

821.111.09-31 Vulf V.

Дражен Г. Јашовић
Филолошки факултет,
Београд

ИСТИНА И ФИКЦИЈА У РОМАНУ ВИРДЦИНИЈЕ ВУЛФ „КА СВЕТИОНИКУ“

Апстракт: Циљ нашег истраживања у овом раду био би утврђивање односа истине и фикције у наведеном роману В. Вулф. . На почетку смо дефинисали појмове истине и фикције са становишта неких теоретичара књижевности, како би се касније могли упустити у ближу анализу самог дела и схватања поменуте ауторке о односима датих појмова са облицима каквим се сама служила, есејима, биографијама, писмима, романима. Пажљивим читањем и упоређивањем одломака покушали да успоставимо везу на основу сличности романа, са једне стране и есеја, биографија и сл., са друге. Теме из романа обрађене су у есејима, не у тако сложенем облику како јој је омогућила фикција за чије се писање залагала већ како је дозвољавао облик есеја, а на основу података из биографија, писама или историје.

Кључне речи: Истина, фикција, есеј, приповедање.

На почетку, требало би дефинисати појмове истине и фикције, како би се касније могли упустити у ближу анализу самог дела. Поред романа, Вулф је писала и есеје у којима је расправљала о бројним питањима књижевне критике и историје, о писцима који су јој претходили али и савременицима, о књижевним облицима, поетичким принципима; а највише: о животу. Управо је живот можда кључ којим се може тумачити њено схватање фикције.

У средњем веку појављује се термин *фикција* у оквиру тријаде, *верум*, *фалсум*, *фицтио* (Квас 2011:24) о којем још увек трају полемике. У даљем раду ми ћемо се користити овим појмом али онако како га је В. Вулф употребљавала, као врсту књижевности коју је она стварала, а која се разликује од комерцијалних и популарних романа са краја 19. века. Фикција представља начин писања, који су прихватили још неки од писаца модерне, којим се приповедач користи са циљем тачнијег и искренијег приказивања субјективног и истинитог доживљаја света (Квас 2011: 40). У есејима она говори о биографији, писму, историји, есеју, традиционалном роману и иако нас у извесној мери приближавају животу не могу да пређу границу преко које фикција прелази. На пример биографије, нису имали уметничку снагу да господаре и елиминишу, нису били кадри чак ни да кажу целу истину о свом животу; они су изобличавали приче које су могле бити уобличене. Све што могу да нам пруже, то су чи-

њенице, а чињенице су веома безвредни делови белетристике. Зато у нама расте жеља да пречистимо са половицим закључцима и произвољно-стима; да престанемо за трагањем за тананим сенкама људског карактера, да уживамо у већој апстрактности, чистијој истини белетристике“ (Вулф 1956:287). Или, уз многе похвале Адисонових есеја и сазнања до којих су приповедање довели такви облици, који са спољње стране и личе на роман „...али њихова се заслуга састоји у чињеници што они не назначују, не започињу, не проричу ништа; они постоје савршени, потпуни, сами за себе. Читати их као да су први несигуран експеримент који садржи семе величине што тек треба да дође, значи промашити њихов специфичан смисао. Они су студије споља једног тихог посматрања. Кад се читају заједно они сачињавају портрет спахије и његовог круга, увек у карактеристичним ситуацијама – једна с његовом палицом, друга с ловачким псима – али тако да се свака од њих може издвојити, а да се притом не наруши и не поквари општа замисао. У роману где свака глава напредује у односу на претходну, или нешто додаје оној која долази с њом, било би немогуће издвајање. Био би осакаћен темпо, заплет, замисао“ (Вулф 1956:57). Према томе, фикција се користи овим облицима али она уз помоћ техника попут: индиректног говора (оратио облиџа), унутрашњег монолога, тока свести, парентезама, глаголима унутрашњих доживљаја, може да располаже спољним чињеницама слободније, да улази у мисли, сећања и осећања ликова, чиме се продубљује опажање или мења тачка посматрања, да ефектније повезује целину са деловима и обратно. „Требало би гледати са педесет пари очију, размишљала је (Лили Бриско). Педесет пари очију нису довољни да се обухвати та једна жена, помислила је“ (Вулф 2004:211). Шта она назива животом и шта је то што би романсијер требало да представи јасно је видљиво из речи: „Живот није низ симетрично поређаних шарених сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести. Зар није задатак романсијера да прикаже овај разнолики, овај непознати и неограничени дух, ма какве загонетке и комплексности садржао, са што је мање могуће туђег и спољњег?“ (Квас 2001:40-41)

Вирцинија Вулф, дакле, не пориче могућност сазнајне функције фикције. Ове наративне форме, поред тога што садрже измишљене описе и приче, ипак могу да воде до сазнања света. Она се противи традиционалном реализму, конвенцијама у грађењу фабуле (Квас 2001: 39). Сматра да писци „Материјалисти ... пишу о безначајним стварима; да троше огромну вештину и огроман труд настојећи да тривијално и пролазно учине истинитим и трајним“ (Вулф 1956:81). Господину Бенету живот измиче „... а може бити да без живота ништа и не вреди“ (Вулф 1956:81). Нешто даље наилазимо и на разлог због којег она инсистира на појму фикције „... мо-

жемо се усудити да изразимо своје мишљење да за нас овакав облик романа који је углавном у моди много чешће промашује неголи пружа оно што тражимо. Било да то назовемо живот или дух, истина или реалност, она битна ствар измиче, или се искрада, и неће никако да задржи тако неподесно рухо какво јој ми пружамо“ (Вулф 1956:81-82). Ипак, иако раскида са конвенцијама и навикама традиционалног романа у корист субјективног погледа на живот, не одриче се метода: „У сваком случају погрешно је стајати изван „метода“ који се испитује. Било који метод је добар, сваки метод је добар који казује оно што желимо да изразимо, ако смо књижевници; или који нас приближава романсијеровој замисли, ако смо читаоци. Овакав метод има ту предност што нас приближава оном што обично називамо сам живот“ (Вулф 1956:85).

Овако схваћена фикција, у ужем смислу, води до сазнања, а самим тим и до истине. Упознавши се са неколиким теоријама истине у књизи „Истина и поезика“ покушаћемо да одредимо положај романа „Ка светионик“ у односу на истину. Према теорији кореспонденције, установљеној у Антици, истина је „кореспонденција са стањем ствари“ док је кохерентистичка теорија истине, чији се зачеци такође налазе у Антици, прихватљива само ако је „у складу с кореспондентном теоријом. Теорија кохерентности претпоставља строго логички уређен систем исказа, који су у међусобној зависности јер се морају изводити једни из других“ (Квас 2001: 18). Дакле, одлучујући критериј просуђивања неког става као истинитог јесте да ли се он може повезати с постојећим ставовима у непротивречну (кохерентну) целину и да ли кореспондира било чињеничној било парадигматској стварности. Будући да је Вулф сматрала да проза коју она пише има сазнајну функцију, и да је постојање метода важно, поставила је у својим есејима извесне поетске принципе који се односе према фикцији, коју је она писала, као парадигма. Парадигматска истинитост песничког исказа условљена је постојањем теоријске претпоставке о парадигми, истоветношћу с теоријском претпоставком о парадигми и кореспонденцијом теоријске претпоставке песничког исказа и парадигме. Нећемо дубље залазити у остале теорије истине, евиденције, консензуса или прагматике будући да ћемо се у истраживању ослонити на кореспонденцију субјективних поетичких ставова В. Вулф у роману „Ка светионик“ и есејима, а будући да је сматрала да фикција какву пише води до сазнања говорићемо и о темама које је сматрала важним за сазнање живота али и приповедачким техникама које користи у формалној организацији романа.

О ПРИПОВЕДАЊУ

Поред облика, или како их новија теорија назива, дискурса биографије и есеја, В. Вулф је залазила и у друге приповедачке форме, са тежњом за бољим разумевањем живота. Док приступа делу Данијела Дефоа предлаже два пута: „Један од прилаза Робинзону Крусоу, „пут кроз развој романа“, други је „пут кроз живот писца“. И ту, на небеским пашњацима биографије, можемо провести много више часова него што је потребно да се од корица до корица прочита сама књига“ (Вулф 1956:213). Али и поред примамљивих „небеских пашњака биографије“ не запоставља значај унутрашњег приступа где нас очекује „усамљена битка, један посао између писца и читаоца који треба обавити без икаквог даљег одгађања“ (Вулф 1956:214). Кретање од спољашњости ка унутрашњости карактеристичан је за још неке писце са почетка 20. века али упркос трврђњи попут „...орнаменти тога света што нам их намећу критичари и догађаји из живота писца на које нам биографи скрећу пажњу само су површне вредности које нам ничему не служе“ (Вулф 1956:215) она покушава да „загосподари пишчевим погледима“ (Вулф 1956:215). Обиље корисних, а неретко и изразито поетских одломака из живота писаца срећемо међу њеним есејима који су од велике користи у реконструкцији њихових живота али сам избор тема говори и о погледима В. Вулф. Писма једне млекарнице и једне грофице, усамљеност Свифтова, узвик једне жене у једном салону „Ја сам Кристина Росети“, чему се смеју деца у кући Остенових, дивљина јоркширских вресних поља помажу у проналажењу оног важног места за које се Вулф пита да ли је овде или тамо (Вулф 1956: 82). Поред овог, ту је и питање „...како романисијер уређује свој свет“ (Вулф 1956:215)? У складу са својим субјективистичким погледима, она захтева независност и слободу читања, а као можда и најбољи начин упознавања писца и дела, предлаже само писање (Вулф 1956:281). Фикција није биографија, не говори само о чињеницама, она улази у унутрашње светове ликова откривајући много више о њиховом унутрашњем животу него што би могао материјалистички роман, али тај пут у дубине унутрашњости није бесконачан. Њена техника се заснива на индиректном говору и слободном индиректном стилу којим приповедач постиже неограничен приступ психолошкој унутрашњости ликова, али не говори у првом лицу, нити представља ток свести у презенту попут Дороти Ричардсон или Меј Синклер (Стивенсон 1992:54). Нема чак ни слободних монолога попут Џојсових, у репрезентацији мисли Моли Блум, нити нарушавања синтаксе реченица какве срећемо на прелазу у свест Леополда Блума (Стивенсон 1992:54). Питање дистанце је једно од значајнијих питања, коме се враћа и у есејима и у роману. Приповедач се неизмерно приближава мислима ликова, можда

најближе у слици вечере Ремзијевих са пријатељима, али тежи опису радије него исказивању директних мисли (Стевенсон 1992:55). Употребом парентеза, она наглашава значај једног места смањујући важност другог, чиме ритмично управља пажњом читаоца. На пример „Све изгледа могућно. Све изгледа добро. Управо сад (али ово не може да траје, помисли она, издвајајући се од тренутка док су разговарали о ципелама), управо сад је постигла сигурност; лебди као кобац у ваздуху; као развијена застава у елементу радости која испуњава сваки живац њеног тела, пуно и слатко, не бучно, пре свечано, јер произилази, помисли она, од њеног мужа, деце и пријатеља“ (Вулф 2004:111). Из примера се могу приметити и глаголи који описују унутрашња стања ликова, што је посебно карактеристично за фикцију и неизводљиво биографији или историји. Изрази: она *помисли*, *осећала* је, *питала* се допуштају приповедачу да прикаже унутрашњост других лица, што би у другим дискурсима изазвало утисак невероватности приповедања. Испитивање субјективних мисли и осећања није довољно заступљено, а облик који би то могао чинити јесте фикција. Овакав став Вулф можда дугује и Фројдовој психоанализи, а касније је то довело и до бројних психолошких студија изведених на њеним романима. Стивенсон још запажа и употребу метафоре као средства за описивање додира стања свести са спољашњим светом. Док Џејмсу чита бајку гђа Ремзи размишља о догађајима рибара али и дневним утисцима. Начин, како се њена мисао креће описан је сликом: „... јер је прича о Рибару и његовој жени као бас који тихо прати неку арију, која се с времена на време неочекивано подигне у мелодију“ (Вулф 2004:66). Спољашњи и унутрашњи свет се наизменично смењују, с тим што у првом и последњем поглављу преовладава људски дух, док у другом, приповедање узима перспективу природе из које људски животи, патње, сама смрт заузимају она небитна места из парентеза, као што је разговор о ципелама тривијалан у поређењу са узлетом духа гђе Ремзи. О перспективи расправља у есејима док говори о ремек делима и Прусту: „У ремек делима – а то су књиге у којима је визија чиста и ред постигнут – он (Пруст) нам тако сурово намеће своју перспективу да нам то редовно наноси бол – наша таштина је повређена зато што је поремећен наш сопствени ред“ (Вулф 1956:217). Писци модерне, посебно они велики, кадри су да тако снажно наметну своје виђење да код читаоца изазивају повреду и бол. Стална промена перспективе, гледање туђим очима или гледање са педесет очију карактеристично је за роман „Ка светионику“. Погледи гђе Ремзи, Лили Бриско, Г. Ремзија, Вилијема Бенкса и осталих наизменично се смењују, али друго поглавље у коме је представљен поглед природе, времена, ветра, светионика толико нас дистанцира из света људи да „... једва да је остало ма шта од тела или духа по чему би се могло рећи 'Ово је он' или 'Ово је она'“ (Вулф 2004:136).

О ТЕМАМА ПРИРОДЕ, ЛЈУБАВИ, ТРАЈНОСТИ УМЕТНОСТИ

Природа за њу није романтична, није одраз људског стања већ спољашњи простор у коме човек нема истакнуто место. Расправа Чарлса Тензлија и Вилијема Бенкса о трајности Скотових романа узнемирава гђу Ремзи и прети да, уколико се г. Ремзи осети угроженим будући да и сам сумња у догавечност свога рада, упропасти сав труд гђе Ремзи око стварања хармоније и пријатељства те вечери. Са друге стране, из угла неумољивог протока времена гђа Макнаб и гђа Бест „...полако и трудно, са метлом и кофом, бришући, рибајући, заустављале су крварење и труљење; избављале су из језера Времена, које се брзо затварало преко њих, час зделу, час орман; извадиле су из заборава све Скотове романе и сервис за чај једног јутра“ (Вулф 2004:149). Романи Валтера Скота и сервис за чај постављени су индиферентно једни поред других.

Питање о пролазности живота, о трајању уметности, о вези трајности и вредности појављује се и у есејима и у роману. Ветрови и поветарци, иако персонификовани, неумољиво, „...постављају и опет понављају своја питања – Хоћете ли избледети? Хоћете ли нестати“ (Вулф 2004:139)? Дух г. Ремзија опседнут је овим проблемом. Како да зна хоће ли неко или нешто трајати, хоће ли он трајати, па се пита: „А колико ће трајати његова слава? Допуштено је чак и хероју који умире да мисли, пре него што умре, како ће људи говорити о њему после. Његова слава траје можда две хиљаде година. А шта су две хиљаде година (Питао се г. Ремзи иронично, зурећи у живицу)“ (Вулф 2004:41)? И овде спољашњи предмет, живица, прекида унутрашњи ток мисли г. Ремзија што, готово комично, указује на немогућност комуникације унутрашњих доживљаја човека са спољашњим светом. За разлику од Ремзија, Вилијам Бенкс не придаје значаја променама моде. „Ко може да каже шта ће трајати – у литератури или, доиста, ма у чему другом“ (Вулф 2004:114). У есејима, В. Вулф покреће ово питање поводом двестоте годишњице „Робинзона Крусое“ и у расправи о савременицима, где закључује да ако се пренесемо сто година у напред, не да „...нисмо у стању да се сложимо за једну исту књигу већ да више него сумњамо да таква књига уопште постоји“ (Вулф 1956:161). У последњем поглављу, на путу ка светионику, Кем, подстакнута узвиком свога оца: „чије речи су стално пробијале њену свест“, размишља о прошлим данима који су „ишчезли, збрисани, прошли, нестварни“ док је стварност „барка и једно са закрпом“ (Вулф 2004:179).

Будући да време тече, да се свет, човек и уметност мења и нестаје, Ремзијеви и њихови гости, сваки на свој начин, трагају за нечим трајним и вредним. Лили Бриско, посредством сликарске уметности, покушава да обликује тренутак у коме гђа Ремзи чита бајку о рибару и рибици малом

Џејмсу, на степеништу породичне куће. Током сликања, Лили износи неколико коментара који се тичу перцепције, форме, памћења, мишљења, дистанце, комуникације, могућности или немогућности изражавања мисли, лепоти, тренутку. У првом поглављу романа, Вилијам Бенкс добија прилику да види слику и да пружи свој коментар. Он посматра слику, поставља питања: шта представља љубичасти троугао, може ли се тако одати поштовање, шта она жели да направи од тога? Лили говори о односу сенке и светлости, односу маса, неопходности повезивања и опасности нарушавања целине. Приповедач описује догађај са дистанце, не слика њихове унутрашње доживљаје већ спољашње покрете, Лили затвара кутију за боје чвршће него што је потребно, чиме као да затвара једно виђење, један свет. Оно што је важно овде није изглед слике, или расправа о техници и стилу Лили Бриско, нити укусу Вилијема Бенкса у чијем је дому највреднија слика трешње у цвету на обалама Кента коју су критичари хвалили и високо проценили. Важан је поглед који Вилијем Бенкс упућује ка гђи Ремзи која чита бајку, баш у тренутку кад је Лили хтела да је критикује, како узбуђује и како је охола. Г. Бенкс својим заносом, белим научничким мантилом, гледа је чисто и безлично, љубављу дестилисаном и филтрираном, која „...никад не покушава да шчепа свој предмет; него, као љубав коју математичари гаје према својим симболима или песници према својим фразама, која треба да се излије широм света и постане део људског благостања“ (Вулф 2004:53). Она ће тек после низа година, кад поново посети острво и кућу моћи да гледа очима Вилијама Бенкса. Тек тада, после смрти гђе Ремзи, Пру и Ендруа, венчања Пола и Минте, успева да у сећању реконструише, да поново доживи тај дан филтриран и дестилисан у времену и другим очима види слику мајке, која чита бајку дечаку на степеницама. Проблем је у томе што јој „увек нешто измиче“, реченице и визије долазе, „дивне слике“ али она жели „...баш онај дрхтај нерава, баш то, пре него што постане ма шта“ (Вулф 2004:206). Сликарско платно је „...бедна машина, немоћна машина ... тај људски апарат за сликање или за осећање; увек се поквари у критичном тренутку“ (Вулф 2004:206).

О МОДЕРНИСТИМА, ВРЕМЕНУ И ПРОСТОРУ

Са проблемима исказивања мисли Вулф се суочавала техникама приповедања које данас називамо модерним. Открити трептај унутрашњег пламена који осветљава поруке ума или се приближити хитрини ума су највиши циљеви прозног приповедача. Овим вештинама владао је Џојс и она му је због тога указивала поштовање, како примећује Стивенсон. Велика је разлика између замишљеног планирања далеко од платна и стварног узимања кичице и повлачења првог потеза, каже Лили Бриско. Идеју,

једном виђену и осмишљену и доживљену треба пренети на платно или папир. Са речима је можда и теже, зато што „речи одлепшају у страну и погоде предмет и сувише ниско. Тако човек одустаје од покушаја; онда мисао опет потоне: тада човек постаје као већина средовечних људи смотрен, лукав, са борама међу очима и изгледом непрестане стрепње. Јер како се могу изразити речима ове емоције тела“ (Вулф 2004:191-192)? Овај проблем је, према њој, карактеристичан за модернисте, па Стерново интересовање за ћутање више него за речије довољно да га учини модерним (Вулф 1956:241-242).

Осим проблема са начином и средством израза, проблем је и дистанца која је у трећем поглављу остварена временским померањем, прошло је десет година, а ифизичка удаљеност међу ликовима остварена је одласком барке ка светионику. Док за Кем острво нестаје у измаглици, и једина стварност постаје барка, Лили слика госпођу Ремзи како је седела на степеништу пре десет година.. Џејмсов поглед је управљен ка једру, г. Ремзи чита књигу и не примећује чак ни смирај ветра, који је трајао кратко али довољно да узнемири Џејмса, само г. Кармајкл лежи на сунцу као и обично, а о његовим мислима ликови, па и приповедач само претпостављају. Приблизити се животу што је могуће више циљ је прозног приповедања према В. Вулф. Још једна особина која Стерна приближава модернистима јесте „нестајање уобичајених церемонија и конвенција које држе писца и читаоца на пушкомет једног од другог“ (Вулф 1956:239). Непрестано приближавање и удаљавање указује на проблем конвенције, позива читаоца на учешће и чини приповедање динамичним. Г. Ремзи стоји пред цвећем али га не види или седи у барци али је мислима миљама далеко. Тек понеки узвик, извучен из контекста оглашава његово присуство за друге ликове. Са друге стране, иако је гђа Ремзи већ само обрис у сећању, Лили Бриско је доживљава као никад ближу и комплетнију. Ово питање појашњава опис слике пучине у којој „...таласи изгледају симетрични гледани са врха стене, али за пливача они су одељени стрмим поворима и запенушаним врховима“ (Вулф 2004:170). Спољње и унутарње, блиско и далеко, бесконачност времена и тренутак, субјекат и објекат чине се најчешћим елементима фикције В. Вулф, а трагање за хармонијом, синтезом, равнотежом мотив приповедања.

Према формалном уређењу роман „Ка светионику“ јесте фикција, у смислу који је одредила и бранила В. Вулф. Према њеном мишљењу, фикција на искључује остале приповедачке облике у потрази за неким идеалним простором у коме би постојала у чистом стању, већ радије користи знања из биографија, есеја, писама, историја којима употребом нових техника приступа из другачијег угла. У једном од есеја каже: „Сасвим је једноставно рећи: пошто су књиге већ класифициране – белетристика, био-

графија, поезија – треба да их и ми тако издвојимо и узмемо од сваке врсте оно што она може да нам пружи. Али мало људи тражи од књиге оно што она може да им да. Ми најчешће прилазимо књигама с неодређеним и подељеним расположењем, захтевајући од белетристике да буде истинита, од поезије да буде лажна, од биографије да ласка, од историје да рашчисти све наше предрасуде. Кад бисмо могли да разгонимо сва та предубеђења, била би то изванредна ствар“ (Вулф, 1956:280). Тако да у њеној фикцији можемо да препознамо тематске и формалне сличности са другим облицима захваљујући поетским принципима којепредлаже у својим есејима и који јој допуштају много више слободе него што је било дозвољено есеју или аутобиографији, на пример.

ЗАПЛЕТ РОМАНА И КЊИЖЕВНИ ОБЛИЦИ

Цела прича романа одређена је путовањем ка светионику. На почетку они планирају одлазак, да би на крају неки од њих и успели да стигну. Ако погледамо традиционални путописни роман, можда и нема превише сличности, само обриса, али начин њеног коментара путописа у есеју о Стерну указује на више сличности: „Он је одиста путовао по Француској, али је пут често пролазио кроз његову машту и његови главни доживљаји нису се одиграли са разбојницима и на врлетима, већ са емоцијама његовог срца“ (Вулф 240:1956). Роман о одрастању, билдунгсроман, може да послужи упоређивању такође. Џејмс је од свог детињства у прећутном, али јако емотивном сукобу са оцем: „Да му је при руци нека секира, жарач, или ма које друго оруђе које би пробилло груди очеве и убило га на месту, Џејмс би га се латио“. (Вулф 2004:8). На барци, на путу ка светионику та мржња кулминира, али пред само искрцавање г. Ремзи гледа на сат и узвикује „Браво“, што је, могуће, гест којим Џејмс добија коначну похвалу и одобравање свога оца. Кем је са почетка, бар у очима Лили Бриско „дивљакуша“; за гђу Ремзи њене мисли су као „бунар“ у коме нестаје порука коју Кем треба да пренесе куварици. На крају она дубоко промишља о, иначе тешко разумљивим узвицима г. Ремзија, али његове речи допиру до њене свести и она са дубоким разумевањем понавља: „Ми ишчезавамо, свако за себе“. И Кем и Џејмс одрастају и сазревају у развоју радње.

На крају би занимљиво било поменути и ставове В. Вулф о аутобиографији из есеја о Монтењу. Питање до које је мере и да ли је аутор присутан у роману, је проблем о коме размишља и сама В. Вулф: „Морамо се упитати до које се мере пишчев живот одражава у књизи – до које се мере писац сме тражити у њој? То су питања која наваљују на нас док читамо те биографије и писма“ (Вулф 1956:286). Колико можемо да сазнамо о самом делу читањем биографија и колико ће нам знање о животу

аутора помоћу у разумевању или повећати уживање у самом делу? А зар не би најлакше било писати аутобиографију јер „...нама су наше црте лица најпознатије“ (Вулф 1956:9). Ипак, кад почнемо „...перо нам испада из руке; писање је дубока, тајанствена и ужасна ствар“ (Вулф 1956:9). Приповедач најприсније описује унутрашњи ток мисли гђе Ремзи, и она најдубље улази у размишљања о самој себи док чита бајку Џејмсу или Шекспирове сонете у радној соби. Сонет, за разлику од неуређених и асоцијативних мисли госпође Ремзи представља облик у коме је суштина и целина живота заокружена. Једно читање није довољно тако да ће морати „...опет да чита. Не може да се сети целокупног облика те ствари. Мора да се уздржи оцене...“ И онда, ево, изненада целина уобличена у њеним рукама, лепа и разумна, јасна и савршена, суштина исписана из живота и заокружена – сонет“ (Вулф 2004:128). Читајући, она може да размишља о свом животу, али права тешкоћа је рећи истину о себи, сасвим открити себе и како се изразити (Вулф 1956:9-11). И поред проблема са успостављањем контакта са другима, „...постоји највише тешкоћа да се буде ја. Душа – или живот у нама – никако се не слаже са спољашњим животом“, каже Монтењ (Вулф 1956:11).

Релације између спољашњег и унутрашњег, питање како изразити мисао другоме или како разумети мисао другог, како разумети сопствени дух, можда су и централна питања В. Вулф. У есејима она трага за животима људи прикупљајући најразноврснију грађу коју у фикцији организује и употребом нових, понекад и експерименталних техника покушава да пренесе другима. И у процесу увек има у свести проблеме који настају коришћењем било којег средства израза. На крају преовладава субјективност, зато што филозофију г. Ремзија о „субјекту и објекту, и природи реалности“, једино Ендру разуме, али он гине у рату у Француској. Лили Бриско, у тренутку на крају приче, повлачи једну црту у средишту, чиме успоставља тражену равнотежу и усклађује односе маса на слици.

ЗАКЉУЧАК

Тема о којој смо говорили у раду тиче се разумевања фикције са становишта Вирџиније Вулф, а потом и описа односа фикције са истином уз примере из романа „Ка светионику“ и збирке „Есеји“.

Фикција, како је В. Вулф схвата, разликује се од „...стандарног разумевања фикције које одриче везу између књижевности и истине“ (Квас 2011:38). За њу је фикција одређена жанровски, у ужем смислу, што значи да врста прозе какву она пише покушава да приђе ближе животу и да тачније и искреније прикаже свој субјективни доживљај истине. Пут до истине књижевност остварује својом сазнајном функцијом, до које В.

Вулф долази пажљивим посматрањем живота.

У есеју о модерној прози она прво говори о томе шта фикција није, уз навођење аутора којима живот измиче. Критикује „апаратуру“ (Вулф 1956:81) аутора које сматра материјалистима, суровост и грубост њихових карактера, њихов труд да „тривијално и пролазно учине истинитим и трајним“. Њена, поетски надахнута критика, усмерена је на популарне облике романа са краја 19. века која је фикцију видела као пуку забаву. Код Дефоа, Стерна, Адисона запажа многе вредности, што значи, како и сама каже, „нисмо се посвађали са класичарима, када кажемо да смо се посвађали са господином Велсом, господином Бенитом и господином Голсвордијем“ (Вулф 1956:78). У расправи са писцима материјалистима она не раскида везу чињеничне стварности и фикције, али сматра да фикција не представља само чињеничну стварност већ и сложену стварност која је исто тако део живота.

Облик романа који је у моди много ћешће промашује неголи што пружа оно што тражимо, а тражимо живот. За њу, реч живот има исто значење као и реалност, али реалност је често употребљавана нејасно од стране критике са којом расправља, тако да, иако признаје нејасност термина „живот“, ипак избегава појам реалност. Наводи још неколико синонима како би ближе одредила своју мисао: „живот или дух, истина или реалност, она битна ствар ...“ (Вулф 1956:82)

У другом делу есеја говори о томе каква фикција треба да буде не би ли могла да обухвати, или да покуша да представи, сву комплексност живота. Само „храброст и искреност“ (Вулф 1956:83) нису довољни, метод треба да буде слободан како дух не би био спутан. Кратку причу (приповетку) не одређује само заокружљеност и дужина. Она може да буде и неодређена и незавршена, са емфазом на другом месту; она није нити комична нити трагична, а опет мора да буде кадра представити живот. И формални изглед приповетке, њену дужину и заокружљеност или отвореност пореди са својим доживљајем живота који је, према есеју о модерној прози, критеријум за одређивање истинитости фикције.

Главни задатак фикције је да се приближи животу, а живот је реалност, битна ствар, истина, дух. Фикцији ништа није забрањено „семе лажи и претензија“ (Вулф 1956:88). Како би фикција била истинита, или како би истинито представљала живот, она мора да буде сложена, оригинална, а не производ навике, окренута више духу неголи материји. Господин Велс је, на пример, према њеном мишљењу, „материјалиста просто из доброг срца, преузима на себе посао који је требало да обаве државни чиновници...“ (Вулф 1956:80). За В. Вулф, фикција није низ ...“ формалних конвенција грађења фабуле или жанровских конвенција“ (Квас 2011:39) већ угледање на живот.

Платон негира сваку истину књижевности тако што јој одузима приступ општем или идеји. Књижевност је истинита уколико одговара етичком моделу истине, који одређује филозоф или група филозофа путем консензуса. Аристотел примећује могућност песме да кореспондира чињеничној и/или сложеној стварности али за истинитост захтева још један услов, кохеренцију. Иако се теорије кохеренције развијају касније, ипак се почетак ове теорије може препознати у Аристотеловом делу. Према теори-

ји кохеренције сви елементи дела морају бити у складу један према другом, појединачни елемент је истинит ако је у складу са целином, а у кохерентној целини сваки појединачни елемент мора бити истинит. Миметички модел истине, код Аристотела, произилази из теорије кореспонденције, а уз теорију кохеренције чини „.....двоструки услов истинитости песничког дела“ (Квас 2011:203). Аристотелова теорија истине уклапа се и у епистемолошки модел зато што „...песничко дело настало под дејством мимезе носи неко особено знање које води и до чињеничне и до парадигматске истине“ (Квас 2011:203). Према субјективној теорији сазнања, која спада у оквиру епистемолошког модела, сазнање се стиче једино путем личног искуства. Међутим, како ово није увек могуће, читање искустава других „...омогућава читаоцу да 'проживи' ситуације какве није искусио у стварном животу“ (Квас 2011:46-47).

И В. Вулф је сматрала да књижевно дело или тачније фикција води до сазнања и то путем угледања на живот, који, за разлику од материјалистичког романа не подражава чињеничну стварност већ сложену, односно сам живот који је сачињен из „миријаде утисака“. Њена фикција подражава живот, али не објективно него субјективно виђење живота о чему говори у својим есејима. Будући да сматра да фикција води и до сазнања живота могуће је да се проза, какву сама пише, уклапа у епистемолошки модел субјективне теорије сазнања. До сазнања роман „Ка светионику“ долази пажљивим посматрањем живота. На пример, осећања, посебно осећање љубави, представљено је из неколико различитих перспектива различитих карактера. Најупечатљивија је љубав г. Бенкса према гђи Ремзи док седи на степеништу и Џејмсу чита књигу. Овде приповедач не завршава слику, већ наставља да говори о љубави, не појединачног човека према жени, већ љубави научника према математичкој формули, љубави мајке и детета или љубави човека према идеји мајке и детета или породице. Даље, још неки аспекти љубави су љубав младог пара, брата и сестре, оца и сина, гђе Ремзи према сиромашнима, Чарлса Тензлија према гђи Ремзи и слично. Поред љубави, исдвајају се и осећања поштовања, лојалности, пријатељства, бриге, чежње, апатије, гордости, предрасуда, мржње.

У раду смо, пажљивим читањем и упоређивањем одломака поку-

шали да успоставимо везу на основу сличности романа и есеја. Теме из романа обрађене су у есејима, не у тако сложенем облику како јој је омогућила фикција за чије се писање залагала већ како је дозвољавао облик есеја, а на основу података из биографија, писама или историје. Могуће је упоредити поглед на природу у роману „Ка светионику“ и у есеју „Џејн Ејр и Оркански висови“, љубав г. Бенкса и Лили Бриско са љубављу сатиричара Свифта и Стеле из писама, Дефоа и његову слику породице са Ремзијевима. У раду смо још говорили о њеном виђењу тема трајности уметности, односа спољашњег и унутрашњег, дистанци, перспективи, фикцији, о модерној књижевности и традицији, форми приповедања. Ове принципе она поставља у есејима, а покушали смо да их пронађемо и упоредимо са романом.

Вирџинија Вулф захтева од фикције да се приближи животу, а живот је схваћен пре као општа неголи као чињенична стварност. Писци материјалисти превише пажње поклањају објекту док субјекат остаје непотпун и занемарен. За њу је фикција истинита уколико одговара веома сложеној стварности живота који није „низ симетрично поређаних шарених сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести“. (83) Писати на овај начин значи ослободити се навика, понављања и крутости духа и слободном употребом метода и техника представити истинитост живота.

ЛИТЕРАТУРА

1. (Квас 2011) Квас, Корнелије, *Истина и поетика*, Нови Сад, Академска књига, 2011.
2. (Stevenson 1992) Stevenson, Randall, *Modernist Fiction, An Introduction*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1992.
3. (Вулф 2004) Вулф, Вирџинија, *Ка Светионику*, Београд, Библиотека новости, 2004.
(Вулф 1956) Вулф, Вирџинија, *Есеји*, Београд, Нолит, 1956.

Dazen G. Jasovic
Sammary

This paper deals with relations of truth and fiction in afore mentioned V. Wolf's work of fiction. We have tried to define terms truth and fiction in relation to V. Wolf's understanding of literary forms and genres. Research methods used in this paper are close reading and passage comparison of V. Wolf's fiction and her essays. Both in fiction and essays she is determined to understand life but accomplished effects differ due to formal differences among these discourses.

Keywords. Truth, fiction, essay, storytelling.