

KRITIČKI OSVRT NA ČITANJA DANIJELA DERONDE I PITANJE IDENTITETA

Povodom prvog prevoda na srpski jezik romana
Danijel Deronda Džordž Eliot

Danijel Deronda je poslednji objavljeni roman Džordž Eliot, štampan u nastavcima tokom 1876. godine. To je prvi roman štampan na engleskom jeziku koji na afirmativan način predstavlja marginalizovanu zajednicu Jevreja koja je bila sastavni deo londonskog života na kraju 19. veka. Upravo zato je od svog pojavljivanja izazivao burne reakcije i rasprave, bio povod za nebrojene kritičke prikaze koji se mahom isključivo bave „jevrejskim pitanjem“, ali preokupacija kritičara koji se osvrću samo na dotičnu problematiku umnogome je oštetila ovo delo, prenebregnuvši njegove suštinske osobenosti i vrednosti. Mi se ovde nećemo detaljno baviti tim pitanjem, jer se ovaj roman na našem jeziku pojavljuje prvi put,¹ već ćemo pokušati da ovu ogromnu knjigu predstavimo u svetlu različitih kritičkih perspektiva.

Opštepoznata i prihvaćena je perspektiva koju je dao F. R. Livis u knjizi *Velika tradicija*. Kako je Livis posmatrao kritiku sa stanovišta pedagogije i odbijao spekulativne, religijske ili filozofske analize teksta, pozivao se na ideju da kritičar mora da bude ujedno i moralista. Za njega je dobra književnost ona koja uliva životnost, stoga je izneo čuveni predlog da se *Deronda* podeli na „dobru i lošu“ polovinu. Naglašavajući da je roman izuzetno šizoidan, predložio je da se jevrejski delovi iz romana izbacе jer su irelevantni, i da od tela teksta koji ostaje zapravo nastane jedno „lepo“ klasično delo realizma viktorijske epohe.

Međutim, uvek je nezahvalno apstraktno posmatrati izdvojene osobine dela, jer kada bismo ga jednom secirali i isparčali, moguće je da ga kasnije ne bismo mogli sagledati kao celinu. Verovaćemo Henriju Džejmsu koji je, nedugo nakon objavljivanja *Deronde*, pisao da je „roman živa stvar, jedinstvena i neprekidna, poput svakog drugog organizma... i da u svakom njegovom delu postoji nešto od drugih njegovih delova“. Problematično je pitanje da li *Deronda* možemo promatrati uključujući ideje o teoriji proze koje kasnije daje Džejms, ili ćemo ga posmatrati isključivo kroz prizmu viktorijskog realizma. Iako je Eliotova dosta doprinela Džejmsovim opservacijama o romanu i bitno uticala na njegovo stvaralaštvo u početnoj fazi, mnoga su mišljenja da je njen poslednji roman zapravo velika prekretnica od realizma ili naturalizma ka onome što smatramo modernim romanom. *Deronda* je naširoko poznat kao roman pun mana koji izneverava čitaoce; smatran je hibridnim i lošim u svom žanru i posmatran kao „prelazni roman“ koji nagoveštava kraj realizma, ali ne ispu-

¹ Džordž Eliot, *Danijel Deronda*, preveli sa engleskog Ana Ješić i Dušan Maljković, „Heliks“, Smederevo, 2015.

njava u potpunosti zahteva modernosti. Takođe, viđen je i kao poslednji *bildungsroman*, jer protagonista ne samo da prevazilazi granice svog sela ili grada, već ide čak i izvan svoje nacionalnosti, nije posvećen samo svojim idealima već je u funkciji apstraktnih verovanja.

Realizam *Deronde* trpi mnoge devijacije. On nikako nije isključivo „objektivno prikazivanje stvarnosti“, te se o njemu pisalo negativno kao o romanu koji premašuje okvire mimetičkog principa i poseduje veliki mimetički suvišak. Međutim, „suvišni opisi“ u *Derondi* imaju određenu simboliku ili su anticipatorski postavljeni u telo teksta. Kod Eliotove deskripcija nije samo artistički već funkcionalni postupak. Na taj način konstituišu se i karakteri u delu i čitalac ih detaljnije upoznaje. Dalje pobijanje pripadnosti ovog romana klasičnom realizmu poziva se na mnoštvo elemenata romana tajne ili čak gotičkog romana – *Derondino* poreklo je tajanstveno, njegova sudbina naglo se menja. Na račun ove ideje takođe ide i činjenica da se *Deronda* umnogome oslanja na postulate naturalizma kao književne koncepcije iz 80-ih godina 19. veka koju karakteriše ideja da je čovek proizvod tri činioća – nasleđa, sredine i istorijskog trenutka. U prilog ovoj ideji ide i bliskost pozitivističkih ideja samoj autorki. Problem društvene uslovljenosti prikazuje i njenu težnju da predstavi realističan portret savremenog čoveka, psihološki uverljivu individuu koja reprezentuje osobine savremenog društva. Tako konstruisani likovi, obeleženi „lokalnom bojom“ ili miljeom, određeni fizičkom i moralnom atmosferom, predstavljaju „društvene tipove“. U realizmu „tip“ je prvi put definisan kao „ono što je opšte dato u onome što je pojedinačno“. „Psihološki, antropološki, svi ljudi imaju nešto zajedničko i upravo od te ideje polazi realistički roman koji polaže pravo na tipičnost. Lik u romanu koji je tipski, mora imati prototip u stvarnosti.“

Fabula *Deronde*, kao i drugih romana Džordž Eliot, napisana je „svesno i proračunato“. Ali njen interes za kompoziciju nikako ne prevazilazi njeno interesovanje da „predstavi (utisak o) život(u)“ (što je prema Džejmsu zapravo osnovna definicija romana). Progresivnost romaneskne ambicije Eliotove uočljiva je ovde jer su njeni francuski savremenici mahom bili orijentisani na formalne aspekte književnosti. Najbolje je to uočljivo u kontrastu sa *Floberom* ili *Balzakom*. Dok je *Flober* pisao „delo ni o čemu“ i zahtevao objektivnost u pripovedanju, nepristrasnost tj. impersonalnost autora, distanciranost od predmeta kako bi se što bolje realistički prikazali događaji o kojima se govori, Eliotova je prilično nametljiva u komentarisanju, bilo direktno ili implicitno, ili putem tehnike doživljenog govora. Delo ima dosta „sinoptičkih momenata“ gde pripovedač sugerise sopstveno mišljenje. Naratološki postupak u *Derondi* obuhvata i sveznajućeg pripovedača, spoljašnju fokalizaciju, ali moguće je pronaći i odeljke koji nagoveštavaju džejmsovskog „osetljivog posmatrača“ odnosno „centralnu inteligenciju“, pa i ono što je kasnije nazvano „neutralnim sveznanjem“.

Iste godine kada je objavljen *Deronda*, Henri Džejms piše raspravu pod nazivom „*Daniel Deronda – Razgovori*“ na koju će se kasnije svi pozivati. U toj raspravi Džejms je sa tri imaginarna sagovornika na različitim nivoima pretresao sve ključne teme romana, ali i njen „iskvareni engleski jezik“ sa uplivima nemačkog, latinskog ili hebrejskog.

Jedna od osnovnih tema *Deronde* jeste problem identiteta. Kako je i sam roman teško identifikovati kao realističan ili moderan, hibridan ili ne, tako je i protagonista u potrazi za sopstvenim identitetom, i oko te potrage je konstituisan veliki deo fabule, indirektno, ali i doslovno. Ovde se prepliću esencijalistički i antiesencijalistički pristupi problemu identite-

ta. Da li je Derondin identitet suštinski određen društvom i kulturom u kojoj je odrastao, pa ga posmatramo kao viktorijanskog Engleza, ili je njegovo (još) nepoznato poreklo ono što ga određuje, pa ćemo ga prihvatiti kao Jevrejina? Da li je on onda Jevrejin po rođenju ili je to njegov slobodan izbor? Odgovor na to daje sam Deronda u razgovoru sa Kalinosom, kada preuzima škrinju koju mu je ostavio deda. Kalinos ga upita da li bi sebe nazvao Jevrejinom, a Deronda bez zadržke odgovara da bi. Međutim, put do tog odgovora je bio dug, sa mnoštvom epizoda koje sugerišu i nagoveštavaju ovakav ishod. Deronda je lik koji uzima identitet u svoje ruke, on napušta Kembridž ne samo zbog pomoći koju je pružio Hansu Mejriku, već zato što želi da upozna i „druge tačke gledišta“, on želi da se odrekne isključivo engleskog stanovišta i distancira se od identiteta koji mu je nametnut time što ga je usvojio Ser Hjugo Malindžer.

Prema pojedinim dekonstrukcionističkim čitanjima u *Derondi* je iskaz „Ja sam“ najproblematičniji fenomen. „Ja“ iz romana suštinski je otvoreno ka „drugome“, a samospoznaja nastupa isključivo u odnosu prema onome što je „apsolutno drugi“. Što se i uočava putem pojedinih ključnih pitanja koje „drugi“ postavljaju Derondinom „Ja“. Najpre, kada odluči da napusti Kembridž, Ser Hjugo ga pita: „Znači, ti ne želiš da budeš engleski gospodin?“, a Deronda odgovara da „želi da bude Englez“. Međutim, kada mu majka konačno otkriva njegovo poreklo, on kao da ne pita, nego zaključuje: „Znači, ja sam Jevrejin?“ Zatim, Danijelovu potragu za identitetom određuje i pitanje pri prvom susretu sa Mordekajem, kada Mordekaj upita da li su možda iste nacionalnosti? Ili epizoda ispred sinagoge u Frankfurtu kada mu stranac prilazi i pita ga koje je njegovo pravo poreklo, koje je devojčako prezime njegove majke? Kasnije će se ispostaviti da je to upravo Kalinos. Sva pitanja koja se Danijelu postavljaju, a sugerišu ishod njegove potrage, postavljaju ga u težak položaj i izazivaju sramotu i strah. Njegovo je poreklo njemu nepoznato, zato on pokušava da ga prikrije pred drugima. Kada otkupi Gvendolinu ogrlicu i anonimno joj je šalje, to nije zato što želi da bude misteriozan prema lepoj dami, već zato što je njegov identitet njemu samom i dalje nepoznat.

Međutim, da li je to što se otkriva kao Jevrejin jedino što obeležava Danijelovo „Ja“? Kao i drugi, i Danijel je biće izvan svoje nacionalnosti. On svakako želi da zna svoje poreklo („Za Danijela su reči Otac i Majka nosile sa sobom svetu vatru; i pomisao na sve najbližije veze čoveka imala je u sebi nešto od mistične moći zbog koje su mu vrat i uši goreli tokom njegovog dečastva“), ali njegov lik je oslikan u odnosu sa drugim likovima u delu, kao izrazito saosećajan, koji će radije sebi načiniti štetu ako će time drugome pomoći; to je njegova ključna karakteristika kojom su motivisani svi njegovi potezi. Englez ili Jevrejin, Deronda je suštinski biće empatije. Možda je najbolja ilustracija njegovog karaktera parabola o Budi koji dozvoli da ga pojede tigrice čije bebe gladuju. Deronda na to odgovara pitanjem: „A možda je i Buda bio gladan?“

Važno je napomenuti da se u prvom delu romana pitanje Derondinog identiteta postavlja na polaznu tačku i gotovo tek nazire kroz sugestije, ali u drugom delu koji je orijentisan umnogome na muškog, naslovnog junaka, nalazimo anticipaciju postupka koji je afirmisao Henri Džejms u romanu *Portret jedne leđi*. Načelni je stav da je upravo sa Džejmsom došlo do preokreta u romanesknom postupku predstavljanja identiteta junaka, da je tek u njegovim romanima *svest* junaka postala ključno mesto u kojem se formira njihov identitet,

a da to više nisu samo socijalni i kulturološki preduslovi. Kao i u *Portretu*, prvi deo romana *Deronda*, formalno i tematski je ukalupljen u paradigmu viktorijanskog romana – upoznajemo Gvendolin i pratimo zbivanja koja vode do njene udaje za najadekvatnijeg udvarača, „jer ona to zaslužuje“. Ali to što se roman nastavlja i nakon njene udaje je iskorak iz tradicionalnog pripovedanja, prelazak sa „viktorijanskog na edvardijanski sistem vrednosti“. U drugoj polovini romana, koja je formalno teža, napornija za čitanje, sa integrisanim filozofskim ili hermeneutičkim diskursom, čitalac se suočava upravo sa džejmsovskim „formiranjem identiteta junaka u njegovoj svesti“. I to se ne odnosi samo na Deronda, već i na Gvendolin podjednako.

Lik Gvendolin, naizgled prototip viktorijanske junakinje, konstantno se menja kroz roman, dinamičan je i reprezentuje nemogućnost narativa da uhvati ono što bi uspeo, kako Eliotova naglašava, slikar Ser Džošua (Reynolds). Kroz njen lik dovedena je u pitanje granica realističkog romana uopšte. Nemoguće je ne uvideti i zanemariti paralele koje postoje između ove junakinje i Izabele Arčer iz Džejmsovog *Portreta*, jer se nalaze kao u ogledalu. Obe su svoju predstavu o životu formirale putem literature koju su čitale; kod Gven su to nažalost francuski ljubavni romani. Obe su predstavljene kao junakinje sa velikim potencijalom za uspeh, ali junakinje koje će biti određene muškim principom u delu, putem udaje za pogrešnog čoveka. Kao i Izabela, i Gven svoju slobodu ceni iznad svega, ali je suštinski pasivna kada je reč o ostvarivanju te slobode. Od slobodnomislećeg subjekta, Gven kao i Izabela, postaje objekat u rukama okrutnosti. Mnogo je scena u romanu koje su nabijene interpretativnim potencijalom, pa ćemo se osvrnuti samo na nekoliko ključnih.

Najpre prikazana kao samozadovoljna mlada devojka, koja ljubi svoj odraz u ogledalu i životno se dosađuje jer sebe smatra zanimljivijom od svih drugih – u uvodnoj sceni igra rulet gde je „nije odvela strast već potraga za njom“. Kasnije će se mnogo puta ponavljati to pitanje ruleta u razgovorima sa Derandom, jer je Gven umislila da je Deronda zbog kockanja prezire. Kockanje je primer kako se Gven ophodila prema životu dok se nije udala. Nije joj bilo žao ako neko drugi propadne da bi ona bila srećna. Međutim, kada je saznala za Lidiju Glejšer i decu koju ima sa Grandkortom, ovaj kockarski duh u njoj se menja. Obećava sebi da neće stati na put Lidijinoj sreći. Neprilike je ipak na to teraju i ona se nevoljno udaje za čoveka čija je pojava na nju delovala snažno.

Uverena da će uspeti da vlada i Grandkortom, kao i svim drugim muškarcima oko nje, Gvendolin se upušta u brak koji će od nje napraviti objekat. Ona ne shvata kolika je njego-va manipulativna moć, ali je čitalac sa time već upoznat, recimo kroz njegov odnos prema konjima i psima koje fizički muči samo da bi dokazao svoju dominaciju. Tako i kada zaprosi Gvendolin on to ne čini na romantičan već ucenjivački način. Dok je njoj Lidijina senka pred očima, on je podseća na situaciju u kojoj se nalazi njena porodica, a koju bi on lako mogao da reši. Njemu je zanimljivo oklevanje „te siromašne devojke“ i njena nedokučiva odbojnost. Ona je za njega svojim pristajanjem izjednačena sa „konjem istreniranim za arenu i bačenim na kolena“. Namerio se da postane gospodar žene koja bi volela da gospodari njime, a ona je verovala da će on biti „najmanje nepodnošljiv od svih muževa“.

Tek kada je osetio da Gven ima nekakav interes prema Derondi, ma koliko njena osećanja behu zbrkana i ambivalentna, Grandkort pokazuje pred njom sebe u punoj svetlosti. Postaje užasno hladan i strog, sažaljeva njenu situaciju jer je svestan da njome vlada. Raz-

govor u kojem on zapoveda da se Gven ponaša kako dolikuje „gospođi Grandkort“, po ambijentu i atmosferi neodoljivo je sličan onome koji vode Izabela i Osmond u *Portretu*, kada joj on zabranjuje da putuje u Englesku i poseti bolesnog rođaka.

Kulminacija Gvendoline nesreće prikazana je u ključnoj epizodi sa dijamantima koje „nasleđuje“ od Lidije, uz pismo u kome biva prokleta. „Ti dragulji behu otrovni i otrov je dospeo u ovo siroto mlado biće.“ Ma koliko se protivila, ona mora da ih nosi „jer joj suprug tako kaže“, oni su simbol posedovanja, njima je Gvendolin obeležena kao i Grandkortovi psi sa ogrlicama i lancima. Draga bezvredna ogrlica koju je založila u Nemačkoj, a koju joj je Deronda onako misteriozno vratio u posed, sada je zamenjena preskupom bukagijom. Ona je postala „kučence za krilo“.

Zato, ona u svesti traži izlaz i nalazi ga u odnosu sa Derandom. Ne zato što je on prelepi mladić, već upravo zbog njegove osobine uosećavanja. Derondinim dijalozima sa Gven posvećen je dobar deo teksta romana, međutim „oni ne govore istim jezikom“, ne uspevaju da se duhovno povežu jer su predstavnici opozitnih ideologija – građanske i kosmopolitske, male i velike. Deronda je naučio da mu postane slična, da svoju sreću meri prema sreći koju pruži drugome. Tako, nakon što mu je priznala da je odgovorna za utapanje svog muža, ipak pomirljivo prihvata činjenicu da će se on oženiti Mirom.

Bitno je pomenuti i to da je Gvendolin takođe junakinja bez poznatog porekla. Dmonske lepote, „navikla da joj se priznaje nadmoć koje beše svesna“, ponosna ali i naivna, ona ne zna ko je njen otac, ali ga i ne traži, jer je svu pažnju usmerila ka svojoj majci. Ona se zapravo i udaje za Grandkorta zato što je to jedina prilika da sebe, svoju majku i sestre osigura od života u bedi. Kada iz Nemačke putuje ka Ofendinu sa saznanjem da joj je porodica bankrotirala, Gvendolin se pita: „Ima li ičeg lepog u životu usred oskudice, ružnoće i poniženja?“

Uloga Majke u romanu je jedna od suštinskih uloga koje određuju identitete junaka. Kako se i sama Eliotova nije lišavala svojih „literarnih majki“, da se poslužimo sintagmom Virdžinije Vulf, tako i junaci u romanu tragaju za njima ili je njihovo delovanje usklađeno sa majčinskim očekivanjima. Derondina majka opisana je kao demonska madona gotičke književnosti, svoje opravdanje nalazi u tome što je želela da živi veliki, slobodan život, bez obaveza koje joj nameće uloga Jevrejke. Želela je da svoje dete oslobodi socijalnih stega i da mu pruži mogućnost izbora, koje ona sama nije imala. Tek kada je konačno upoznao, Deronda shvata koliko sličnosti sa majkom ima.² Jevrejka Mira Koen, koju Deronda spasava od utapanja i postaje njen zaštitnik a kasnije i muž, takođe je suštinski određena potragom za majkom i bratom. Ali nju određuje umnogome uloga drugog roditelja, oca od kojeg je pobjegla i koji se u romanu pojavljuje kao utvara njene mračne prošlosti. Mira, njen brat Ezra Mordekaj i Deronda su, nasuprot Gvendolin koja je emanacija sadašnjeg i trenutnog, junaci obeleženi diskursom prošlosti i intuicije, duhovnom silom i korenima kolektivne istorije. Oni su bića imaginacije, slobodnih interpretacija, zaposednuti raznim idejama i

² Eliotova često naglašava njegovu „ženskost“, čak ga predstavlja kao androginoj junaka – on je „moderna majka Tereza“, Beatriče Gvendolininog Dantea. Njegov odnos prema Hansu, kao i prema Mordekaju pogodan je za moderna, *queer* čitanja, jer se neprestano naglašava nežnost u njihovim odnosima. Mordekaj u svojim ezoteričnim vizijama gotovo fetišizuje figuru mladog muškarca kao simbola podmlađivanja čitavog naroda.

ideologijama. Kroz njihove likove markirani su fabularni obrti od individualizma do kolektivizma, od pragmatizma do idealizma, od negativne do pozitivne slobode.

Mordekaj je gotovo romantičarski heroj, simbol, Prometej, jedan od retkih junaka koji predstavlja „idealno biće“. On je vagnerovska „pametna luda“, heroj božanske svetlosti koja je vidljiva samo za „odabrane“, gotovo balzakovski „monoman“, žrtva opsednutosti jednom idejom; do preteranosti je naglašena njegova čelična volja, iako mu telo skapava od tuberkuloze. Prema nekim stanovištima Mordekaj je zapravo skriveni protagonist ovog romana. U prvom pogledu na njega Deronda je „video figuru donekle zaprepašujuću u svojoj neobičnosti. Beše to čovek u izlizadoj odeći, čije godine je bilo teško pogoditi s njegovom žučkastom puti zbog koje je nalikovao staroj rezbariji od slonovače... Beše to lepo, tipično jevrejsko lice... Možda to nikad nije bilo naočito lice, ali je svakako oduvek bilo ubedljivo“. U odnosu Mordekaja i Deronde naziru se elementi neoplatonizma i uočljiva je erudicija autorke kada je reč o hebrejskim spisima. Derondina individualnost biva zaposednuta idejama koje mu implementira Mordekaj, on kao da kolonizuje Derondino biće i na nekoliko mesta sam Deronda govori da je „opsednut, da ta *ideja* postaje njegova dužnost“. A ideja se zapravo prenosi iz uma Mordekaja ka Derondi, gde su imperijalističke, kosmopolitske i utopističke misli odredile Danijelov identitet – on ima da postane novi vođa naroda, da anatemisane u Engleskoj odvede na Istok, ka obećanoj zemlji, u čemu će mu moralnu podršku pružiti supruga Mira. Kako Mordekaj na kraju umire, dosta je spekulacija bilo na temu kabalističkog učenja koje je Eliotovo zapravo poslužilo kao vanromaneskni okvir u koji je postavila mogućnost reinkarnacije duše i time posredno simbolično sugerisala seobu ideja iz jednog lika u drugi. Suštinski realističan narativ poljuljan je iracionalnom željom da Danijel postane novi Mojsije, kao i njegovim (ne)realističnim reakcijama na tu ideju.³

Iako je motiv putovanja izražen u romanu, ovo glavno putovanje na Istok nije nam prikazano. Postupkom elipse epilog je sugerisan na nekoliko načina. Čitalac ostaje u neznanju – da li je Deronda postao novi Mojsije? Šta se desilo sa Gvendolin? Da li je ostala udovica ili se udala za Reksa Gaskonja, kako je nagovešteno samo jednim pasusom? Mnoge su kritike zamerale Eliotovo upravo ovu otvorenost dela, nepoentirani završetak. Ali, tako je Eliotova anticipirala još jednu odliku modernog romana, pa i završetak čuvenog *Portreta*.

Osvrnućemo se kratko na još nekoliko zanimljivih čitanja *Deronde*. Emanuel Levinas nalazi da je *Deronda* roman o nacionalnom bivstvu i dijalektici između „nacionalnih porodica“; da je poslužio kako bi se familijarizovao „drugi“ (čitaj Jevrejska zajednica u okviru engleskih kolonijalnih imperativa) i da predstavlja manifestaciju epistemološke i etičke krize u spoznavanju „drugosti“. Prema Levinasu, u ovom romanu Eliotova je konačno našla jezik i narativne tehnike koje mogu da izraze njene radikalne društvene vizije, uz napomenu da viktorijska Engleska nije prototip Novog Jerusalima i da su i Deronda, Koenovi i Gvendolin svi zapravo engleski državljani.

Dekonstrukcionista kritika nam nudi jedno interesantno čitanje koje se zasniva na samo jednoj rečenici sa početka najdužeg pisma koje razmenjuju junaci, iz pisma Hansa

³ Feminističke studije su Danijelovu konačnu odluku da napusti Gvendolin i oženi se sa Mirom videle kao njegovu suštinski mušku želju za potencijalnom ulogom lidera. Izabravši Miru data mu je mogućnost da se proslavi u ulozi vođe naroda.

Mejrika Derondi. To pismo pojavljuje se pred kraj romana i prekida ogromnu naraciju jer funkcionira kao antička parabaza, kao dekonstruktivni element čitavog romana. Sintija Čejs obrušava se sarkastično na cirkularnu, ne-linearnu i ne-realističku logiku *Deronde* i tvrdi da je to pismo simptom iskrivljene kauzalnosti romana koji se ne može čitati kao tradicionalni *bildungsroman* jer ne prati uzročno-posledičnu istoriju junaka. Tu rečenicu navodimo u originalu: "...I may say that here at home the most judicious opinion going as to the effects of present causes is that 'time will show'. As to the *present causes of past effects*..." Uviđamo da je Mejrik povlašćeni lik u ovom čitanju, a njegovo pismo odiše tonom ironije i nadmenog sarkazma nemoći. Ono je dokaz Mejrikove infantilnosti i potvrda da nije dostojan uloge velikog ljubavnika, te tako omogućava Derondi epifanijski momenat odluke da zaprosi Miru u koju je i Hans zaljubljen. Narator u tekstu osuđuje parodiju velikih osećanja već u rečenici koja sledi nakon pisma: „Mira više nije bila u delikatnom položaju u odnosu na Mejrikove, a Derondina pozicija je prolazila kroz promenu upravo krunisanu istinom o njegovom rođenju. Nova čistina ka budućnosti... neizbežno je bacala novo svetlo i uticala na njegov odnos prema prošlosti i sadašnjosti.“ Mejrikov „ptičiji ples“ i Derondino otkriće ilustruju, prema ovoj vrsti čitanja, osnovno značenje romana – ozbiljnost i idealizam trijumfovali su nad parodijskim i ironijskim diskursom. Taj trijumf je nagovešten i kroz dvostrukost strukture dela – ne samo što je Gvendolin upropašćena u „engleskom delu“, a Deronda uspešna u „jevrejskom“, već je pokazana i narativna nadmoć filozofskog dela knjige nad drugim, banalnim.

Videli smo, dakle, koliko je *Deronda* roman „na granici“, otvoren za mnoga kontradiktorna tumačenja, suštinski ambivalentan, bipolaran; koliko je uticao na tvorca modernog romana, Henrija Džejmsa i time posredno obeležio nadolazeću epohu. *Deronda* možemo čitati kao roman viktorijanskog realizma, nastao pod uticajem mnogih uspešnih književnica tog doba; kao ljubavni roman ili roman ideja, obrazovni roman, hibridno delo eksperimentalne forme; kao kontroverznu apologiju Jevreja i konačno kao epsku potragu za identitetima. Nemoguće je na ovom kratkom prostoru dati potpunu analizu svih ključnih likova i epizoda kojima roman obiluje, ali nadamo se bar da smo uspeli da nadahnemo neka dalja čitanja.