

Тијана Р. Поповић<sup>1</sup>  
Универзитет у Бањој Луци  
Филолошки факултет  
Катедра за англистику

## ГЛАС ИСКОНСКОГ ИЗВОРА КОЈИ ИЗБИЈА ИЗ ЗЕМЉЕ: МИТ О ДЕМЕТРИ И ПЕРСЕФОНИ У РОМАНУ *ГОСПОЋА ДАЛОВЕЈ* ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ

*Апстракт: У књижевнокритичким тенденцијама након Првог свјетског рата јавља се потреба за примјеном иновативних књижевних метода, у циљу другачијег начина структурисања форме и значења текста. Своје мјесто у преиспитивањима мита имају и романи *Вирциније Вулф*, који пружају специфичан поглед на одређене митолошке концепте. Један од тих романа, *Госпођа Даловеј* (Mrs Dalloway, 1925), биће у фокусу овог рада. Роман прати дан у животу главне јунакиње *Кларисе Даловеј* и њена промишљања о животним изборима, погрешним одлукама и неповратној прошлости, која постепено прерастају у крајње запитаности о људском животу. Један од класичних митова значајних за тумачење овог романа јесте мит о *Деметри* и *Персефони*, на основу кога се могу интерпретирати разнолике релације од којих су најзначајније оне између мајке и ћерке, као и других женских ликова, али и између жена и мушкараца. У овом раду покушаћемо да прикажемо начин на који се основни архетипски обрасци на трагу мита о *Деметри* и *Персефони* приказују у роману, посебно када је у питању однос међу ликовима који у себи носе снагу митског.*

Кључне ријечи: *Вирцинија Вулф*, *Госпођа Даловеј*, мит, архетип, матрилинске релације, *Деметра*, *Персефона*, вегетација.

<sup>1</sup> [tijana.popovic@flf.unibl.org](mailto:tijana.popovic@flf.unibl.org)

## 1. Увод

Ако концепт мита посматрамо структуралистички ослањајући се на идеје Клода Леви-Строса (Claude Levi-Strauss), говоримо о разумијевању мита као низа структура који говоре о људској природи и универзалним истинама. Леви-Строс појам мита ставља изнад поезије, која у преводу губи нешто од своје оригиналности и љепоте, док значење и вриједност мита остају нетакнути, чак и у најгорем преводу јер ‘његова срж није у стилу, или у оригиналној музици, нити у синтакси, него у *причи* коју говори’ (Levi-Strauss, 1955:p.430).<sup>2</sup> Нортроп Фрај (Northrop Frye) такође је на трагу структуралистичког виђења мита, али га посматра и интертекстуално, те одређује као конституента различитих књижевних форми, па ће тако у *Архетиповима књижевности* (The Archetypes of Literature) рећи да су ‘svi književni žanrovi izvedeni iz mita traganja’<sup>3</sup> (Frye, 1963:p.17). У енглеској књижевности модернизма *митски метод* (mythical method) веже се за Елиотова критичка промишљања и његов есеј о Џојсовом *Уликсу* из 1923. године под називом *Уликс: ред и мит* (*Ulysses, Order and Myth*), гдје се тзв. митски метод тумачи као нови начин структурисања форме који добија примат над наративним методом. Елиот истиче да се књижевност више не може ослањати само на наративни модел, већ јој је потребан и митски елемент помоћу кога је једино могуће дати кохерентност и значење свијету након Великог рата (Pop, 2011:p.94). Елиот је у свом есеју дао похвалу Џојсовог романа, истичући круцијалан значај митског метода у модерној књижевности:

‘У свом кориштењу мита, у маневрисању непрекидне паралеле између савременог и старог, господин Џојс је у потрази за методом за којим остали морају трагати након њега.’ (Eliot, 1975:p.177)<sup>4</sup>

У есеју *Модерна проза* (*Modern Fiction*, 1921) Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) такође говори о Џојсу у суперлативу, истичући напоре неколицине младих писаца, међу којима је и он, ‘да приђу ближе животу и да тачније и искреније прикажу оно што их занима и подстиче’ (Вулф, 1956:p.83). Новокритичари<sup>5</sup> су примат дали поезији ‘јер она изражава осјећања и емоције јаћег интензитета’

<sup>2</sup> Its substance does not lie in its style, its original music, or its syntax, but in the story which it tells. (Преводи дати у раду су преводи ауторке рада, ако није назначено другачије).

<sup>3</sup> Превео с енглеског Владимир Копица (<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-208-209-2427.pdf>, pp. 27, приступљено 17. новембра 2024).

<sup>4</sup> In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him.

<sup>5</sup> Tokom dvadesetih i tridesetih godina prošlog vijeka dolazi do preispitivanja književne kritike. Saznanja do kojih se došlo ostavljaju trajan uticaj na pristup proučavanju književnosti. Ovo

(Penda, 2012:p.31), те су романе Вирџиније Вулф (истовремено признајући њихову умјетничку вриједност) тумачили као деликатне, емотивне и *женске* (Morgne Cramer, 2010:p.181). Иако њени романи укључују и оно митско и праисторијско, на чему се у великој мјери заснивају учења новокритичара, они не функционишу само у оквиру структуралног реда, традиције, научности и систематичности; у њима је важнији један цивилизацијски, савремени и рационални слој (Isto), као и онај искомски животни и спиритуални, који је цијенила код Џојса. Светозар Кољевић романе Вирџиније Вулф сматра наставком велике традиције и великих романсијера, нарочито Стерна (Laurence Sterne) и Достојевског (Fyodor Dostoevsky), зато што 'unos i jednu posebnu, svoju, lirsku i ironičnu, pesničku dimenziju' и 'oslobađa roman hronologije i dokumentarnosti, inventarske preglednosti i tradicionalne realističke proze' (1991:p.279). Интересовање Вирџиније Вулф за митологију значајно је за тумачење њене поетике, иако митско код ње не служи да постави основ наратива, па чак ни интерпретативни оквир. Преокупација прошлости и митом првенствено служи као преиспитивање, и то не само модерног друштва и цивилизације, него и митолошког модернизма, не дајући у исто вријеме и конкретне одговоре (Whitworth 2000: p.156). Виђење мита као структуре код Вирџиније Вулф повезујемо са митском структуром целокупног људског живота и постојања, и то кроз преиспитивање идентитета, дубина људске свијести и душе, као и смрти. У анализи митских елемената у романима Вирџиније Вулф важно је истаћи њено пријатељство са најпознатијим класицистом тога времена Џејн Харисон (Jane E. Harrison), а књига *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) имала је значајан утицај на употребу мита у њеној поетици. Фокус Харисонове на 'архаичну, преолимпијску митологију утиче на алузије Вирџиније Вулф на ктонска божанства земље, богове вегетације и фигуре богиња' (Hollis, 2024:p.1).<sup>6</sup>

---

preispitivanje kritičkih vrijednosti poznato je kao nova kritika, a njeni korijeni su u kritičkim spisima Ajvora Armstronga Ričardsa (Ivor Armstrong Richards) i idejama o književnosti i kritici koje su iznijeli u svojim esejima Eliot, Ajvor Vinters (Ivor Winters), Vilijem Empson (William Empson) i drugi. Naziv *nova kritika* (New criticism) potiče od istoimenog naslova knjige Džona Kroua Rensona (John Crowe Ranson) koja se bavi kritičarima i tendencijama u kritici koje su se javile nakon Prvog svjetskog rata (Penda, 2012:p.29).

<sup>6</sup>Harrison's focus on archaic, preOlympian mythology informs Woolf's allusions to chthonic Earth deities, vegetation gods, and goddess figures.

## 2. Мит о Деметри и Персефони у роману *Госпођа Даловеј*

Најстарији приказ односа између мајке и ћерке јесте мит о Деметри<sup>7</sup> и Персефони<sup>8,9</sup>, гдје се 'nedjeljivost Demetre i Kore ukida pojavom trećeg, muškog entiteta u obliku Hada, koji, uz pomoć svog brata, a Persefoninog oca, Zeusa, razdvaja majku od kćerke' (Vijelić, 2012:p.39). Едријен Рич (Adrienne Rich) пореди овај класични приказ са описом ритуала из Хомерове *Химне Деметри*, која је настала по узору на исти мит (Isto). Вирџинија Вулф показује велико интересовање за преиспитивање елузинског култа<sup>10</sup>, с обзиром на то да у оквиру елузинских свечаности<sup>11</sup> није било никаквих наговјештаја формалне теологије

<sup>7</sup> Грч. Δημήτηρ, лат. *Ceres* – кћи титана Крона и његове жене Реје, богиња ратарства и плодности земље.

<sup>8</sup> Грч. Περσεφόνη, лат. *Proserpina* – кћи бога Зевса и богиње Деметре, жена бога подземног свијета Хада.

<sup>9</sup> Perzeфона је живјела у друштву нимфа на нисејским livadama, provodila vrijeme u plesu i pjesmi, brala cvijeće i zabavljala se sličnim djevojačkim zabavama. Kad je jednom zgodom u šetnji ubrala narcis, svijet smrti, otvorila se pod njom zemlja i iz dubina je izašao bog Had. Svladao ju je u tren oka i doslovce s njom propao u zemlju. Dospjela je još samo očajno kriknuti, ali majka Demetra, koja je odmah dotrčala, od nje nije našla ni traga. Deset dana lutala je nesretna majka bez jela i pića, uzalud tražeći Perzeфону на земљи. На крају јој је свеидни Бог sunca Helije открио што се dogodilo. Demetra је затим отишла на Olimp и засула Zeusa пријекорима: без његова знања Had ipak не би počinio takvu podlost. Zato neka се одмах побрине да јој се кћер врати. Zeus је послао гласника Hermesa у подземни свијет да пренеде Demетрин заhtjev. Ali било је већ касно: Had се у међувремену Perzeфonom ожењо и дао јој да поједи језгру mogranja, simbol braka, а кад је нетко нешто у подземљу појео, nije се више mogao vratiti на горњи свијет. Demetra је на то напустила Olimp, затворила се у свој храм у Eluzini и послала на свијет nerodicu која је имала katastrofalne posljedice не само за ljude него и за bogove. Ljudi су, naime, prestali štovati bogove и nisu им више prinosili žrtve. Nakon dugih pregovora Zeus је postigao kompromisno rješenje: Demetra је pristala на то да Perzeфона трећину godine живи у подземном свијету, а Had се složio да она ostatak godine boravi у гornјem свијету и живи са својом majkom. Тако је и било. Od tada Perzeфона s proljeća dolazi на земљу, а Demetra, radosna zbog njezina povratka, daje raslinju snagu plodnosti па је cijela природа pozdravlja zelenilom и cvijećem. Kad се Perzeфона potkraj jeseni vraća у carstvo mrtvih, cijela природа, а s njom и Demetra, tuguje и oblači се у žalobnu odjeću (Zamarovsky, 1983:p.267).

<sup>10</sup> Први човјек koga је Demetra научила узгајати bilje bio је Triptolem, sin eluziskoga kralja Keleja. Demetra је то učinila из zahvalnosti што су је Triptolemovi roditelji у njezinoј dubokoj tuzи за Perzeфonom lijepo primili у svoјој palači, iako nisu ни slutili да угошћују bogинju. Darovala је Triptoleму žitno zrnje и научила га orати земљу. По njezinoј naredbi Triptolem је širio своје umijeće по cijelome свијету. Drugom Keleјevу sinu, Demeofontу, kanila је Demetra darovati besmrtnost, али кад је његова majka Metanira zatekla bogинju како кали дјецака над vatrom, užasnuta је krikнула, а prestrašena Demetra испустила га је у vatру и Demeofont је izgorio. Nakon Demetrina odlaska, kralj Keleј dao је у njezinu čast sagraditi у Eluzini veličanstveno svetište, koje је nakon toga postalo središte njezina kulta (Zamarovsky, 1983:p.64).

<sup>11</sup> Те су свечаности prvobitно биле једноставне, а обреди су simbolizirali земљорадничке послове. Potom су uvedeni elementi који су требали prikazати и објаснити одумирање и ponovo рађање raslinja у природи, а napokon и они који су требали објаснити тајну људског живота и прекрогробне судбине

*Глас искомског извора који избија из земље:  
Мит о Деметри и Персефони у роману Госпођа Даловеј Виџиније Вулф*

и светих књига (Tyler, 2005:p.60), а узмемо ли у обзир њене напоре да савлада грчки, као и есеј *О непознавању грчког (On not Knowing Greek)* из 1925, евидентно је свеприсутно интересовање за класику и митологију. Како је у њено вријеме познавање класичних језика било већински доступно само дјечацима елитног образовања, Вулфова је интересовање за грчки језик сматрала радикалним потезом, којим је изазивала патријархалну епистемологију и милитаризам (Smith, 2011:p.152). Алузије на елузинске светковине проналазимо у њеном писму Вајолет Дикинсон (Violet Dickinson) из маја 1907. године:

‘О, ово поподне је тако врело, и жељела бих да се башкарим на задњем сједишту кочије, која ме води у Елузину. Од госпођице Кејс сам неки дан чула мистичну причу о Елузини: како су поља увече док се возиш назад прекривена цвијећем, а у подне их нема.’ (Woolf, 1975:p.294)<sup>12</sup>

Богиња Деметра се под својим латинским именом и експлицитно помиње у роману, као ‘gipsana figura Cerere’ (GD<sup>13</sup>:p.106). С обзиром на то да се Деметра сматра и заштитницом природе, биљака и плантажа, као и на то да је повезана са плодности и рађањем, уочава се сличност између ње и Кларисе Даловеј (Clarissa Dalloway). Роман почиње реченицом: ‘Gospođa Dalovej je rekla da će sama kupiti cveće’ (GD:p.5). Док отвара прозор свог лондонског стана, Клариса Даловеј се у истом моменту присјећа мириса и шкрипе француских прозора у Бортону, а онда и младалачке љубави Питера Волша (Peter Walsh), који је прекида док посматра природу која их окружује: ‘Sanjarenje među povćem? - da li je tako bilo? – Ja više volim ljude nego karfiol - možda ovako?’(Isto). Клариса показује изузетну приврженост природи и цвијећу те су у том смислу илустративни и описи онога у Малберијевој цвјећари:

‘A zatim ona otvori oči: kako ruže izgledaju sveže poput čistog, skupljenog rublja iz perionice, stavljenog u pletene plitke korpe; i taj tamni i ukočeni crveni karanfil što podiže glavu i sav taj mirisni grašak, što se širi u vazama, plemenita ljubičica, snežno bela, bleđa - kao da je veće i devojke u muslimskim haljinama izlaze da naberu mirisnog graška i ruža na izmaku divnog letnjeg dana sa njegovim gotovo tamnoplavim nebom, sa njegovim žavornjakom, karanfilima,

---

čovjekove. Tim su obredima smjeli prisustvovati jedino posvećeni. Glavne svečanosti u čast Demetre nazivale su se Velikim misterijama. Počinjale su krajem rujna i trajale devet dana. Mjesec dana prije njihova održavanja bio je proglašen sveopći sveti mir (ekkekheiria), obavezan za sve grčke države (Isto).

<sup>12</sup> O it is a hot afternoon, and I wish I were basking on the back seat of the carriage, driving to Eleusis. I heard a mystic story about Eleusis from Miss Case the other day: how all the fields are covered with flowers in the evening, as you drive back, and there are none at midday.

<sup>13</sup> У даљем тексту, *ГД* ћемо користити као скраћеницу за роман *Госпођа Даловеј*.

belim ljiljanima; to je onaj trenutak između šest i sedam, kada sve cveće sine - ruže, karanfili, krinovi, jorgovani; belo, ljubičasto, crveno, tamnonarandžasto; svaki cvet izgleda kao da gori sam za sebe, blago, čisto, u magličastim lejam; koliko ona voli sivo-bele leptirove koji obleću oko rascvale trešnje, oko večernje jagorčevine.' (GD:p.17-18)

Знаковите су и слике вегетације у дијеловима у којим се описује њен однос са Сали Сетон (Sally Seton), највјероватније базиран на односу са Витом Саквил Вест (Vita Sackville-West), са којом је Вирџинија Вулф имала интимну везу. Кларисина фасцинација Сали Сетон још од њихових дана младости проведених у Бортону јавља се кроз вишеструке описе, рецимо, кад би Сали 'nabrала sleza, georgina - razne vrste cveća koje do tada niko nije video u skupini', те 'gola trčala kroz hodnik i zaprepašćivala ljude' (GD:p.43). Ова слика већ у наредном одломку прераста у преиспитивање осјећања према Сали, као и у закључак да такве емоције никада није гајила према мушкарцу. Без обзира на то што Клариса према Сали исказује осјећања дивљења и поштовања која би се могла приписати онима кћерке према мајци, Вирџинија Вулф овдје додаје и инверзију таквог односа, кад Клариси придаје својеврсну улогу мајке, јер је 'Sali u to doba bila potpuno bezobzirna i činila najidiotskije stvari radi bravure, terala bicikl po ogradi na terasi, pušila cigare' (Isto). Опис оваквог Салиног понашања ставља Кларису у улогу мајке која критикује мушичаво понашање кћерке тинејџерке. Матрилиниске релације овог типа могу се довести у везу и са начином на који посматра своју кћерку Елизабет (Elizabeth Dalloway), коју описује као 'sasvim nezrelu' и 'pravu bebū' (GD:p.170). Клариса види Сали 'као svetlost, sjaj, kao pticu ili prozračni balon koji je uleteo i za trenutak se spustio na neku kupinu' (GD:p.44), што се такође може повезати са Деметром, која је симбол плодности и свјетлости, односно 'оне која носи свјетло' (light-bearer) (Keller, 1988:p.31). На сличан начин може се посматрати и лик саме Кларисе Даловеј, чије име означава нешто јасно и свијетло и која је већ на самом почетку романа представљена као она која ће 'te iste večeri da sine i da se ozari, da priredi prijem' (GD:p.8). Онда када до пријема дође и када она почне осјећати анксиозност јер се плаши да ће доживјети неуспјех, пита се зашто ради све то:

'Zašto da teži za vrhuncem a stoji u plamenu? Pa neka sagori! Nek se pretvori u pepeo! Bolje bilo šta, bolje razmahnuti svojom bakljom i tresnuti je o zemlju nego se topiti i nestajati kao neka Eli Henderson!' (GD:p.206)

У оваквим Кларисиним интроспекцијама видљив је важан елемент у иконографији Деметре, а то су 'ритуалне бакље у Елеузини (Хомерова Химна

Деметри, стихови 48 и 61), бакље на вјенчањима и сахранама (ритуали у антици су слични), као и преношење бакље на следећу генерацију' (Hoff, 2009:p.214).<sup>14</sup> Клариса Даловеј непрекидно преиспитује свој живот и његов смисао, што се првенствено уочава у дихотомији између приказа прошлости и садашњости. Улога жене у друштву представљена је кроз плејаду женских ликова и њихових односа, из којих сазнајемо више о положају жене у енглеском друштву почетком двадесетих година прошлог вијека. Чак и ако су неке жене имале предиспозиције и таленте помоћу којих би искорачиле из строгих друштвених оквира, мало је вјероватно да би нека од њих могла у потпуности превладати такве препреке, па све и да је нека замишљена Шекспирова сестра 'чудесног талента' (wonderfully gifted) (Vulf, 1977:p52). Викторијанска ера, у којој је рођена Вирџинија Вулф, имала ја јасну слику о жени, браку и материнству. С тим у вези, индикативан је викторијански мит о *кућном анђелу* (the angel in the house), који свједочи о улози жене у друштву и њеној традиционалној везаности за породицу и домаћинство. Овај концепт настао је по узору на истоимену наративну пјесму енглеског пјесника Ковентрија Петмора (Coventry Patmore) објављену у дијеловима између 1854. и 1862. године, а 'у којој, по ријечима Džinet King, figura bespolnog anđela prelazi u ideologiju doma, ujedinjujući u sebi sve hrišćanske vrline poput ljubavi, čistote i samožrtvovanja, kako bi postala moralni centar porodice' (Tica, 2018:p.48). Узор такве жене била је краљица Викторија, која је имала деветоро дјеце и представљала симбол добре мајке и супруге. Вирџинија Вулф била је противница стега викторијанске заоставштине, како у личном животу, тако и у књижевном изражају. Директно је поменула наведену Петморову пјесму у свом есеју *Професије за жене* (*Professions for Women*, 1931):

'А фантом је била жена, и кад сам је боље упознала, назвала сам је по хероини једне познате пјесме, *Анђео у кући*. Она је била та која је стајала између мене и мог папира док сам писала радове. Она је била та која ми је сметала и трошила моје вријеме и толико ме мучила да сам је на крају убила. Ви који припадате млађим и срећнијим генерацијама можда нисте чули за њу – можда не знате шта мислим под овим *анђео у кући*. Описаћу је што краће могу. Она је била јако саосјећајна. Она је била јако шармантна. Она је била крајње несебична. Била је изванредна у тешким вјештинама породичног живота. Свакодневно се жртвовала. (...) Укратко, била је подешена тако да никад није имала сопствене мисли ни жеље, али је увијек радије саосјећала

<sup>14</sup>This suggests the ritual torches at Eleusis (Homeric Hymn to Demeter lines 48 and 61), the torches of marriages and funerals (the rituals in antiquity are similar), and passing the torch to the next generation as well.

са мислима и жељама других. Изнад свега – непотребно је и рећи - била је чиста.’ (Woolf, 1924:p.284 )<sup>15</sup>

Клариса Даловеј се само донекле уклапа у овакву представу жене, и то у смислу доминантности у простору везаном за кућу и породицу, док с друге стране може представљати и архетип ‘посрнуле жене’ (the fallen woman), која је у викторијанско доба у јавности била супротстављена ‘кућном анђелу’ (Тиса, 2018:р.49). Наговјештаји карактеристика *посрнуле жене* највише се примјећују у њеном унутрашњем, дубоко интимном животу, гдје се уочавају критика и одбацивање устаљених друштвених норми и очекивања од жена. Међутим, Клариса не показује довољно снаге и истрајности у стварном одбацивању овакве улоге, што се види у њеној грчевитој везаности за улогу домаћице забаве, и то понајвише у тренутку када случајно сазнаје за самоубиство младића Септимуса Ворена Смита (Septimus Warren Smith), ратног ветерана који пати од посттрауматског стресног поремећаја (shell shock)<sup>16</sup> и који у роману функционише као њен лик-двојник, а са којим се никад неће срести. Осјећала се ‘veoma sličnom пјетми, али без обзира на вијест о његовој трагичној смрти, ‘она мора да се врати. Мора опет да преузме своју улогу. Мора да нађе Сали и Питера. Па изађе из male собе’ (GD:p.229). Овакву Кларисину реакцију Светозар Кољевић види као ‘ironičни trijumf sitne i tople životne komedije nad krupnom i hladnom životnom tragedijom’ (1991:p.276). Као и на почетку романа, поново се јавља слика проласка кроз врата која се такође може тумачити кроз митолошку призму:

‘Пролажење кроз врата поново је ритуално води на нови онтолошки ниво. Кларисин пролазак подсећа на избављење из пећине, попут Персефоне, која се поново рађа из пећине подземног свијета када пролази кроз отвор

<sup>15</sup> And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, *The Angel in the House*. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. You who come of a younger and happier generation may not have heard of her — you may not know what I mean by the *Angel in the House*. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it — in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all — I need not say it — she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty — her blushes, her great grace.

<sup>16</sup> Поремећај идентификован код војника у Првом свјетском рату (1914–18), који се приписује излагању артиљеријској ватри и карактерише га тешка анксиозност и други психолошки поремећаји, често праћени соматским симптомима као што су убрзан рад срца и нервни тикови (Oxford English Dictionary, [https://www.oed.com/dictionary/shell-shock\\_n?tl=true](https://www.oed.com/dictionary/shell-shock_n?tl=true), приступљено 5. новембра 2024).



у тијелу Мајке Земље. Пролазак кроз врата сугерише рођење, поновно рођење за Кларису. Септимус је такође искусио слично поновно рођење, дочекан свјетлосним зрацима. Клариса је ушла у роман када је прошла кроз врата.' (Hoff, 2009:p.235)<sup>17</sup>

У грађењу лика госпође Даловеј Вирцинија Вулф предочава на које све начине патријархално друштво може да отуђи жене од других жена, али и од самих себе, те креира један нови мит, настао у оквиру ригидних друштвених норми. Клариса посједује аспекте старачке мудрости и младалачке чистоте, која се повремено приказује као дјевичанство - осјећала се 'vrlo mlada, a u isto vгете neizrecivo stara' (GD:p.11). Моли Хоф (Molly Hoff) је види као архетип и Деметре и Персефоне у исто вријеме и у роману уочава својеврсни дупли почетак: у садашњости, у Лондону, када Клариса излази из стана да би купила цвијеће, и одмах затим сјећање на прошлост, када отвара француске прозоре у Бортону. Слика Кларисе Даловеј као старе и младе у исто вријеме веже се са почетком романа, када она пролази кроз врата уједно као зрела жена и осамнаестогодишња дјевојка (2009:p.27). Неколико пута у роману Клариса помиње свој истовремени осјећај старости и младости, између осталог када се поново сусретне са Питером Волшем и присјећа се језера које су обоје посјећивали, евоцирајући уједно и сјећање на своје родитеље:

'Jer je još uvek dete što patkama baca hleb, stojeći između svojih roditelja, a istovremeno i odrasla žena koja prilazi svojim roditeljima, zastalim kraj jezera, i држи u naručju svoj život koji, dok im se približavala, sve više i više raste u njenom naručju, dok nije postao jedan ceo život, potpun život; spustila ga je pred njih i rekla: - Evo šta sam ja napravila od njega! Evo!' (GD:p.53)

Клариса Даловеј у себи носи виталност и снагу младости, али и баласт прошлости, усамљености и изолованости, као и одређену исцрпљеност животом, који се могу приписати старости. Способност да уједно буде и млада и стара Клариса дијели 'са грчким богињама које такође имају ову парадоксалну особину, нарочито Деметром и Персефоном' (Hoff, 2009:p.84).

Као и Клариса, и Елизабет донекле посједује карактеристике дјевице; она је приказана као особа слободног духа, самостална и самозатајна, а Клариса је види као некога ко не мари превише за мушкарце, воли природу и животиње,

<sup>17</sup> Passing through a door again ritually leads her to a new ontological level. Clarissa's passage resembles a deliverance from the Cave, such as that of Persephone who is reborn from the cave of the Underworld when she passes through the aperture in the body of Mother Earth. Coming through the door suggests a birth, a re-birth for Clarissa. Septimus has experienced a similar rebirth himself greeted by streamers of sunlight. Clarissa has entered the novel when she passed through a door.

те показује одређену пасивност која је такође приближава фигури Персефоне. Ширли Пенкен (Shirley Panken) запажа да је однос Кларисе и Елизабет пун нервозе и анксиозности (1987:р.124), што такође доводи до општег осјећаја отуђења и неразумијевања. Овакав однос може се довести у везу са јунговским тумачењима женског архетипа и концептом *велике мајке* (the great mother), који се може посматрати и као позитиван и као негативан. У позитивне особине које се повезују са овим архетипом Јунг убраја саосјећајност, мудрост и све оне инстинкте и импулсе који имају за циљ да његују и подржавају. Негативне особине које Јунг повезује са архетипом мајке су све оне које означавају тајно, мрачно, што заводи и трује, све што је застрашујуће и не може се избјећи попут судбине (Ninčetović, 2023:р.297). Док је Клариса у великој мјери спутана и оптерећена прошлошћу, Елизабет тежи слободи, воли природу и воли 'da bude parolju' (GD:р.166). Људи је примјећују, па је, на примјер, док чека аутобус у Улици Викторија пореде са 'topolama, svitanjem, vodom која teče i baštenskim ljiljanom' (Isto), што њу оптерећује јер 'želi da bude ostavljena na miru, a oni je porede sa ljiljanom i mora da odlazi na priјeme' (Isto). Већ поменута ревизија хомерске химне Деметри Џејн Харисон нуди феминистичко разумијевање грчког мита и религије и представља женску заједницу као кооперативну, на супрот насилном и доминантном патријархату. Вирџинија Вулф ипак укључује и жене у критику патријархата, и ради то превасходно кроз мотиве цвијећа који су кључни за разумијевање женске сексуалности и женског животног циклуса, као и кроз Кларисину 'подијељену природу, ону која отјеловљава и живот и смрт' (Smith, 2011:р.155). У тренутку када је Питер Волш пита да ли је срећна, и крене да заусти наредно питање које се односи на њеног мужа Ричарда (Richard Dalloway), у собу улази Елизабет и Клариса узвикне: 'Evo тоје Elizabet' (GD:р.60), што касније на пријему исто помисли и њен отац, кад му се испрва од ње учини да је то нека друга дјевојка, да би на крају схватио како је та лијепа дјевојка ипак *његова* Елизабет (GD:р.238). У свој пажњи коју изазива, Елизабет као да жели остати пасивна и непримјетна, али не успијева да побјегне од својеврсне објективизације изазване утиском који оставља на друге, што због своје младости и љепоте, што због љубави коју они који је познају осјећају према њој. Њена ведрина, полет и љубав према животу неминовно остављају такав траг, али и Елизабет посједује дуалност која се може упоредити са оном коју посједује Клариса. Док се пита зашто се отуђила од ње, мајка је описује као 'zumbul који је rastao bez sunca' (GD:р.151) и примјећује да ју је вријеме проведено са таторком, Дорис Килман (Doris Kilman), учинило превише озбиљном за једну седамнаестогодишњакињу. У хладноћи и отуђености коју

Клариса осјећа код Елизабет такође се уочава сличност са Персефоном, чија природа из сусретљиве и миле прелази у потпуну супротност када постаје сувладарка душа мртвих и подземног свијета:

‘Љубоморно је pazila da ni jedan od umrlih ne pobjegne iz njezina kraljevstva i da svaki smrtnik na vrijeme dospije u nj. Bila je neumoljiva kao sam i Had. Nije voljela ni ljude ni bogove, a kako su simpatije ili antipatije obično uzajamne, bogovi i ljudi nisu ni nju osobito voljeli.’ (Zamarovsky, 1989:pp.266–267)

Иако драга и љубазна, Елизабет показује назнаке порива да чак и људе којима је привржена остави иза себе зарад личне слободе из безбрижности, те се тако, док она шета лондонским улицама, поставља питање ‘da li se она uopšte setila jadne gospođice Kilman, koja je voli bez ljubomore’ (GD:p.167) и ‘da li žrtvovati sate i sate svog vremena svakodnevno’ (GD:p.168), да би се слушале патње једне сиромашне жене. Сличну дуалност примјећујемо и код њене мајке, нарочито из визуре Питера Волша, који примјећује неки ‘đavolski deo nje’ (GD:p.75) и тумачи га као ‘hladnoću, neosetljivost, nešto vrlo duboko u njoj’ (GD:p.75). У грађењу ликова мајке и кћерке, Вирџинија Вулф показује вјештину одсликавања карактера тако што људе приказује као вишеслојна, комплексна бића те је управо у тој дуалности природе кључ за њихово разумијевање. Клариса види Дорис Килман као главног кривца кћеркиног отуђења, те се овом свјетлу сличност између Деметре и Кларисе може видјети у боли због одласка, односно губитка кћерке. Клариса је очајна због Елизабетине привржености госпођици Килман и описује је као ‘jednu od onih utvara sa kojima se čovek boji noću; jednu od onih utvara, gospodarećih i tiranskih, koje nas jašu i sišu nam pola životne krvi’ (GD:p.16). Госпођица Килман овдје поприма карактеристике бога подземног свијета, Хада, који отима Персефону и одводи је од мајке, с тим да у овом случају долази до замјене родних улога, јер у роману, за разлику од мита, младу дјевојку отима жена, а не мушкарац. Госпођица Килман је приказана као доминантна, хладна жена, мушкобањастих карактеристика, те јој чак и презиме алудира на грубост и свирепост. Оно што Кларису највише плаши јесте могућа веза између госпођице Килман и Елизабет, коју види као мрачну фигуру ‘u dodiru s nevidljivim duhovima’ (GD:p.154) те као ‘tešku, ružnu, prostu, bez dobrote i ljupkosti’ (GD:p.155). Не само да Клариса има бојазан да ће јој Дорис Килман отети кћерку, она осјећа да се то већ догодило - ‘ta žena joj je oduzela kćer!’ (GD:p.154). Клариса се, упркос својим стварним емоцијама и ставовима, понаша љубазно према ћеркиној турски, чак се пита и да ли би госпођица Килман жељела мало цвијећа које је стигло из Бартонa, међутим, сасвим оче-

кивано, госпођица Килман не воли цвијеће. Она стоји пред Кларисом попут 'kakvog praistorijskog čudovišta naoružanog za iskonsku borbu' (GD:p.155), а док одлази низ степенице с Елизабет, Клариса посматра 'ovo čudovište kako iščezava' (Isto), ћерки болно узвикује да не заборави на пријем и у себи закључује како су и младост и љепота отишле заједно са њом (GD:p.164). Дорис Килман није једини лик у роману коме се приписују особине Хада, бога подземног свијета који за себе жели лијепу, младу жену; њих можемо уочити и код Питера Волша. Он је био тај који је прекинуо 'najčudesniji trenutak u čitavom životu' (GD:p.45), моменат када ју је Сали Сетон, убравши један цвијет из камене вазе, пољубила у уста, те се у том тренутку 'čitav svet mogao okrenuti tumbе' (Isto). Све то прекида Питер, који, у друштву Џозефа Брајткопфа (Joseph Breitkopf), искрне пред њих и упита: 'Posmatranje zvezda?' (Isto). За Кларису је то било као кад 'čovек licem naleti u mraku na granitni zid. Zaprepашчујуће, užasno!' (Isto). У том тренутку, она Питера види као непријатеља који покушава да упропасти дубоко интимни моменат између њих двије. Док се Клариса осјећа пораженом, Сали преко тога прелази ноншалантно, чак успијева да нагјера старог Џозефа да јој говори имена звијезда. Овдје се уочавају разлике између двије дјевојке, једне која се у таквом тренутку осјетила угроженом мушким присуством, и друге, која је у том инциденту чак успјела да пронађе својеврстан извор разоноде. Питер Волш у неколико наврата у Клариси изазива осјећај нетрпељивости, посебно у тренуцима када она представља свог будућег мужа, Ричарда Даловеја, који у њој буди 'nešto materinsko, nešto blago' (GD:p.76). Да би је увриједио, видјевши је са Даловејем, назива је 'savršenom domaćicom' (GD:p.77), што у њој само потврђује убјеђење да је управо он тај који константно покушава да стане између ње и њене среће. Питер Волш види у материнском инстинкту који Ричард изазива код ње нешто што њој суштински није својствено, а она то и потврђује својом одбрамбеном реакцијом на опаску о савршеној домаћици. С друге стране, Ричардова немогућност да касније, након много година, сопственој супрузи изјави љубав, такође потврђује да њих двоје никада нису пронашли ону нит непатворене емоције коју је Клариса у младости имала са Сали Сетон, оно нешто 'centralno što prožima; što razbija површине i ustalasava hladni dodir između žena i мушкарaca или između samih žena' (GD:p.40). Док размишља о Сали и прошлости, Клариса поставља крајње и круцијално питање: 'Nije li то била, на крају крајева, љубав?' (GD:p.41). Вирцинија Вулф свој модерни мит заокружује на самом крају, када Елизабет одлази од госпођице Килман и долази на мајчину забаву, око чијег припремања се и преплићу сви догађаји и мисли у роману. Елизабет се враћа мајци и напушта госпођицу Килман, исто

као што и Персефона у прољеће напушта подземни свијет и Хада, да би тај период, најљепши и најплодоноснији у години, провела на земљи са мајком. Лиза Тајлер уочава да овом поновном уједињењу Кларисе и Елизабет недостаје емоционалне дубине описане у самом миту, али нуди јасну представу одбијања Дорис Килман и враћања мајци (2005:р.65).

Још један од приказа митолошког у роману јесте чудна, непозната жена која пјева античке пјесме у близини Ридентс парка. Питер Волш је види као 'оронулу жену' (GD:р.100), коју пореди са дрхтавим обличјем налик на димњак. Из те жене избија глас 'bez starosti i pola, glas nekog iskonskog izvora koji izbija iz zemlje' (Isto). Анонимна старица као да пјева неку безвремену пјесму која се пјевала од давнина и која ће се пјевати дуго послје ње:

'Peva o ljubavi koja traje milion godina, pevala je o ljubavi koja trijumfuje, o milion davnih godina kad je njen dragan, koji je već stolecima mrtav, šetao s njom u mesecu maju, ali on je nestao tokom vekova, dugih kao letnji dani koji su plamteli, sećala se, od samih crvenih zvezdastih cvetova: ogromni srp smrti zbrisao je ta strahotna brda, i kad ona, najzad, bude položila svoju sedu i užasno ostarelu glavu na zemlju, koja će postati samo obična kora ledenog pepela, preklinjaće bogove da stave pored nje kitu purpurnog vresa, tamo na njen visoki grob koji će poslednji zraci poslednjeg sunca pomilovati; jer će tada predstava vasionе biti okončana.' (Isto)

Глас 'iskonskog izvora koji izbija iz zemlje' симбол је мита о љубави и смрти, и та пјесма је, као и Деметра, и безвремена и бесмртна (Tyler, 2005:р.61). Пјесма коју старица пјева симбол је смрти и пролазности, али и живота и истрајавања у животу. С обзиром на то да у роману *Госпођа Даловеј* исту ситуацију у више наврата видимо из перспективе различитих ликова, тако и ову пјесму у исто вријеме чују и Питер Волш и Реџија Ворен Смит (Rezia Warren Smith), супруга Септимуса Ворена Смита, која се у паклу живота са Септимусом осјећа усамљеном и напуштеном и у овој пјесми проналази својеврсну утјеху, те је старица својом пјесмом готово убиједа 'da će sve biti dobro' (GD:р.102). Реџија Ворен Смит се у свом браку осјећа одбачено и изоловано, првенствено зато што зна да од ментално и физички болесног човјека више не може очекивати ни помоћ ни подршку. Септимус није у стању да се након ратне трауме врати свакодневном животу и у том процесу постаје отуђен и неосјетљив на патњу своје супруге. Септимус је час огорчен на Реџију - 'Опет га је прекинула! Она га увек прекида' (GD:р.32), час жели да побегне од цијелог свијета - 'pravo тамо преко, где има клупа под дрветом' (Isto), час жели да се убије, али не само он,

него и Реција са њим - 'a sad ćemo se ubiti' (GD:p.82). Септимусова отуђеност и повлачење тумачене су и кроз призму феминистичких теорија те се оне могу читати као критика патријархалних структура које од мушкараца захтијевају емотивну утрнулост и привидни стоицизам, што често води и у менталне проблеме изазване потиснутим емоцијама (Showalter, 1985:p.192–94). Реција утјеху усред оваквог живота донекле проналази у сјећањима на живот у родној Италији, а Италија је далеко, као и 'bele kuće, i soba u kojoj njene sestre prave šešire' (GD:p.30), те наглас говори, никоме: 'Kad biste vi samo videli milanske vrtove!' (Isto). Као што је Хад отргао Персефону од цвјетних поља на којима је брала нарцисе и остало цвијеће и одвео је у хладни свијет мртвих, тако је и Септимус одвојио њу од живота близу миланских вртова и одвео у потпуну усамљеност и изолацију. Све што је икоме могла да каже јесте да 'Septimus suviše parogno radi', па чак и својој рођеној мајци. За то вријеме, Септимус чује врапце који пјевају на грчком како не постоји смрт, 'udruženim i prodornim glasovima sa drveća u dolini života, s one strane reke, gde hodaju mrtvac' (GD:p.31). 'Гласови са дрвња у долини живота, с оне стране реке, где ходају мртваци', као и већ поменути 'гласови исконског извора који избија из земље' дочаравају како слику митског Хада, гдје ходају душе мртвих, тако и све оне потиснуте гласове којима Вирцинија Вулф у својим романима враћа глас, пружајући тако отпор репресији и спутавању оних који не могу, не смију, или су заборавили да говоре. Стога је митско у њеном стваралаштву дубоко уткано у људско искуство и представља ехо свих утишаних гласова, нарочито женских, као и гласова оних који су 'залутали на свом путу' (Letić, 2017:p.103).

### 3. Закључак

Једна од главних тема у роману *Госпођа Даловеј* јесте повезаност међу женама коју видимо кроз њихове комплексне и снажне, али нераскидиве везе, било у односу између мајке и ћерке, двије љубавнице, двије пријатељице, или чак двије насумичне жене на улици. Вирцинија Вулф мијења устаљени архетип жене управо да би показала како није пресудна природа односа, него рушење концепта класичног приказа жене у патријархалном друштву, као и типичних поимања родних улога. Модерна паралела коју Вулфова прави између традиционалног мита и односа мајке и ћерке, као и осталих ликова, представља ново поимање митолошког и својеврсну инверзију његовог традиционалног тумачења. Вирцинија Вулф се у неколицини својих романа позива на митологију и користи митолошке референце и обрасце, најчешће са циљем да створи

субверзивне женске ликове и да сруши концепт идеализоване женскости. Она преиспитује наизглед безначајне фрагменте живота и људског искуства и начин на који се ти фрагменти уклапају у слику савременог свијета и цивилизацијских тековина, те их доводи на ниво апстрактног, архетипског и митолошког. Иако није била прва међу писцима код којих се могу уочити митолошки обрасци када је у питању енглеска књижевност модернизма, у њеном опусу они засигурно имају јединствен значај, управо у смислу оповргавања традиционалних постулата романа. Тема повезаности митолошких релација и одређених аспеката у романима Вирџиније Вулф може бити корисна у цјелокупном тумачењу њене поезике, као и у освјетљавању карактеристичности и комплексности како значења и наративне структуре, тако и грађења ликова.

## Извори

1. Woolf, V. (1977) *A Room of One's Own*, London, Grafton.
2. Woolf, V. (2000) *Mrs Dalloway*, London, Penguin Group.
3. Woolf, V. (1975) *The Letters of Virginia Woolf Volume 1, 1888-1912*, (ed.) Nigel Nichols & Joanne Trautman, New York, Harcourt.
4. Vulf, V. (2016) *Gospođa Dalovej*, prevela s engleskog Milica Mihajlović, Beograd, Liber Novus.
5. Вулф, В. (1956) *Есеји*, превела с енглеског Милица Михајловић, Београд, Нолит.

## Литература

1. Bijelić, T. (2012) *Matrilinijske relacije u prozi Margaret Atwood*, Banja Luka, Filološki fakultet.
2. Whitworth, M. (2000) Virginia Woolf and modernism. In: Roe, S. & Sellers, S. (eds.): *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 146–163.
3. Woolf, V. (1924) *Collected essays Volume 2*, London, Hogarth Press.
4. Eliot, T. S. (1975) Ulysses, Order and Myth. In: Frank Kermode (ed.): *Selected Prose of T.S. Eliot*. New York, Harcourt Brace Jovanovich; Ferar, Straus and Giroux, pp. 37–44.
5. Zamarovsky, V. (1989) Junaci antičkih mitova. *Leksikon grčke i rimske mitologije*, preveli Predrag i Marko Jirsak, Zagreb, Školska knjiga.
6. Keller, M. L. (1988) The Eleysinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality, and Rebirth. *Journal of Feminist Studies in Religion* 4.1, Bloomington, Indiana University Press, 27–54.
7. Кољевић, С. (2003) *Енглески романијери двадесетог века (1914–1960)*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

8. Koljević, S. (1991) *Pisci i dela. Engleska književnost 3*. Omer Hadžiselimović, Mirko Jurak, Svetozar Koljević, Veselin Kostić, Ivanka Kovačević, Marija Šerbedžija, Ivo Šoljan, ur. Milan Petrović, pp. 173–291.
9. Levi-Strauss, C. (1955) The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct-Dec), University of Illinois Press, 428-444, DOI:10.2307/536768.
10. Летић, М. (2017) *Стварање и идентитет. Сумрак свијести у романима Вирџиније Вулф*, Пале, Филозофски факултет.
11. Morgne Cramer, P. (2010) Virginia Woolf and Sexuality. In: Sellers, S. (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. New York, Cambridge University Press, pp. 180–196.
12. Panken, S. (1987) *Virginia Woolf and the „Lust of Creation”: A Psychoanalytic Exploration*, New York, State University of New York Press.
13. Penda, P. (2012) *T.S. Eliot. Poetska i teorijska kontekstualizacija*, Banja Luka, Filološki fakultet.
14. Pop, L. (2011) The Use of Poetry and the Use of Religion. In: Joe Moffett (ed.) *The Waste Land at 90: A Retrospective*. Amsterdam – New York, Editions Rodopi BV, pp. 93–110.
15. Smith, A. C. (2011) Loving Maidens and Patriarchal Mothers: Revisions of the Homeric „Hymn to Demeter” and „Cymbeline” in „Mrs. Dalloway”. *Woolf Studies Annual* Vol. 17, New York, Pace University Press, 151–172.
16. Stanković, R. (2011) *Kritika Lefèbvreovog poimanja prostora*, Rijeka, Drugost.
17. Tyler, L. (2005) The loss of roses: mother-daughter myth and relationships of women in Mrs. Dalloway. *West Virginia University Philological Papers* Vol. 52, Morgantown, West Virginia University, Department of Foreign Languages, pp. 60–69.
18. Tica, D. (2018) *Poetika tragičnog: Tri junakinje viktorijskog romana*, Banja Luka, Filološki fakultet.
19. Frye, N. (1963) *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, Burlingame, A Harbinger Book, Harcourt, Brace and World.
20. Hollis, C. (2024) Woolf’s Mythic Methods. *James Joyce Literary Supplement* Vol. 37, Issue 1 (ed.) Louise Kane, Orlando, University of Central Florida, 1–3.
21. Hoff, M. (2009) *Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway: Invisible Presences*. Clemson, SC, Clemson University Digital Press.
22. Showalter, E. (1985) *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York, Penguin Group.



Tijana R. Popović  
University of Banja Luka  
Faculty of Philology  
English Department

THE VOICE OF AN ANCIENT SPRING SPOUTING FROM  
THE EARTH: THE MYTH OF DEMETER AND PERSEPHONE  
IN VIRGINIA WOOLF'S *MRS DALLOWAY*

*Summary*

The tendencies in literary criticism after World War I brought about the need for the application of innovative literary methods, with the aim of structuring the form and meaning of the text in a different way. The novels of Virginia Woolf certainly have their place in the reexaminations of myth, offering a specific view of some mythological concepts. One of these novels, *Mrs. Dalloway* (1925), is the focus of this paper. The novel follows a day in the life of the main character Clarissa Dalloway and her reflections on her life choices, wrong decisions, and irreversible past. One of the classical myths significant for the interpretation of this novel is the myth of Demeter and Persephone, based on which various relationships can be interpreted, the most important being the relationship between mother and daughter, as well as other female characters, but also between women and men. In this paper, we will attempt to locate the ways in which the basic archetypal patterns of the Demeter - Persephone myth are depicted in the novel, especially when it comes to the relationships among characters who carry the strength of the mythical.

► **Keywords:** Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, myth, archetype, matrilineality, Demeter, Persephone, vegetation.

**Sources**

1. Woolf, V. (1977) *A Room of One's Own*, London, Grafton.
2. Woolf, V. (2000) *Mrs Dalloway*, London, Penguin Group.
3. Woolf, V. (1975) *The Letters of Virginia Woolf Volume 1, 1888–1912*. Priredili Nigel Nichols i Joanne Trautman. New York, Harcourt.
4. Vulf, V. (2016) *Gospođa Dalovej*, prevela s engleskog Milica Mihajlović, Beograd, Liber Novus
5. Vulf, V. (1956) *Eseji*, prevela s engleskog Milica Mihajlović, Beograd, Nolit.

## References

1. Bijelić, T. (2012) *Matrilinijske relacije u prozi Margaret Atwood*. Banja Luka, Filološki fakultet.
2. Eliot, T. S. (1975) Ulysses, Order and Myth. In: Frank Kermode (ed.): *Selected Prose of T.S. Eliot*. New York, Harcourt Brace Jovanovich; Ferrar, Straus and Giroux, pp. 37–44.
3. Frye, N. (1963) *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York: Burlingame, A Harbinger Book, Harcourt, Brace and World.
4. Hoff, M. (2009) *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: Invisible Presences*, Clemson, SC, Clemson University Digital Press.
5. Hollis, C. (2024) Woolf's Mythic Methods. *James Joyce Literary Supplement* Vol. 37, Issue 1. Ed. Louise Kane, Orlando, University of Central Florida, pp. 1–3.
6. Keller, M. L. (1988) The Eleysinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality, and Rebirth. *Journal of Feminist Studies in Religion* 4.1, Bloomington, Indiana University Press, 27–54.
7. Koljević, S. (2003) *Engleski romansijeri dvadesetog veka (1914-1960)*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
8. Koljević, S. (1991) Pisci i dela. *Engleska književnost* 3. Omer Hadžiselimović, Mirko Jurak, Svetozar Koljević, Veselin Kostić, Ivanka Kovačević, Marija Šerbedžija, Ivo Šoljan, ur. Milan Petrović, pp. 173–291.
9. Levi-Strauss, C. (1955) The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct-Dec), DOI:10.2307/536768, University of Illinois Press, pp. 428–444.
10. Letić, M. (2017) *Stvaranje i identitet. Sumrak svijesti u romanima Virdžinije Vulf*, Pale, Filozofski fakultet.
11. Morgne Cramer, P. (2010) Virginia Woolf and Sexuality. In: Sellers, S. (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. New York, Cambridge University Press, pp. 180–196.
12. Panken, S. (1987) *Virginia Woolf and the „Lust of Creation“: A Psychoanalytic Exploration*, New York, State University of New York Press.
13. Penda, P. (2012) *T.S. Eliot. Poetska i teorijska kontekstualizacija*, Banja Luka, Filološki fakultet.
14. Pop, L. (2011) The Use of Poetry and the Use of Religion. In: Joe Moffett (ed.) *The Waste Land at 90: A Retrospective*. Amsterdam - New York, Editions Rodopi BV, pp. 93–110.
15. Showalter, E. (1985) *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture 1830–1980*, New York, Penguin Group.
16. Smith, A. C. (2011) Loving Maidens and Patriarchal Mothers: Revisions of the Homeric „Hymn to Demeter” and „Cymbeline” in „Mrs. Dalloway”. *Woolf Studies Annual* Vol. 17, New York, Pace University Press, 151–172.
17. Stanković, R. (2011) *Kritika Lefebvreovog poimanja prostora*, Rijeka, Drugost.

*Глас ископског извора који избија из земље:  
Мит о Деметри и Персефони у роману Госпођа Даловеј Вирџиније Вулф*

18. Tica, D. (2018) *Poetika tragičnog: Tri junakinje viktorijanskog romana*, Banja Luka, Filološki fakultet.
19. Tyler, L. (2005) The loss of roses: mother-daughter myth and relationships of women in Mrs. Dalloway. *West Virginia University Philological Papers* Vol. 52, Morgantown, West Virginia University, Department of Foreign Languages, pp. 60–69.
20. Whitworth, M. (2000) Virginia Woolf and modernism. In: Roe, S. & Sellers, S. (eds.): *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 146–163.
21. Woolf, V. (1924) *Collected essays Volume 2*, London, Hogarth Press.
22. Zamarovsky, V. (1989) *Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije*, Zagreb, Školska knjiga.

Преузето: 30. 9. 2024.  
Корекције: 25. 12. 2024.  
Прихваћено: 30. 12. 2024.