажу, са телеграмом у руци – Роден, њен најдражи, убијен – она би наставила даље.⁴⁵

Клариса ће и куповину рукавица завршити мишљу да су све те жртве биле потребне „да би се наставило”, да би се наставио живот који ће од оплакивања мртвих врло брзо поново постати потрага за рафинманом.

Лик Арифиног мужа, Али-беја, вероватно има црте Јована Димитријевића, утолико што је образован и напредан у том смислу да подржава напоре своје жене. У контексту романа, он је заиста муж оне „разумне”, која увиђа у чему је тамница турских жена, али не увиђа до краја како из ње изаћи. До осамнаестог поглавља, Али-беј је више сенка, репутација, него стварни књижевни лик. Тек на врхунцу интриге које су приредиле нове играјући по правилима старих – креирајући Фатмин фиктивни брак после ког је слободна да бира мужа – појављује се Али-беј као подршка својој жени и као посредник у читавој ствари. Али-беј је муж који „види се, слободи” своју жену⁴⁶ пред којим она нема ниједне тајне и који јој је „друг и пријатељ” дуже од двадесет година (исто). Тај муж, за разлику од већине мушкараца у затуцаном турском друштву дао јој је „оно што и многе хришћанске жене немају – слободу”⁴⁷. Јелена Димитријевић не пропушта да подвуче да није баш све онако како „нове” у Турској замишљају, да Европа није нужно место слободе, барем не за жене, и да

⁴⁴ Woolf, 1922.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 219.

⁴⁷ Ibid.

је у неким случајевима тај простор слободе заправо индивидуалан.⁴⁸ Иако је то тренутак тик пред револуцију, Ариф не налази утехе у обећањима будућности. Напротив, разумна, као што јој и име каже, она увиђа да револуција која предстоји не обећава много. Осамнаесто поглавље романа *Нове* садржи градацијски, тријадни увид у незнађе. Нервозну Ариф, која очекује расплет Фатминог „транзиционог” брака са Осман-бејом, муж подстиче да иде на седницу солунског Књижевничког друштва. Када Ариф покуша да то избегне старотурским аргументом („Како ћу сама с толиким људима”), њен муж јој одговара: „Шта те брига?! Кад ја желим, шта те се тиче свет?”⁴⁹ То је нека врста наредбе и молбе истовремено, подстицај да се следе сопствене жеље и израз схватања да неко други, муж, зна шта су заправо женине жеље. Но, оно што се у односу Ариф тејзе и њеног мужа јасно показује, јесте одсуство злонамерности или жеље да се оним другим у односу влада. Они су пријатељи, другови, сарадници, и у том смислу далеко еманципованији од Ричарда Даловеја и његове госпође Даловеј.

Ариф одлази најпре на састанак књижевника и, дубоко разочарана њиховим односом према жени, саставља у себи песму – памфлет, која почиње овом строфом:

Дивљаци! жена још је вама *жена*,
ствар од дрвета, хаљина од ткива,
Од сто вам лета малолетна бива.
Дивљаци! жена још је вама *жена*.⁵⁰

После припитих и самољубивих књижевника, она се сусреће са друштвом жена које се спрема да у новим условима тражи своја права, а заправо, како Ариф увиђа, да се његове председнице боре за „подизање сопствене репутације”⁵¹

⁴⁸ Али, исто тако, она јасно показује да је недостатак система, пре свега систематског образовања и просвећености, оно што уназађује њене сународнице и целу нацију.

⁴⁹ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 219.

⁵⁰ Песма има три строфе, од којих је прва најинтензивнија, а друге две представљају њену разраду. Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 220-1. Више о значењима те песме у Биљана Дојчиновић-Нешић, „Чаробни сан Истока“ – стварност у роману *Нове* Јелене Димитријевић. Научни састанак слависта у Вукове дане 36/2, МСЦ, Београд, 2007, 279-286.

⁵¹ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 221.

Трећа седница је седница младотурака и Ариф иде на њу заједно са мужем. „Припремало се за Устав, за слободу” у кући жене која није држала слушкињу, да их не уходи.⁵² Ариф се ни тамо не стишава, напротив. Расположење јој квари осећај да су жене у комитету „не што се мислило да оне имају право на то као и грађани, већ што су људима од потребе, да им буду сигурна ’преносна средства’: под својим чаршафима могли су преносити што се год хтело”⁵³ Други, још непријатнији утисак био је тај да официри нису имали убедљивост, да су били млаки, неуверљиви. Чак је и код онога који је био херој та неуверљивост преовладала: „У његову говору и ходу није се видео темперамент, ни енергија, него оно њино расно: млакост, тромост...”⁵⁴

Врхунац ових сусрета са „европским могућностима” јесте бал код госпође Нисим, на који Ариф муж само допрати, али не улази са њом.⁵⁵ Гледајући све те европске жене на балу, Ариф дефинише значење среће. Срећа је – слобода.⁵⁶ Истовремено, она осећа неправду маргинализације, скрајнутости, која звучи више као усклик саме Јелене Димитријевић, ауторке која долази из „малог језика”,⁵⁷ него жене која припада великом царству. То нам истовремено говори и о скрајнутости саме Отоманске империје:

Може бити врло културна, културнија од много њих овде, па ипак ништа. Туркиња. У њену културу гледа се с неповерењем, или, њена култура прима се с резервом. Само кад је познаду. Али, колико је њих што је познају? Њена дела не иду ван њене домовине, јер њен језик нико не зна и нико не учи. У њеној земљи пакост.⁵⁸

⁵² Овај детаљ подсећа на оно што Ђулистан-ханум говори Јелени Димитријевић у *Писмима из Солуна*, да се лишила слушкиње да би револуционари могли у њеној кући да безбедно кују планове.

⁵³ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 222.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ В. Зорица Бечановић Николић, „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић”. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2011, бр. 1, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=14>.

⁵⁶ „Дође јој да викне странкињама: ”О, ви срећне жене, спасите Емир-Фатму!” Па се прибра, устаде, дубока темена направи Енглескињама и Францускињама, и изиђе...” Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 225.

⁵⁷ Или језика који се једноставно не читају: Slavica non leguntur – „словенски језици се не читају“. Магдалена Кох преузима ову констатацију од Светлане Слапшак. В. Магдалена Кох, *Када сазремо као култура... Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон-жанр-род)*. Београд: Службени гласник, 2012, 67, фуснота 77.

⁵⁸ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 224.

Врхунац културолошког неспоразума догађа се на балу, када једна девојчица из Енглеске, тек пристигла у Турску, обавештава своју мајку: „Мама! Пуно је двориште црних домина!”, на шта Ариф одговара да то нису маске, већ Туркиње. Њено објашњење о томе шта „турске сифражеткиње” траже, чини да странкиње више немају питања. Њихова судбина увелико превазилази оно што би могле једноставно да артикулишу.

„Траже право гласа?!”, изустише Енглескиње с чуђењем у један глас.
„О, не! Траже право сунца”, изговори Ариф с неисказаним болом, и оне осетише тај бол у њој, па је више ништа не питаху.⁵⁹

Отуда се на првих неколико страница осамнаестог поглавља показује не само садашњост Туркиња, већ и безизлазност њиховог положаја. За жене у царству у коме се свако бори за сопствени престиж и положај, и у коме напредо постоје прогресивне тежње и вековни облици женског ропства, заправо нема много наде. Ариф је разочарана, и то ће се њено разочарање надаље само продубљивати, док и она сама не сконча. Но, у сред те мрачне слике, портрет или, тачније, скица њеног супруга јесте не зрачак, већ сноп светлости. Он је не само модерни, већ и модернистички мушкарац. Каква је разлика? Ричард Даловеј би свакако био модерни мушкарац, у чијем нас мишљењу снажне, па и преовлађујуће, патријархалне црте не изненађују, већ делују крајње реалистички мотивисане. Другим речима, вероватно је да би се већина конзервативних британских мушкараца на почетку 20. века сложила са Даловејем у погледу положаја жене у друштву и њихових социјалних и политичких могућности. Вероватно да би се сложили и многи мушкарци изван Британије. Једнако модеран, али много либералнији лик из романа *Излет на пучину* био би Теренс, који самој Рејчел излаже драму жене у историји. Теренсова тирада односи се на вишевековно ћутање жена, њихово потискивање у безгласност.

Замисли само: почетак је двадесетог века и до пре неколико година ниједна жена није излазила сама и није ништа причала. Све се одвијало у

⁵⁹ Ibid.

позадини, током свих тих више хиљада година, тај чудни тихи неприказани живот.⁶⁰

Он свет види као место уређено по мери мушкараца и у једном часу узвикује: „Да сам ја жена, некеме бих просуо мозак.”⁶¹ Занимљиво је да су његове реплике биле првобитно приписане самој Рејчел, али да их је Вирџинија Вулф касније пребацила на Теренса, наглашавајући тиме, вероватно, да он јесте њен пар, њен прави, модерни, мушкарац. Џулија Бригс (Julia Briggs) се пита зашто је у коначној верзији дато Теренсу да је изговори. Можда је ауторка сматрала да није у складу са ликом Рејчел, или би звучало као феминистичко бунцање када би га изговарала жена. То што Теренс исказује овај суд, пише Џулија Бригс, значи да га је списатељка учинила необично оштроумним, али и да сугерише да би мушкарци такође били на добитку од спознавања грешака из прошлости. Могуће је да је то требало да наговести и да би брак Рејчел и Теренса био другачији од конвенционалног брака. Но, каже ова критичарка, упркос томе што Теренс хоће да надокнади штету начињену неједнакошћу међу половима, и он се брзо повлачи у стереотипно мушко понашање – прекида Рејчел док свира клавир и очекује да она одговори на честитке. „Његове племените одлуке не постају пракса”.⁶²

Но, без обзира на то колико модеран, Теренс још није модернистички мушкарац. Он још увек види свет у мушко-женској дихотомији и држи се тих разлика. Посматрано из перспективе реалистичке мотивације, скоро да није ни било могуће створити књижевни лик који би био реалистичан а да није на једној или другој страни поделе на родове. Мушко или женско. Осим Леополда Блума, чија емпатија омогућава да се о њему, у халуцинаторном поглављу „Кирка” говори као о андрогину. Тај мушко-женски Блум, у перспективи која јесте хумористична и наизглед разрешена везе са стварношћу, превазилази све суморне и умарајуће дихотомије западног света. Наравно, у стварности, такве слике много су ближе пацифистички расположеним, бисексуалним члановима групе Блумзбери, него, барем наизглед, самом Џојсу. У књижевности 20. века,

⁶⁰ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, прев. Лазар Мацура, Београд, Службени гласник, 229.

⁶¹ Ibid, 230.

⁶² Julia Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life*. Penguin Books, 2005, 11.

Блум, опет није једини такав јунак.⁶³ Погледајмо Али-беја, чија је увиђавност особина која се очекује од жена. Када се Ариф врати са састанка са књижевницима, њен муж прећутно сагледава читаву ситуацију: „Муж је хтеде питати како је било на књижевној седници, али видећи је страшно нерасположену, уздржа се од тога”.⁶⁴

При томе, тај исти Али-беј није никаква „суженица”,⁶⁵ напротив. Када га најзад, у осамнаестом поглављу, видимо, он је најчешће у опреми за лов или чујемо да је у самом лову. Његову мушкост женске особине, дакле, не угрожавају, него је обогаћују.

Тај човек проглашен је за најбољег мужа, помисли Фахрије гледајући га, и чињаше јој се неверица, јер он није имао нежан изглед, иако је био нежан.⁶⁶

Али-беј своју жену допрати до одаја у којима је бал, да би је учинио сигурнијом. Он је тај који толерише њену силну љубав према Францускињи, мадам Аристид. Најзад, он је тај који преговара са Исмаил-бејом, патријархалним „громом”, у завршној фази сплетке коју је смислила његова разумна жена. И не само да преговара, него се и радује исходу. „Чудо!”, рече он весело, не погледајући у туђе жене...”⁶⁷ А његово показивање мере је незлобиво и готово дечје:

„Па како си почео? Шта ти рече зет кад ти поче?”, упита Ариф.
„Е, ја више нећу”, рече он мало набусито, јер није марио за дуг разговор.”⁶⁸

Психолошки реализам Јелене Димитријевић долази до изражаја и у оваквој скици: појава Али-беја не открива његове особине – мада не изгледа нежан и не мари за дуг разговор, он заправо јесте нежан и способан да се уживи

⁶³ Задивљујућ је у том смислу такође и лик Џорџа Калдвела, оца главног јунака романа *Кентаур* Џона Апдајка (John Updike, *The Centaur*). По својој способности емпатије он се може поредити само са госпођом Ремзи из *Ка светионику*.

⁶⁴ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 221.

⁶⁵ Појам који је у српском језику пре стотинак година означавао женкастог мушкарца. Види Milan Miljković, „'Muškarci sa ženskim osobinama': O problemu maskuliniteta na početku dvadesetog veka u Srbiji”. *Genero, časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, Београд, 2011, 15, 144-159, 144.

⁶⁶ Јелена Димитријевић, *Нове*, Београд: Службени гласник, 2012, 229.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

у другога. На тај начин, она креира лик који по својој модерности, отворености, превазилази и Дика Даловеја и Теренса који би желео, али не уме, да се до краја постави на страну жена и модернизације.

Незаобилазно је у говору о Али-беју поменути Ибрахим-Хасан-беја и Мурад-Џемала, јер су то другачији примери маскулинитета у Отоманској империји на почетку 20. века. Патријархални образац и морбидни транзициони образац једнако су јалови и штетни. Фатмин отац, Ибрахим-Хасан-беј, има надимке („носоња” и „гром”) који говоре о његовој гордости и односу према другима. Његова увереност у исправност и делатност патријархалног устројства је толика да у свом расуђивању практично искључује разум и поводи се за обичајима и представама. Поразан моменат је на самом крају романа, када својој мајци, која је заступница праве, „лепе” вере, каже:

О мајчице, да ниси и ти жена, ја бих рекао: ‘Сад видим да и жене нешто знају.’ Лепо ми ти рече.⁶⁹

Још један тренутак са самог краја веома је речит за однос Ибрахим-Хасан-беја према животу самом. То је чињеница да је све што се догодило била његова школа саосећања. Наиме, у тренутку када му стигне телеграм којим му се из Париза јавља да му је кћи умрла, он „заплака, први пут како је постао човек”.⁷⁰ Као да је све кроз шта су јунакиње овог романа пролазиле било усмерено ка томе да он да покаже осећања. Јер, Ибрахим-Хасан-беј, на чуђење многих, није заплакао на кћеркиној свадби; својој унуци потом дуго није ни име дао. Утолико је његов слом у тренутку када стигне вест о Фатминој смрти већи, и показује неодрживост патријархалног модела маскулинитета у Османском царству, чији је он потпуни и прави представник.

Али, ако је тај модел обавезујући и крут, онај други који се у *Новама* може видети, потпуно је погубан. То је модел маскулинитета који бисмо могли назвати транзиционим. Његов основни представник јесте Мурад-Џемал, „жеља и лепота”, младић који ће у два наврата постати Фатмин супруг и потом отац њеног детета. Он представља недораслог мушкарца, или одрасло дете, које нема никакве обавезе нити одговорности према свету који га окружује. То није

⁶⁹ Ibid, 243.

⁷⁰ Ibid, 244.

нимало безазлено, јер је Мурад-Џемал одговоран за смрт једног младића и зато је и прогнан из Цариграда у Солун, одакле са Фатмом бежи у Париз. При томе, он је алкохоличар и беспосличар, племић који нити зна, нити жели да зна како да се снађе у модерном свету. Ариф упозорава на то да Џемал-беј треба да ради, али то као да нико не чује, понајмање Џемалова мајка. Она је, не разумевајући најједноставније економске законитости, успела да проћерда целокупно наследство и тако и себе и сина остави без средстава за живот. Докон и размажен, на пола пута између старог турског друштва и модерне Европе, Мурад-Џемал, упркос свом еротичном имену, постаје агенс смрти и пропасти.

Занимљиво је у том смислу да његово име значи „жеља” и „лепота”, иако се на више места у роману истиче да су мушка имена оличења снаге. Мајка ће га, у једном тренутку, док га преклиње, оловити као „арслан” (лав), али је његова мушка снага и улога такође у великом процепу, у дубокој трансгресији модернизацијских процеса. Када се у једном тренутку, пијан, појави на вратима теткиног дома, лупајући на врата и називајући своју младу жену погрдним именима, настаје драматична сцена која се приближава гротесци. Џемалови повици да му дају секиру да развали кућу, нож који вади из цепа, мајка која га преклиње показујући недра која су га „одојила и снагу (му) дала”, све се то завршава у потпуном декрешенду:

Он као да се од тога отрезни, баца нож, оде у теткину собу и леже на једно дугачко шилте несвучен. Мало, па се ухрка.⁷¹

Контраст између снаге, представљене па и поменуте у овој сцени, и онога што је млад мушкарац у стању да са том снагом ради, једнако је слика безнађа, као и узалудно, несистематско и неприменљиво образовање његове младе жене. Он сам ће се запитати: „Зашто је учио? Шта је сад? Беспосличар: млад а ништа не ради! Зар да настави учење кад је у њему све отупело, мозак, сваки живац?”⁷² Али, у овом открићу да је друштво устројено тако да брани и чува лаж, он не налази начина да успостави сопствену одговорност. Напротив. Најпре се подсмева тетки и другим женама које су хтеле да га, користећи традиционалне начине заклетви, одврате од пића, а онда, одлазећи у ново

⁷¹ Ibid, 175.

⁷² Ibid, 176.

пијанство, фаталистички закључује „Да има Бога, он би ми се јавио кад пођем да пијем”⁷³. У том попуштању себи, чује се оно што се у овом роману приписује много више женама старог кова – препуштање судбини, фатализам, пасивност. Мурад-Џемал припада генерацији која мора да се определи. Док Фатмин отац може без икакве сумње и без остатка да верује у чврст, патријархални, „стари” поредак, оно што Младотурска револуција у доноси јесте промена – модернизација друштва, прелазак у устројство у коме је рад неопходан. Мурад-Џемалов положај пропалог племића, прошлост у којој је крив за једно убиство, породица којој не даје никакав реални допринос, све то говори да он не успева да нађе место у свету. Осим лепоте, он заправо нема никакав други квалитет, и у поређењу са њим, Фатмин отац изгледа као поуздан ослонац. Проблем је, међутим, у томе, што, иако Ибрахим-Хасан-беј стоји на оном истом месту непоколебљиво као и његови преци, свет, те и само то место, нису исти као некада. Свет се не да замрзнути, и због тога ће, метафорички и метонимијски израз Фатминог оца, кипарис, пострадали још на самом почетку романа. Игра имена није случајна – кипарис, усправан и горд, у ствари је симболички и реалистички повезан са гробљем; а само дрво испод Фатминог прозора биће сажежено ударом грома, што је и надимак њеног оца. Круг је затворен и умирање једног односа према свету јасно је наговештено.

У том смислу је тренутак пред револуцију тренутак дубоке промене у коме стари систем више не одржава свет, али нови још није успостављен. На историјском плану, ова транзиција одговара друштвеним и историјским кризама пред Први светски рат, односно, Младотурску револуцију. У књижевности, међутим, те су кризе сагледане из перспективе свакодневног живота у који историја упливава насилно, рушећи и не обећавајући ништа. У приповеци о госпођи Даловеј видимо да свет ипак наставља свој ток.

У случају балканских преокрета, *Писма из Солуна* приказују почетну еуфорију револуције и дубоку сумњу у то шта ће она за жене заправо значити, док ће у касније написаном роману, *Нове*, који се бави периодом пред револуцију, транзиција, пре него револуција, бити тренутак из ког нема излаза.

⁷³ Ibid, 180.

„Заставу понова узимам и идем да вичем, да будим наше жене, да траже право...” Хтеде рећи ”право сунца”, па не могаде, клону на узглавље и склопи очи...⁷⁴

Овај потресни и суморни завршетак романа *Нове* не обећава ништа.⁷⁵ Борба изгледа узалудна, а јаз између жеља и могућности безизлазан. Поредети роман са приповетком Вирџиније Вулф може нам се учинити да смо још једном на балу код госпође Нисим, на ободу света. С једне стране су жене попут Кларисе која се с лакоћом присећа да је „стари ујка Вилијам” говорио: „Дама се препознаје по рукавицама и ципелама”; с друге „домине” које траже „право сунца”. Но, ваља мислити на Кларисину уздржаност, немаштовитост Даловеја, Блумове оријентално-еротске фантазије, а истовремено и на куповину коју описује Јелена Димитријевић, на мужа Ариф-ханум који је допрати на бал да би је осоколио, па тек онда покушати са оцртавањем замашног простора европског модернизма.

Литература

Бечановић Николић, Зорица. „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић”. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2011, бр. 1, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=14>, приступ: 14. мај, 2013.

Бошковић, Владимир. „Књижевно путовање Јелене Димитријевић”. У Димитријевић, Јелена, *Писма из Солуна*, двојезично издање, превели Димостенис Стратигопулос и Владимир Бошковић. Лозница: Карпос, 2008, 107-118.

Briggs, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. Penguin Books, 2005.

Вулф, Вирџинија. *Госпођа Даловеј*. Превод Милица Михајловић. Београд: Политика, Народна књига, Београд, 2004.

Вулф, Вирџинија. *Излет на пучину*. Превео Лазар Мацура. Београд: Службени гласник, 2013.

Woolf, Virginia. “Mrs. Dalloway in Bond Street”. 1922.

<https://www.google.rs/#q=mrs.+dalloway+in+bond+street&safe=active>

линк од 8. 12. 2013.

⁷⁴ Ibid, 258.

⁷⁵ Зорица Бечановић Николић га је упоредила са сличним тренутком у Шекспировом *Краљу Лиру*. В. В. Зорица Бечановић Николић, „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић”. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2011, бр. 1, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=14>.

Димитријевић, Јелена. *Писма из Солуна*, двојезично издање. Превели Димостенис Стратигопулос и Владимир Бошковић. Лозница: Карпос, 2008.

Димитријевић, Јелена. *Нове*. Колекција: Сопствена соба, Београд: Службени гласник, 2012.

Димитријевић, Јелена. Писмо из Каира, 12. 12. 1926, Р 645/153, посебни фонд Народне библиотеке Србије.

Дојчиновић-Нешић, Биљана. „Чаробни сан Истока“ – стварност у роману *Нове* Јелене Димитријевић. Научни састанак слависта у Вукове дане 36/2, МСЦ, Београд, 2007, 279-286.

Dojčinović, Biljana. *Susreti u tami, uvod u čitanje Virdžinije Vulf*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Džejms, Henri. *Ambasadori*. Preveo Sl. Jovanović. Beograd: Nolit, 1955.

Џејмс, Хенри. „Будућност романа“. Предео Зоран Скробановић. У Џејмс, Хенри *Будућност романа*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 77-91.

Кох, Магдалена. *Када сазремо као култура... Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон-жанр-род)*. Београд: Службени гласник, 2012.

Miljković, Milan. „'Muškarci sa ženskim osobinama': O problemu maskuliniteta na početku dvadesetog veka u Srbiji”. U *Genero, časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, Beograd, 2011, бр. 15, 144-159.

Џојс, Џејмс. *Уликс*. Предео Зоран Пауновић. Подгорица: ЦИД, 2001.

UDC

821.111.09-32 Вулф В.

821.163.41.09 Димитријевић Ј.

Original scientific article

Biljana Dojčinović
Faculty of Philology
University of Belgrade

Gloves, Veils and Scenes With "Mighty Arms":

Echoes of War and Revolution in the Fictions by Virginia Woolf and Jelena Dimitrijević

This comparison of a short story by Virginia Woolf, "Mrs. Dalloway in Bond Street", and *Letters from Salonica* as well as the novel *Nove* by Jelena Dimitrijević, points to the extent in which the great turmoils such as World War One, or some other wars and revolutions of the time, permeate the works written about the seemingly private

and secluded lives of women. The same perspective is used for comparative analysis of the British and the Balkan modernistic representations of masculinity. The paper aims not only at making connections between these two parts of Europe, but also at questioning the range of the notion of *modernism*, which should, as it is argued, include the women's writings written in or about the Balkans.

Keywords: World War One, women's writing, masculinities, modernism, Balkans.