Sanja Runtić

VRIJEME BUĐENJA

(De)konstrukcija ženskog subjektiviteta u američkoj fikcionalnoj prozi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

Nakladnik
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Za nakladnika
Loretana Farkaš

Recenzenti
Aleksandra Nikčević-Batrićević
Biljana Oklopčić

Lektura
Branko Kuna
Ana Mikić Čolić

Korektura
Sanja Runtić

Grafičko oblikovanje, izrada kazala i dizajn naslovnice
Sanja Runtić

Tisak
Krešendo, obrt za grafičke usluge

CIP zapis dostupan je u računalnom katalogu Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek pod brojem 141026046

ISBN 978-953-314-125-1

Udžbenik se objavljuje uz suglasnost Senata Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku pod brojem 31/18

© Autori i Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2019.
Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati, fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
FILOZOFSKI FAKULTET

Sanja Runtić

VRIJEME BUĐENJA

(De)konstrukcija ženskog subjektiviteta u američkoj fikcionalnoj prozi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

Sveučilišni udžbenik

Osijek, 2019.

Sadržaj

Uvod 1

1. Feminizam i žensko pismo 7
2. Kulturno-politička previranja i položaj žene u američkom društvu krajem 19. stoljeća 17
3. Žanrovske i književno-povijesne razdjelnice američkih ženskih romana na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće 41
    - Popularni *sentimentalni obiteljski romani* i *romani potrage* 41
    - Interiorizacija i feminizacija *romana potrage* 51
    - Realizam i naturalizam 59
4. *Buđenje* (1899.) Kate Chopin 67
5. *Sestra Carrie* (1900.) Theodorea Dreisera 95
6. *Kuća veselja* (1905.) Edith Wharton 123
7. *Moja Ántonia* (1918.) Wille Cather 161

Zaključak 189

Citirana literatura 203

Kazalo 213

Bilješka o autorici 223

Uvod

Ova je knjiga namijenjena studentima Dvopredmetnog diplomskog sveučilišnog studija engleskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, kao udžbenik iz kolegija *Američko žensko pismo* i *Suvremeni američki ženski pisci*, te kao dopunska literatura iz kolegija *Pregled američke književnosti I* na Dvopredmetnom preddiplomskom sveučilišnom studiju engleskoga jezika i književnosti Filozofskoga fakulteta u Osijeku, kao i kompatibilnih kolegija na preddiplomskim i diplomskim studijima anglistike, komparativne i svjetske književnosti na drugim visokoškolskim ustanovama u Republici Hrvatskoj. Osnovni je cilj ove studije ukazati na modalitete književne (re)konstrukcije ženskog subjektiviteta i nove mogućnosti čitanja američke fikcionalne proze s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće. Metodološki ona se zasniva na povijesno-feminističkom i kulturološkom pristupu, pri čemu u prvom redu slijedi neke od postavki suvremene angloameričke feminističke kritike, od društveno-ideoloških do uvjetno rečeno dekonstrukcijskih. U središtu je razmatranja više ili manje

eksplicitan kritički odnos američkih romana s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće čiji je glavni lik žena spram patrijarhalnih ideoloških modela njihova doba, pri čemu je jedno od ključnih pitanja jesu li i na koji su način pisci tog razdoblja sukobom tradicionalnih i novih kulturnih i književnih kodova nagovijestili začetke feminističke poetike i osnaživanja ženske pozicije.

U prvom poglavlju obrazložit ćemo osnovno polazište i metode *suvremene feminističke kritike* – stav da su identitet subjekta i književni diskurs oblikovani društvenim praksama te potrebu prevrednovanja književnih i književno-kritičkih tekstova određenog povijesnog perioda kako bi se otkrile u njima prisutne kulturološke predrasude koje su utjecale na njihovu produkciju, recepciju i interpretaciju. Glavni je cilj revizije tradicionalnog književnog kanona, drže predstavnici tog književno-kritičkog pravca, dekonstrukcija patrijarhalne ideologije, koja je tijekom povijesti zapadne filozofije djelovala kao sredstvo kulturnog mapiranja i discipliniranja, konstruirajući ženin subjektivitet po sistemu binarnih opreka. Za našu analizu najznačajnija će biti dva dominantna ideološka diskursa legitimirana binarnom patrijarhalnom matricom s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće – *ideologija drugog*, diskurs koji je ženin položaj učinio sličnim položaju također marginaliziranih skupina, radnika i useljenika, te *ideologija odvojenih sfera*, koja je promicala uvjerenje da područje javnog djelovanja pripada isključivo muškarcima te da je svaki ženin iskorak iz privatne u javnu sferu djelovanja moralna prijetnja koja dokida njezinu ženstvenost. Jedan od osnovnih interpretativnih modela *suvremene feminističke kritike* koji ćemo upotrijebiti jest pristup Catherine Belsey. U raspravi „Constructing the Subject: Deconstructing the Text" Belsey ukazuje na nestabilnost ženina identiteta kao posljedicu kontradikcije između njezinih individualnih potreba i društveno nametnutih uloga te drži da je analizom književnih tekstova iz

prošlosti moguće razotkriti takav ambivalentan položaj, uključujući i patrijarhalne binarne kodove koji ga fiksiraju. Belsey ističe i značaj književne recepcije, odnosno potrebu osvješćivanja čitatelja s ciljem razvijanja osjetljivosti za tekstualnu heterogenost i kritičkog odnosa spram tradicionalnih ideološko-afirmativnih strategija čitanja. Značenje čitatelja pri otkrivanju tekstualne heterogenosti ističe i Dale Bauer u studiji *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. Njezin pristup, feministička primjena teoretskih postavki Mihaila Bahtina, polazi od Bahtinove teze o romanu kao poprištu polifonije koja, između ostalog, može ukazati i na iskustvo *drugog* te tako otvoriti prostor prevrednovanju tekstualnih značenja.

Budući da romani kojima ćemo se baviti otvaraju i pitanja društveno-povijesne uvjetovanosti ženskog identiteta, u drugom ćemo poglavlju „žensko pitanje" smjestiti u politički i kulturni kontekst Amerike s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće. Vidjet ćemo na koji su način velike promjene inicirane nastankom modernog industrijskog društva utjecale na obiteljski život u Americi s prijelaza stoljeća, posebice na instituciju braka, kao i na promjene u životu žene – početke njezina javnog djelovanja, obrazovanja, zadobivanja prava glasa i prava na imovinu.

U trećem poglavlju razmotrit ćemo reciprocitet između dominantne patrijarhalne paradigme i onodobne obilne američke produkcije sentimentalnih ženskih romana. Uz pomoć teorijskih postavki Nancy Armstrong i Annette Kolodny pokazat ćemo da je tzv. *sentimentalni obiteljski roman* funkcionirao kao moćna regulatorna praksa, promičući brak i obiteljske vrijednosti, a time i mit o razdvojenim društvenim ulogama muškarca i žene. Tu ćemo vrst romana usporediti sa specifično američkim oblikom *romana potrage* („quest romance"), koji izvorno ima muške protagoniste, ali se po mišljenju nekih suvremenih teoretičara u tom razdoblju feminizira. Teorijski za američku definiciju

romana potrage u prvom je redu zaslužan Northrop Frye, koji ju stavlja u mitski kontekst arturijanskih legendi traganja za gralom, a u realističkim se okvirima svodi na psihološko-društvene oblike potrage za identitetom, inicijacije i dozrijevanja koji su primjereni književnim prikazima razdoblja emancipacije novog ženskog glasa 20. stoljeća. Na razliku između tradicionalnih i suvremenih feministički orijentiranih pristupa ukazat ćemo usporedbom teorije mita Northropa Fryea i studije Dane A. Heller *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. Također ćemo se osvrnuti na raspravu Josepha Boonea „Male Independence and the American Quest Genre: Hidden Sexual Politics in the All-Male Worlds of Melville, Twain and London" koja upozorava da, za razliku od *sentimentalnih romana* i *priča s Divljeg zapada*, prikazom junakova bijega iz društva i isticanjem njegova alternativnog pogleda na svijet, tipična muška američka prozna vrsta, *roman potrage* često sadrži kritiku dominantnih društvenih mitova 19. stoljeća. Takvim tumačenjem Boone pobija ranije interpretacije američkog romana Leslija Fiedlera i Richarda Chasea koje su zapostavljale odnos tog žanra prema američkoj društvenoj zbilji. Uz isprepletenost popularnih (niskih) i elitnih (visokih) oblika *romana potrage* i njegove feminizirane varijante, u ovom ćemo poglavlju razmotriti i specifičnosti američke konvencije *realizma* i *naturalizma*. Pritom ćemo se poslužiti suvremenim postmodernistički orijentiranim književno-povijesnim pristupima June Howard i Amy Kaplan koji ukazuju na aktivan, pa i kritičan odnos američkih naturalista prema društvenim prilikama s kraja 19. stoljeća i tada prisutnim ideologijama, vidljiv kroz njihovu otvorenost prema alternativnim pripovjednim strategijama, odnosno elementima masovne i potrošačke kulture.

Drugi dio knjige, poglavlja IV, V, VI i VII, pruža analizu četiriju romana tematski, ideološki i formalno reprezentativnih za

našu problematiku, kao i za samo razdoblje te recentne pomake u vrijednosnoj i kritičkoj prosudbi književne produkcije s prijelaza iz 19. u 20. st. – *Buđenje* (*The Awakening*, 1899.) Kate Chopin, *Sestra Carrie* (*Sister Carrie*, 1900.) Theodorea Dreisera, *Kuća veselja* (*The House of Mirth*, 1905.) Edith Wharton i *Moja Ántonia* (*My Ántonia*, 1918.) Wille Cather. Sukladno pristupu Catherine Belsey, u središtu pozornosti bit će prikaz ambivalentnog i kontradiktornog položaja ženskog subjekta na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, ukotvljenog u procjepu između tradicionalnih i nadolazećih društvenih mogućnosti i sustava vrijednosti. Slijedom feminističke primjene Bahtinova modela heteroglosije koji predlaže Dale Bauer, metode problematiziranja i (re)konstrukcije ženskog identiteta i subjektiviteta u navedenim romanima razmotrit ćemo analizom višeglasja koja će se ponajprije usredotočiti na njihovu žanrovsku panoramu te karakterizaciju likova u odnosu na retoriku sentimentalnosti. Posebnu ćemo pozornost usmjeriti na slojevitost ideoloških jezika, prije svega jezika patrijarhalne ideologije: *ideologije drugog* i *ideologije odvojenih sfera*, kao i kapitalističkih diskursa *potrošnje* i *tržišne razmjene* unutar novonastale masovne kulture Amerike s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Kako je u navedenom razdoblju u europskim književnostima već započela epoha *modernizma*, propitat ćemo u kojoj mjeri navedeni romani slijede konvencije američkog *realizma* i *naturalizma*, odnosno anticipiraju li i neke efekte *modernizma*. Naposljetku, analizom njihove žanrovske (ne)dosljednosti spram dominantnih recepcijskih standarda te pronalaženjem znakova feminizacije *potrage*, pokušaja stvaranja aktivnih i neovisnih junakinja, ukazat ćemo na onodobnu revolucionarnost, ali i suvremenu relevantnost američke fikcionalne proze s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće.

1

Feminizam i žensko pismo

Suvremena feministička kritika jest književno-znanstvena disciplina koja se razvila sedamdesetih godina 20. stoljeća pod utjecajem povijesno-feminističkih studija (*Women's Studies*). Robyn R. Warhol i Diane Price Herndl kao glavno obilježje tog književno-kritičkog pristupa ističu njegovu interdisciplinarnost, koja zahvaća široki znanstveni spektar, od povijesti, sociologije, antropologije, psihologije i religije do političkih znanosti i komunikacija. Premda, zbog ovakve disciplinarne raznolikosti, feministička polemika uključuje brojne, pa i divergentne pristupe, njih ujedinjuje politička narav istraživanja (xi). Svi predstavnici ovog kritičkog usmjerenja ističu važnost ideologije pri formiranju *subjekta* te suodnos ideologije i književne prakse.[1] Jedan dio feminističke kritike marksističke orijentacije tumačenje odnosa ideologije i identiteta pojedinca crpi iz teoretskih postavki Louisa Althussera, Pierrea Machereya i Terrya Eagletona. Prema Belsey, predstavnici tog pravca suvremene feminističke kritike drže da je osnovna uloga ideologije nametnuti pojedincu verzije njegovog vlastitog subjektiviteta, odnosno predodrediti mu društvene uloge

(594). Ti pristupi također naglašavaju povezanost političkih interesa i diskursa, posebice književnosti, koja je, kao diskurzivna praksa koja odražava dominantne društvene tokove i politička pitanja, jedno od glavnih sredstava kojim ideološki aparat stvara i umnaža mitove koji definiraju položaj *subjekta* u postojećoj društvenoj formaciji. „Književnost je politična", tvrdi Fetterley. Kanon klasične američke književnosti je „muški", tumači ona, ponajprije stoga što favorizira muške, a ne ženske junake. Kao rezultat, čitajući ta djela, žene su prisiljene razmišljati kao muškarci i identificirati se s muškim gledištima „protiv svoje vlastite prirode" (493–98).[2] Na problem nametnute identifikacije upućuju i Jonathan Culler, Paul Lauter i Patrocinio P. Schweickart. Ti autori ukazuju i na činjenicu da je, uz književnu proizvodnju, i tradicionalna književna kritika također u velikoj mjeri patrijarhalna. Prema Schweickart, identifikacija s „muškim sustavom vrijednosti" usmjerena je ne samo prema čitateljicama nego i prema kritičarkama. Androcentrička književnost uvlači ženu u „proces koji ju koristi protiv nje same", tvrdi ona, jer strategije čitanja koje muškarcima pripisuju vrijednost univerzalnosti istodobno negiraju žensko gledište.

Androcentrizam tradicionalnih književno-kritičkih strategija vidljiv je i iz toga što je sve donedavno žensko pismo bilo najčešće potisnuto na margine književnog kanona (Schweickart 534–36). I Lauter naglašava da je, bez obzira na

1 Usp. pregled britanske, američke i francuske suvremene feminističke kritike u studijama: Humm, Maggie. *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics*. Harvester, 1986. i Todd, Janet. *Feminist Literary History: A Defence*. Blackwell Publishers Ltd., 1995.

2 Sve citate sa stranih jezika prevela je Sanja Runtić. Duži citati dani su na izvornom jeziku.

promjenu svog *oblika*, od *nove kritike* preko *strukturalizma* i *poststrukturalizma*, funkcija akademske kritike ostala nepromijenjena, „muška, bijela, buržoaska" te dodaje: „Uistinu, kritičke taktike nose u sebi mnogo više ideološkog tereta nego nam se to na prvi pogled čini" (236, 238). Kako bi se prevladali nedostaci tradicionalne književne i književno-kritičke proizvodnje, Judith Fetterley smatra da prvi korak koji feministički kritičar mora poduzeti jest „postati čitatelj koji se opire, a ne biti popustljiv čitatelj". U skladu s tim ona ističe potrebu radikalno novog kritičkog pristupa tekstovima iz prošlosti. Kako većina književnih djela odražava stvarnost prožetu muškim sustavom vrijednosti, Fetterley zaključuje da žene ne mogu promijeniti ta djela, ali da mogu promijeniti pogled na zbilju koju ona odražavaju i tako književnu kritiku od „zatvorene konverzacije" pretvoriti u „aktivan dijalog". Upravo tu i leži revolucionarnost feminističke kritike, tvrdi ona, jer taj oblik kritike žene upozorava na moć vlastitog imenovanja zbilje (usp. Fetterley 496–99).

U vezi s odnosom ideologije i procesa oblikovanja identiteta, osim marksističkih teoretičara, na feminističke su autore veliki utjecaj izvršili i predstavnici poststrukturalističkog književno-teorijskoga pravca, u prvom redu teoretičar psihoanalitičke orijentacije i Freudov tumač Jacques Lacan. Dajući pregled interakcija suvremene feminističke teorije i drugih znanstvenih disciplina, Catherine Belsey ističe da feministički kritičari u tradiciji Lacana polaze od pretpostavke kako je identitet rezultat djelovanja lingvističkih i diskurzivnih praksi. On se oblikuje i mijenja u skladu s diskursima u kojima pojedinac sudjeluje. Prema tome, identitet pojedinca nije fiksan i statičan, nego je modularan i neprestano se mijenja i transformira (595–97). Ipak, premda u svom diskurzivnom djelokrugu zauzima nestabilan položaj, *subjekt* neprekidno žudi za stanjem jedinstva

koje Lacan naziva *jouissance*. Pojam *jouissance*, izvedenica iz glagola *jouir*, koji znači uživati, radovati se, označuje osjećaje ispunjenosti, povezanosti, a tiče se i ekstatičnog stanja te prepuštanja užitku.[3] Koncept *jouissance* jedan je od središnjih termina koji u svojim raspravama upotrebljavaju francuske pripadnice feminističke kritike psihoanalitičkog pravca Hélène Cixous i Luce Irigaray. One smatraju da je cilj ženskog pisanja vratiti se u stanje predsimboličke, prededipovske, predlingvističke svijesti te na taj način osloboditi sve ono što je kod žene godinama bilo potisnuto. Cilj je projekta koji Cixous naziva *l'ecriture féminine* postići *jouissance*, jedinstvo *subjekta* pisanjem kao oblikom povratka žene vlastitomu tijelu. To je, drži ona, jedan od prvih oblika suprotstavljanja falocentričnoj književnoj tradiciji, koja je isključivala mogućnost da se žene izražavaju drugačije od muškaraca (usp. Belsey 337). Poput Cixous, i Luce Irigaray izriče uvjerenje da je tijekom povijesti ženina posebitost i različitost bila negirana te da je njezin identitet bio određen identitetom muškarca. Unutar patrijarhalnog diskursa žena nije smatrana samostalnim entitetom, nego je definirana kao muškarčevo *drugo* čiji je zadatak da ga upotpuni (408). I psihoanalitički nadahnuta angloamerička feministička kritičarka Shoshana Felman ističe da je, prema patrijarhalnom tumačenju, žena suprotnost i negacija pozitivnog pojma *muškarac*, pri čemu je pojmu *muškarac* pridodana vrijednost centra, koji je kao nositelj razuma označen kao *subjekt*, dok se žena shvaća kao *drugo*. Takvu definiciju položaja žene unutar patrijarhalne ideologije feministički su kritičari razvili na temelju postavke poststrukturalističkog teoretičara i zagovornika dekonstrukcije Jacquesa Derride da zapadna metafizika počiva na totalitarnom logocentrističnom

3 Vladimir Biti *jouissance* i prevodi kao *užitak* i ističe seksualne konotacije toga pojma koje uključuju „užitak, odnosno nasladu kao silovit orgazmički potres koji utrnjuje (racionalni) ego" (402).

principu. I Felman se poziva na tezu Derride da se zapadni filozofski model zasniva na autoritativnom, centralističkom principu koji sam sebe opravdava pridajući si mitološke dimenzije. Tako vrijednosti kao što su „Porijeklo, Bog, Istina, Biće, Razum" postaju alibi za vlastiti status nositelja diskursa, ali istodobno i za podređivanje „na agnostički, hijerarhijski način, svih drugih spoznajnih elemenata istog epistemološkog (ili ontološkog) sistema". Iz ovog razloga nastaju beskrajni nizovi hijerarhijskih *binarnih opreka* koji se mogu svesti na formulu koja suprotstavlja pozitiv kao nositelj vrijednosti i negativ, tj. odsustvo vrijednosti (Felman 135–37). Princip *binarnih opreka* jedan je od glavnih predmeta napada kako francuske tako i anglosaksonske feminističke kritike jer upravo patrijarhalni društveni poredak upotrebljava tu formulu kako bi muškarcu pripisao vrijednost nositelja diskursa, autoritet imenovanja zajamčen u jeziku. Prema Belsey i Moore, u skladu s binarnim modelom, muški je jezik „agresivan", „zreo, moćan", „racionalan", „linearan" i „razumljiv", a žene su osuđene na „čavrljanje, ogovaranje, blebetanje, cmizdrenje", neracionalan i neartikuliran jezik. Dok je muškarčeva seksualnost „fiksna", žena je nestabilna i teži osjećajima „nesigurnosti" i „ljubomore". Štoviše, ona je navodno češće motivirana osjećajima nego razumom te je stoga njezina osjetljivost za pravičnost i poštivanje moralnih principa umanjena (4–6).

U svojoj studiji *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory* Kathy Ferguson naglašava da je borba protiv ženina položaja *drugog* proizvela dvije praktične grane suvremene feminističke teorije: *interpretaciju,* artikulaciju ženskog iskustva i ženskog glasa, i *genealogiju,* dekonstrukciju same kategorije žene u patrijarhalnom društvenom poretku (x, 10). Svojim zalaganjem za rekonstrukciju *binarnih opreka* uvođenjem ženskog jezika i ženskog pisma, čiji je krajnji rezultat

da i žene mogu postati nositelji diskursa, Hélène Cixous nudi primjer *genealoškog* pristupa *binarnim oprekama*, tvrdi Ferguson (37). Poput Cixous, i Catherine Belsey zalaže se za *genealoški* pristup *binarnim oprekama*. Ona smatra da korijene ideološkog diskursa *drugog* treba tražiti u jezičnoj pozadini stvaranja *subjekta*. *Subjekt*, tvrdi Belsey, nije samo gramatička kategorija nego i „*podređeno biće* koje se pokorava autoritetu društvene formacije prikazane u ideologiji kao Apsolutni subjekt (Bog, kralj, šef, Čovjek, savjest)" (596). S obzirom na to, pita se ona, kako je uopće moguće da, ukoliko na teoretskoj razini i negiramo koncepte vladajuće ideologije, mi sami možemo mijenjati društvenu formaciju ili sebe kako bismo stvarali novo društvo. Moguć odgovor na to pitanje ona nalazi u Lacanovoj *teoriji o nestabilnosti svjesnog subjektiviteta* („the precariousness of conscious subjectivity"), prema kojoj se *subjekt*, koji je u stanju „proturječja", nalazi u neprekidnom procesu stvaranja. Upravo u činjenici da je *subjekt* dio takovog procesa, drži Belsey, leži mogućnost transformacije. Ulaskom u mnogo različitih diskursa *subjekt* mijenja svoj položaj u odnosu na zbilju. Štoviše, ti su položaji nerijetko „nekompatibilni i kontradiktorni". Pojedinac je stoga često prisiljen tražiti nove, nekontradiktorne položaje. Belsey tvrdi da su žene u društvu prisiljene sudjelovati u više vrsta diskursa kao što su liberalno-humanistički diskurs o slobodi i samoodređenju te diskurs koji ženama nameće društvo. Unatoč toj činjenici, ideologija, posebice buržoaska ideologija, ne priznaje pojedincu mogućnost sudjelovanja u više vrsta diskursa, već, naprotiv, naglašava nepromjenjiv subjektivitet individue. Tako predodređena pasivnost *subjekta* u velikoj mjeri služi očuvanju postojećeg stanja, odnosno danog društvenog poretka. Premda svaka ideologija negira bilo kakvu mogućnost transformacije pojedinca, prema Belsey, razrješenje kontradiktornih položaja ipak je moguće putem feminističkog ili nekog drugog diskursa.

Književnost je pritom jedan od mogućih pristupa tom problemu jer upravo proza ima jednu od ključnih uloga u procesu stvaranja identiteta: „Upravo zato što je subjekt u trajnom procesu, književni tekstovi mogu imati važnu funkciju . . . važan utjecaj na načine na koje ljudi shvaćaju sami sebe i svoju povezanost sa stvarnim odnosima u kojima žive“ (Belsey 598). Belsey se dijelom poziva i na pristup Pierrea Machereya, čije je glavno obilježje sumnja u stabilnost tekstualnih značenja. Za nju je od velike važnosti Machereyevo uvjerenje da je književnu kritiku moguće očistiti od ideoloških vrijednosti zato što književno djelo predstavlja ideologiju u formi koja nije ideološka. U skladu s tim Macherey drži da u književnom tekstu postoje tekstualne nepotpunosti koje ukazuju na prisustvo ideologije. Za Machereya kritičarev cilj nije reducirati djelo na jedan model značenja, već, naprotiv, otkriti njegove nedostatke u kojima sam tekst indirektno kritizira vlastitu ideologiju. U skladu s pristupom koji zastupa Macherey, Belsey drži da feminističko čitanje treba usmjeriti prema pronalaženju tekstualnih proturječja. Takvo kritičko prevrednovanje ponajprije se tiče ženskog pisma, koje uključuje ženske autore i tekstove o ženama. Razbijanjem iluzije o interpretativnom i značenjskom jedinstvu spomenutih tekstova, na kojem su inzistirali tradicionalni pristupi, feminističko čitanje može nam podariti novo razumijevanje društvenog položaja žene i kontradikcija između njezina doživljaja same sebe i svojih društvenih uloga (Belsey 596–609).

Mogućnosti razotkrivanja ženina kontradiktornog položaja te prevrednovanja književnih tekstova nudi i pristup koji zastupa Dale Bauer. Taj je pristup nastao pod utjecajem sociološke stilistike Mihaila Bahtina. Sličnost Bahtinova i feminističkog pristupa književnosti Bauer pronalazi u činjenici da su i za Bahtina društveni glasovi, koji su naslijeđeni, važni za određivanje ideološke obojenosti umjetničkih oblika zato što oni

predodređuju svjesnu selekciju sadržaja i identifikaciju prilikom čitanja. U skladu s tim Bahtin važnost ne pridaje samom „autoritetu teksta", nego odnosu čitatelj–tekst–autor (Bauer, *Feminist Dialogics* 3). Autoritet autora pak dolazi do izražaja kroz njegov izbor likova. Likovi predstavljaju društvene i ideološke glasove koji nužno ne pripadaju autoru, ali koji su u skladu ili se sukobljavaju s dominantnim društvenim kodovima na koje autor ukazuje putem diskursa. Prema Bahtinu, postojanje više govornika, koji će svoj glas uključiti u *dijalog*, tekstualno signalizira konflikte među načinima poimanja svijeta, razotkriva ideološke strukture društva i potencijalne otpore tim strukturama (usp. Bahtin 128). Bauer drži da sukob tekstualnih glasova, koji Bahtin naziva *heteroglosija*, otvara mogućnosti feminističkog prevrednovanja ženskih tekstova. Otkrivanjem višeglasja mi možemo pojmiti i iskustvo *drugog*, a time i prisustvo patrijarhalne ideologije. Prema tome, uz pomoć tog interpretativnog modela moguće je pružiti kritiku tradicionalnom tumačenju djela:

> Because all language is "inherited" and because it is all socially and ideologically charged, the conflict of voices in a novel can reveal power structures and potential resistances to those structures. (Bauer, *Feminist Dialogics* 6)

Jedan od načina na koji autor može putem *heteroglosije* upozoriti na postojanje ideoloških diskursa jest uvođenje „naivnih" likova u radnju, koje obilježava nemogućnost razumijevanja dominantnih konvencija svijeta u kojem žive. Takav lik svoj otpor prema normativnim oblicima ponašanja iskazuje njihovom parodijom, ismijavanjem, odnosno *karnevalizacijom*. Njegova nemogućnost shvaćanja opravdava njegovo odbijanje društveno mjerljivih vrijednosti u korist vlastite slike svijeta, a time mu osigurava i razrješenje „proturječnog položaja". Pored jezika likova, i autorski

govor, jezici pripovjedača te umetnuti žanrovi kompozicijske su jedinice uz pomoć kojih *heteroglosija* ulazi u roman i kojima autor uspostavlja nevidljivu komunikaciju s čitateljem, pružajući mu uvid u subverzivnu narav vlastitog teksta (Bauer, *Feminist Dialogics* 7–15). Time i sam čitatelj postaje dijelom dijaloške strukture. I Bauer, dakle, poput Belsey, ističe važnost čitatelja pri otkrivanju tekstualnih mnogoznačnosti i ideoloških nedostataka. Sukladno navedenim pristupima, jedna će od glavnih zadaća našeg čitanja tekstova s prijelaza iz 19. u 20. st. biti pokazati na koji se način ideološki obrasci ženskog subjektiviteta tog perioda naziru kroz književnu karakterizaciju pojedinih ženskih likova. S tim ciljem potrebno je osvijetliti povijesni položaj žene u odnosu na dominantni ideološki diskurs s kraja 19. stoljeća, kao i najvažnija kulturna kretanja tog razdoblja.

2

Kulturno-politička previranja i položaj žene u američkom društvu krajem 19. stoljeća

Razdoblje između 1870. i 1910. doba je najvećih društvenih promjena u američkoj povijesti. U romanu *Pozlaćeno doba* (*The Gilded Age*, 1873.) Mark Twain to će doba nazvati „pozlaćenim", aludirajući na „krajnji" materijalizam koji je preobražavao Ameriku u svjetsku velesilu (usp. Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 949). Da je stvarnost postala problematična, svjedoči i naziv Henryja Jamesa za ovaj period – „doba pogreške" („the age of mistake") (Gottesman et al. 1386). Kronološki se početak velikih društvenih promjena, o kojima govore Twain i James, podudara sa završetkom Američkoga građanskog rata. Iako je ostavio zemlju iscrpljenom, Građanski je rat inicirao snažan tehnološki razvoj zemlje. Na početku rata Amerika je većim dijelom bila poljoprivredna zemlja čije je stanovništvo živjelo na seoskim imanjima, u selima ili manjim gradovima, dok je na kraju stoljeća tek jedna trećina ukupnog stanovništva živjela na selu (Gottesman et al. 1151–52). Bile su to posljedice gospodarskog rasta koji je započeo još dvadesetih i

tridesetih godina 19. stoljeća. Iako je bio zaustavljen za vrijeme Građanskog rata, nedugo nakon njegova završetka, taj je rast poprimio neslućene razmjere (Howard 31). U tom će periodu industrijska proizvodnja geometrijski narasti do te mjere da će se u razdoblju između 1850. i 1880. kapital uložen u manufakturne radinosti učetverostručiti (Gottesman et al. 1151). Amerika će doživjeti trostruko povećanje bruto nacionalnog proizvoda po glavi stanovnika te osmerostruko povećanje ukupne proizvodnje. Čelična je industrija, primjerice, u zadnjih trideset godina 19. stoljeća stostruko povećala svoju proizvodnju. Tako je u Americi do kraja 19. stoljeća dotada uglavnom poljoprivrednu ekonomiju zamijenila industrijska ekonomija (Howard 31). Naglo povećanje industrije pratio je i razvoj tržišne ekonomije, potpomognut razvojem transportne infrastrukture s ciljem boljeg povezivanja udaljenih krajeva. Izum telefonskog aparata, kao i stvaranje četiriju standardnih vremenskih zona 1883. (Howard 32–33) pridonijelo je poboljšanju komunikacija, omogućivši još jednu u nizu posljedica industrijalizacije – nagli rast gradova. Upravo gradovi s najboljom prometnom povezanošću postaju središta industrije. Tako je New York zbog luke, rijeke i kanala, kao glavni trgovački partner Londonu, postao vodeći trgovački centar (Warner 108–10). Godine 1850. taj grad bilježi 500.000 stanovnika, a tri milijuna stanovnika više pedeset godina kasnije (Gottesman et al. 1152). Godine 1870. je 26%, a 1900. 40% američkog stanovništva živjelo u gradskom području. Tomu je glavni uzrok bila seoba stanovništva iz sela u grad, ali i dolazak useljenika (Howard 33). Već su 1880. godine 80% populacije New Yorka bili stranci. Useljenici su sačinjavali i veći dio populacije ostalih velikih gradova. Tako je Boston 1890. bilježio 68%, a Brooklyn 71% useljeničke populacije (Mann 69). Samo u razdoblju između 1880. i 1890. Amerika je primila 5.246.000 useljenika. Oni su bili posljedica, ali i pogonska snaga industrijali-

zacije jer, ipak zbog relativno pojednostavljenih metoda proizvodnje, ni gradovi ni proizvodni pogoni ne bi se tako brzo razvijali da nije bilo priljeva mladih i snažnih došljaka, koji su obavljali teške poslove poput rudarskih (Warner 111). No, nisu samo gradovi bili odredišta imigranata. Zahvaljujući trans-atlantskim željeznicama, koje su prvi put povezale istočne države s Divljim zapadom (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 957), useljenici su sačinjavali većinu i u još uvijek pretežito ruralnim državama poput Minnesote, Sjeverne i Južne Dakote, Montane, Arizone, Nevade i Kalifornije (Mann 69).

U posljednjih dvadeset godina 19. stoljeća mnogim se Amerikancima činilo da je „golemi, bezlični sustav industrijskog društva bio indiferentan prema ljudskim potrebama" (Howard 72). Bogatstvo je u tom periodu bilo nejednako raspodijeljeno kao nikad u američkoj povijesti (Pessen 276). Najbogatijih jedan posto obitelji posjedovalo je više od jedne trećine, dok je najbogatija desetina posjedovala više od četiri petine nacionalnog bogatstva. U Americi je određeni broj ljudi prigrabio veliko bogatstvo, trošeći ga na zabavu i dokolicu. Nastanak te nove društvene klase, tzv. „magnata-razbojnika" („robber barrons"), koja je „jedino bankrot smatrala grijehom", naveo je američkog sociologa i ekonomista Thorsteina Veblena da napiše studiju *Teorija o klasi dokonih* (*The Theory of the Leisure Class*, 1899.). Bogata je elita živjela u svom zatvorenom društvenom svijetu. Bili su to uglavnom potomci bogataša, koji su uživali život dokolice zahvaljujući svojim rođacima iz prijašnje generacije (Pessen 276).[4] S druge strane stvarala se nova klasa „gradske sirotinje". Kako je sve više radne snage pristizalo u gradove, rasla je konkurencija na tržištu rada te su se nadnice sve više spuštale, a uvjeti rada bivali sve lošiji. Nezaposlenost, jedna od posljedica takvih situacija poznatih pod imenom „velike depresije", bila je i jedan od uzroka

financijskih panika 1873. i 1893. (Howard 72). Kako je rast tvrtki za zajednička ulaganja, sindikata, fondova te *boom* električnih strojeva u Americi tekao mnogo brže nego u Engleskoj, i negativne su posljedice tog prijelaznog doba poput nezaposlenosti, viška proizvodnje i smanjenja nadnica bile ovdje drastičnije. Stoga su i pokušaji stvaranja sindikata i organiziranja štrajkova bili mnogo dramatičniji i krvaviji (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 951). Rastom industrijske proizvodnje, dotada već sasvim otvoreni antagonizam industrijalaca i radnika dobiva i političke dimenzije. Tako za borbu protiv štrajkača mnoge države upotrebljavaju policiju, primjerice za vrijeme štrajkova na željeznici 1877. i 1894. (Warner 112). Upravo 1877., godina prvog nacionalnog štrajka željeznice, smatra Howard, označuje početak nove faze klasne borbe u Americi (76). Ipak, sve do 1880-ih ni farmeri ni gradski radnici nisu imali bitan politički utjecaj (Gottesman et al. 1152). Tako su u početku pokušaji organiziranja radnika često završavali nasilnim djelovanjem skupina kao što je bila *Molly Maguires*, koja je vršila teror u Pennsylvaniji i u javnosti dovodila do osude (Gottesman et al. 1152). Tek su u ponekim gradovima radnici uspijevali dogovoriti lokalne sporazume, koji su često trajali i 10

4 Ti su novopečeni američki bogataši inicirali i vrstu turističke ekspanzije čija su odredišta uglavnom bili veliki europski gradovi. Krajem 19. stoljeća Amerikanac u inozemstvu simbolizira opasnosti naglog bogaćenja društvene klase koja svoje mjesto u društvu traži uz pomoć odijevanja, koktela ili društvenog poziva. „Hvalisanje, vulgarnost, opsesivna gramzivost i bezosjećajnost uskoro su postale glavne konotacije te rane verzije ružnog Amerikanca“ (Harris 145). Takav imidž izaziva prezir Europljana, ali i osjećaj ugroženosti od „agresivnih lovaca na znamenitosti“ i bogatih „sakupljača relikvija“ (usp. Harris 144–45).

do 20 godina dok neki novi proizvodni sistem ili korporacija ne bi natjerali upravitelje poduzeća da unište sindikat i zamijene izučene radnike novim radnicima ili tehnologijama, kao što je bio slučaj 1892. dok se događao Štrajk u Homesteadu (Warner 112). Gradsku su sirotinju sačinjavali uglavnom sitni zemljoposjednici sa sjeveroistoka, koje je financijska panika 1873. nagnala da potraže posao u gradovima, i doseljenici, koji su neprestano pristizali (Kolodny 781).

Iako su prvi useljenici bili iz sjeverozapadne Europe, useljenički val iz sredine osamdesetih donio je pridošlice iz drugih dijelova Europe. Tako je većina od trinaest milijuna useljenika pristiglih u razdoblju između 1890. i 1919. bila iz istočne Europe i južne Italije (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 952). Novostvorena etnička raznolikost, uzrokovana dolaskom tih novih doseljeničkih skupina, prijetila je ugrožavanjem prevlasti dominantne anglosaksonske populacije kao i narušavanjem etničkog i vjerskog jedinstva nacije (Mann 68). Sve veći strah od pridošlica koje su „govorile strane jezike i sa sobom donosile običaje nepoznate angloameričkoj tradiciji" rezultirao je stvaranjem moćnog nacionalističkog pokreta koji je zahvatio veći dio dominantne grupacije. Prema Gossettu, ishodište je američkog nacionalizma teorija o pripadnosti anglosaksonskog naroda tzv. *teutonskoj rasi*, koja je superiorna i progresivna u odnosu na sve ostale narode.[5] Ubrzo po dolasku doseljenika iz raznih zemalja počele su se stvarati predrasude o pojedinim nacijama. Tako su Francuzi nakon Francuske

5 Ta je teorija proizvela i uvjerenje da su ne-anglosaksonske rase nesposobne preživjeti na Divljem zapadu te da se stoga malo useljenika odlučuje postati kaubojem (Gossett 219).

revolucije smatrani ateistima i revolucionarima, Irci primitivcima, a njemački useljenici budili su asocijacije na socijalizam. Jedan od uzroka netrpeljivosti i gomilanja predrasuda u odnosu na doseljenike bila je i činjenica da su oni bili „jeftina radna snaga", zbog čega su često osujećivali pokušaje radničkih sindikata da provedu zahtjeve američkih radnika. Useljenici nisu bili navikli na industrijsko društvo, a kako ih je iz domovine odagnalo siromaštvo, bili su zadovoljni i s niskim nadnicama. Zbog toga se vjerovalo da su oni pijuni u rukama poslodavaca i političara te da srozavaju kako životni standard tako i moral američkih radnika. Na sjeveru Amerike, u Novoj Engleskoj, antidoseljeničko raspoloženje bilo je osobito snažno. Gossett drži da kampanja protiv kontracepcije, koju je predvodio Theodore Roosevelt, najbolje ocrtava paniku anglosaksonske populacije da će se struktura američkog društva ozbiljno narušiti dolaskom useljenika (usp. Gossett 287–307). K tomu, smatralo se da su pridošlice bile glavni uzrok nastanka zloglasnih četvrti, siromaštva, pijanstva, zločina, prostitucije, kockanja i nepismenosti. Štoviše, to je uvjerenje često pratilo i nostalgično viđenje prošlosti prema kojem u vrijeme naseljavanja stanovništva iz sjevernih krajeva Europe u zemlji nije bilo nikakvih društvenih problema. Taj su stav ozakonile uredbe poput *Zakona o isključivanju Kineza* (*The Chinese Exclusion Act*) iz 1882., koji je uskratio ulazak u zemlju radnicima iz Kine, *Doseljeničkog zakona* (*The Immigration Act*) iz 1917., koji je uvelike pooštrio imigracijske mjere te onemogućio dolazak radnika iz „zabranjene azijske zone" (Behdad 221), i *Johnson-Reedovog zakona* (*The Johnson-Reed Act*) iz 1924., prema kojem su se imigranti klasificirali prema zemlji porijekla, čime je znatno reduciran broj pridošlica iz Azije te južne i istočne Europe, a prednost pri ulasku u zemlju dana useljenicima iz zapadne i sjeverne Europe, posebice iz Britanije i Sjeverne Irske. Na taj je

način američko zakonodavstvo podržalo želju dominantne skupine da budući građani njihove zemlje budu kao i oni – anglosaksonskog porijekla i protestantske vjere (usp. Behdad 219–22; Mann 74).

Dominantna bijela anglosaksonska populacija pokušala je ostvariti nadzor i na polju klasnih odnosa. U svom strahu od sukoba s nižim slojevima društva više i srednje klase stvaraju ideologiju prema kojoj radništvo zadobiva pejorativne oznake „rulja" i „divljaci". Prvobitno, ti su termini označavali američke Indijance, „ljude koji su bili vjerski i politički nepotpuni". Međutim, krajem 19. stoljeća predodžbe o primitivnoj rulji prenose se na proletarijat, posebice na njegov useljenički dio, za koji se vjerovalo da naginje lijenosti, alkoholizmu, promiskuitetu i nasilju (usp. Howard 78). Te negativne konotacije, koje su nerijetko useljenike prikazivale kao duševno i tjelesno zaostale i nesposobne da se izraze riječima, dominantna ideologija suprotstavlja vlastitoj civiliziranosti, „zdravom razumu" i „pravovjernosti". Tako postavljenu dijalektičku antitezu Howard promatra u svjetlu Sartreove *teorije o odbačenom* („theory of the outcast"), prema kojoj je civilizacijskom elementu suprotstavljen pojam *drugo,* odnosno društveni otpadnik. Taj oblik predrasude nije iščezao, tvrdi Howard. Još danas se sukob između srednjih i nižih slojeva, koji je prisutan u medijima i ideologijama, označuje moralnim terminima i suprotstavljanjem poštenih i nepoštenih pojedinaca iz tih slojeva (Howard 81–101). Takav marginalizirani položaj radničke klase i useljenika u američkom društvu s prijelaza stoljeća vrlo je sličan opisu položaja žene unutar patrijarhalne binarne sheme koji predlažu npr. Hélène Cixous i Luce Irigaray. Poput useljenika i radnika i žena zauzima negativan pol *binarne opreke*. U psiholingvističkom svijetu u kojem dominira muška logika, drži Elaine Showalter, „žena je

praznina ili tišina, nevidljiv i nečujan spol".[6] Većina feminističkih kritičara, tvrdi ona, ne bori se protiv „rodne različitosti", nego protiv značenja te podjele unutar patrijarhalne ideologije kao što su „ugnjetavanje", „nejednakost", i „inferiorniornost" (usp. Showalter 179). Na jedno od značenja takve binarne podjele ukazuje i Shoshana Felman, kada analizom Balzacove novele „Adieu" utvrđuje da se u cijelom tekstu uz žene vežu asocijacije „ludila" i „tišine", dok su muškarcima dodijeljeni epiteti „diskursa" i „razuma" (145). Taj zaključak također pokazuje da je u 19. stoljeću položaj žene vrlo sličan položaju useljenika i radnika. I ženskoj se grupaciji, kao i useljenicima i radnicima, pripisuju osobine kao što su ludilo, nijemost i pasivnost – obilježja *drugog*. U skladu s tim moglo bi se zaključiti da je i položaj doseljenika i radnika i položaj žene uvjetovan istom vrstom ideološkog diskursa zastupljenog u američkom društvu 19. stoljeća.

Osim što je potaknula novu društvenu podjelu, industrijalizacija je izazvala i promjene u američkoj obitelji, obrazovnom sustavu i statusu žene. Nova je stvarnost znatno promijenila izgled američke obitelji. Industrijski razvoj nije prekinuo tradicionalne obiteljske uloge, tvrdi Tamara Hareven, nego ih je redefinirao (243). U predindustrijskom periodu, pored obitelji, djecu su podizale škola, radionica ili crkva. Skrb za djecu nije bila samo ženina osnovna zadaća nego su tu funkciju obavljali i drugi rođaci. Djeca su, pored toga, bila i dio radne snage, „ekonomska imovina". Taj se stav održao i u radničkoj obitelji u 19. stoljeću. Djeca su odgajana za rad u industriji od

6 Elaine Showalter jedna je od najistaknutijih predstavnica i utemeljitelj povijesnog pravca angloameričke feminističke kritike.

malih nogu kako bi mogla pridonositi obitelji (usp. Hareven 243–46). Rođaci su bili uporišta inicijacije u industrijski život, pomažući jedni drugima pri dolasku sa sela u grad. K tomu, obitelji su često zajedno selile u industrijska središta, a jedni su druge uvodili u tvornice u kojima su bili zaposleni. Ipak, najvažnija promjena u funkcioniranju američke obitelji bio je prijelaz od obitelji kao ekonomske jedinice kojoj su pripadale sve osobe zaposlene u kućanstvu ka privatizaciji domaćinstva koje sačinjavaju isključivo rodbinske veze. Obitelj prestaje biti radna jedinica i ograničuje svoje ekonomske aktivnosti uglavnom na potrošnju i skrb o djeci. Razdvajanje radnog mjesta od doma imalo je i druge posljedice. Zbog posla izvan obitelji otac je mogao obitelji i djeci posvetiti tek svoje slobodno vrijeme. Tako je nastala razdvojenost supružnika, kao i roditelja od djece. Dok je tradicionalna obitelj obavljala i društvene i ekonomske uloge, mnoge su od ovih funkcija pod utjecajem industrijalizacije preuzele institucije izvan obitelji (Hareven 245–48). Iako su prije Građanskog rata, prema zakonu većine država, roditelji bili odgovorni za obrazovanje svoje djece, odnosno za određenje količine školovanja koja će im biti omogućena, krajem 19. stoljeća promjene u obitelji te rast gradova rezultirali su uvođenjem obveznog osnovnog školovanja. Useljenici, osobito oni koji su pristigli nakon Građanskog rata, bili su značajan povod toj Vladinoj mjeri. Za razliku od prvih došljaka, koji su stizali iz zapadnoeuropskih zemalja i bili koliko-toliko kompatibilni s američkom anglosaksonskom tradicijom, noviji su doseljenici budili „vidljiv strah“. Smatralo se da su neškolovana i ekonomski eksploatirana useljenička djeca potencijalni uzrok gradskih nereda i zločina. Kao rezultat nove obrazovne politike već je u desetljeću između 1870. i 1880. postotak djece školske dobi koja su pohađala školu s 57 porastao na 72 posto (Orr 283–84).

Školstvo je ujedno bilo i jedno od prvih područja ženina javnog djelovanja. Još je šezdesetih godina zbog odlaska muškaraca u Građanski rat nedostajalo kandidata za relativno slabo plaćen posao nastavnika. Rješenje se našlo u pretvorbi obrazovanja u „žensku profesiju". Na taj je način prvi put u povijesti američkog društva ženama pružena mogućnost ostvarenja vlastite karijere (Orr 284). Mogućnosti ženina rada izvan doma još će više povećati industrijalizacija. Ipak, ženin je rad smatran dijelom obiteljskog ekonomskog napora, a ne neovisnom karijerom. Štoviše, pokušaji ženina javnog rada smatrani su „ponižavajućim, niskim ili kompromitirajućim za supruga i opasnim za djecu" (usp. Hareven 247–48), odnosno „nemoralnim" (Armstrong, „The Rise of the Domestic Woman" 909). Udana bijela žena srednje klase koja se pokušala zaposliti bila je „anomalija, koja je narušavala kako svoj društveni status tako i stavove dominantne kulture" (Chafe 260). Stoga su udane žene tražile zaposlenje samo ukoliko su bile pritisnute ekonomskom nuždom (Hareven 248). Broj zaposlenih žena povećat će se tek krajem stoljeća. U Americi je broj radnica narastao od oko 4 milijuna 1890. na 5,3 milijuna 1900. te 7,5 milijuna 1910. Većina su žena bile kućanice, radnice u tvornicama ili na seoskim gospodarstvima, učiteljice, prodavačice, tekstilne radnice ili službenice (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 961). Poslovi od većeg društvenog značenja za žene su bili gotovo nedostižni. Štoviše, Gilbert i Gubar navode da su pedagozi, primjerice Dr. Edward H. Clarke, profesor na Harvardovom sveučilištu, uvjeravali žene kako će viša naobrazba uzrokovati „atrofiju njihovih maternica" (*The Norton Anthology of Literature by Women* 960).

S druge strane to je doba ipak označilo početak ženske emancipacije. Za razliku od svojih predaka žene toga doba više nisu smatrane posjedom svojih supruga te su stoga ipak imale

kolike-tolike ovlasti nad vlastitom imovinom. Tako su do 1833. i engleske i američke žene mogle posjedovati „stečenu ili naslijeđenu imovinu". Nakon 1886. žena se u slučaju smrti supruga mogla samostalno brinuti o svom potomstvu. Međutim, zakoni o rastavi braka još uvijek su bili na strani muškaraca. Tako je u državi Minnesota žena koja bi se rastala zbog svog preljuba, za razliku od muškarca koji bi se našao u istoj situaciji, gubila nekretnine koje su bile u njezinom vlasništvu (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 960). Iako je službena inauguracija ženskog pokreta bila još 1848. (Belsey i Moore 3), pravo glasa žene su u Americi dobile tek 1920. (Chafe 260). Svoj su ulazak u javnu sferu, posebice radi dobivanja prava glasa, žene opravdale svojom ulogom u domu i brigom za moral (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 963). Prema Jones, ulaskom u javnu sferu žena prestaje biti „imaginarna formacija", mit, nego postaje klasa, odnosno proizvod društvenih odnosa (364). Zahtjevi „nove žene" za ekonomskom i političkom jednakošću zadirali su u sva glavna društvena pitanja kao što je vlasništvo nad imovinom, pravo glasa, obrazovanje, stopa nataliteta, rastava braka, sudski protokol i budućnost države (usp. Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 956). Ipak, tek je Drugi svjetski rat označio pravi ulazak žene u javnost. Između 1941. i 1945. više od šest milijuna žena prvi je put stupilo u službu. Međutim, ni jedna od njih nije bila plaćena kao muškarac, niti je mogla dobiti neki rukovodeći položaj (Chafe 261).

Promjene koje su zahvatile obitelj i obrazovni sustav, posebice promjene koje su se ticale ženske populacije, odrazile su se u književnoj recepciji, ali i književnoj proizvodnji. Tomu je prije svega pridonijelo uvođenje obveznog osnovnog školovanja koje je stvorilo masovnu čitateljsku publiku. A publiku, osnovni uvjet književnog tržišta, stvorili su, tvrdi Baym, porast

stanovništva i standarda te urbanizacija. No, to novo tržište uzrokom je i transformacije predodžbe o autorstvu. Baym drži da autorstvo kao zanimanje u Americi nastaje tek negdje između 1814. i 1840. („The Rise of the Woman Author" 289). Osnovno je geslo pisaca novog perioda „zaraditi novac, steći slavu, promijeniti svijet" (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 1153). Neki od tada vrlo popularnih pisaca tvrdili su da za njih autorstvo nije pitanje inspiracije, „nego strogih radnih navika, praćenja zahtjeva tržišta i osjećaja vlastite odgovornosti prema javnosti" (Howard 140). Prethodni naraštaj čitatelja, koji su sačinjavala uglavnom obrazovana gospoda, očekivao je od pisca da pokaže „erudiciju, verbalnu duhovitost i aluzije shvatljive samo njima". Masovna je književnost pak, s obzirom na publiku koju su činile žene i mladi ljudi, nudila potpuno drugačije stavove. Nova je književnost trebala pomoći mladim Amerikancima da nađu svoje mjesto u „rekonstruiranoj obiteljskoj naciji". Štoviše, ponuđeni društveni model isključivo je pripadao srednjem staležu bijele anglosaksonske populacije (Baym, „The Rise of the Woman Author" 289–92). Povrh toga komercijalizacija književnosti nametnula je borbu „visoke književnosti" s konkurentskim oblicima poput časopisa s kojima je dijelila tržište, ali i „stvarnost" (Kaplan 13). Ta činjenica objašnjava zašto je naturalizam u Americi pokazao „posebno jak afinitet prema novinarstvu" jer gotovo su svi američki naturalisti radili kao novinari u jednom dijelu svoje karijere (Howard 155, 169). Porast potražnje časopisa na novonastalom, uglavnom ženskom tržištu, objašnjava i zašto su izdavači svoje autore počeli tražiti među ženama (Baym, „The Rise of the Woman Author" 290). Prema mišljenju Gilbert i Gubar, 19. stoljeće bilo je prvo doba u kojem spisateljice više nisu smatrane anomalijom (*The Madwoman in the Attic* XI). Već 1820-ih žene postaju dopisnicima, pa čak i urednicama časopisa (Gilbert i Gubar, *The*

Norton Anthology of Literature by Women 960). Doduše, u razdoblju prije Građanskog rata ugledne ili otmjene žene nisu radile u javnosti, ali pisanje nije predstavljalo problem jer se pisalo kod kuće. Mnoge od tih žena nastojale su njegovati konvencionalne stavove o rodnim ulogama, ženskosti, kao i ženskoj književnosti koja je uključivala pripovijetke, crtice, eseje, romane[7] te prigodne pjesme. Gotovo polovicu književnosti izdane u Americi u razdoblju od 1812. do Građanskog rata napisale su žene. Te su žene bile vrlo poštovane i uspješne. Baym ukazuje na poseban stav žena autora tog doba prema književnosti. One nikad nisu isticale da pišu „visoku književnost". Štoviše, svoje su pisanje smatrale „zanimanjem, a ne pozivom; poslom, a ne umjetnošću" (usp. *Feminism and American Literary History* 290–92). I Jehlen ističe da spisateljice koje su djelovale u tom razdoblju same sebe nisu uzimale ozbiljno, nego da su sebe smatrale tumačima postojećih običaja, ali ukazuje i na paradoks da su, usprkos svojoj dominaciji nad književnim tržištem, one bile potpuno ovisne o dominantnoj kulturi (89). Bez obzira na takav položaj spisateljice, njezin je ulazak u književnu profesiju izazvao burne reakcije, tvrde Gilbert i Gubar (*No Man's Land 1* 129). Antagonizam prema ženama autorima nastao je, smatra Baym, u razdoblju nakon Građanskog rata i traje još i danas. Tako su predstavnici *realizma*, nakon Građanskog rata, sve loše osobine u književnosti pripisivali upravo ženskim piscima („The Rise of the Woman Author" 291–305). Iako je za uspjeh većine žena bila zaslužna novonastala ženska publika, mnogi su američki muški pisci tog razdoblja, poput Henryja Jamesa, smatrali da je dokolica stvorila kako publiku tako i spisateljice, koje je ujedinila književna vrsta „roman" (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 960). Hawthorne je pak, govoreći o „bijednoj rulji

7 Žanr koji još nije bio postao dijelom visoke književnosti

ženskih piskarala", upozoravao na „opasnosti" ženina prodora u književnost (nav. prema Jehlen 85). Međutim, tvrde Gilbert i Gubar, borba muških i ženskih autora s kraja stoljeća dugo je ostala nezapažena jer su djela poput onih Kate Chopin, Edith Wharton pa čak i djela Virginie Woolf bila „obezvrijeđena" ili ih je žestoko napadala tadašnja književna kritika (*No Man's Land 1* 166, 199). Štoviše, tvrde one, patrijarhalna je književna kritika na taj način ne samo negirala vrijednost tih djela nego i onemogućavala stvaranje tradicije ženskih pisaca. Inferioran odnos žene pisca prema svom muškom kolegi, koji nam otkrivaju Gilbert, Gubar, Baym i Jehlen, još je jedna potvrda tvrdnje da je, poput stranaca i radnika, i položaj žene krajem 19. stoljeća bio određen *ideologijom drugog*, ali i dokaz kako su, za razliku od materijalnih promjena, promjene koje su se ticale prava pojedinca na jednakost i slobodu djelovanja u tom razdoblju tekle izuzetno sporo.

Pored *ideologije drugog*, društveni položaj žene na prijelazu stoljeća obilježuje i ideološki diskurs koji se tiče isključivo reguliranja rodnih odnosa. Taj tip diskursa, koji feministički kritičari nazivaju *ideologija odvojenih sfera* („ideology of separate spheres") ili *ideologija veličanja obiteljskog života* („ideology of domesticity"), u službi je podjele rada prema kojoj muškarcima pripada javna, a ženama privatna sfera djelovanja (Friedman 373). Poput *ideologije drugog*, i taj ideološki diskurs slijedi model *binarnih opreka*. Krajnje je ishodište dualizma uma i tijela, temeljne postavke patrijarhalne ideologije, podjela rada na proizvodnju kao muški i reprodukciju kao ženski posao. Opravdanje za takvu podjelu rada Susan Friedman pronalazi u nekim biblijskim tekstovima. Dok je muškarac zadobio moć riječi, „paradigmu muške kreativnosti", žena je „reducirana na procese svog tijela" (373–74). Sličnu je podjelu zagovarao i Hegel, koji je razlikovao između „ženskog

prava“, koje se odnosi na obitelj i vjeru, te „muškog zakona“, koji podrazumijeva pravo javnog i političkog djelovanja (usp. Kristeva 210). Pomak prema radikalnoj primjeni te podjele iniciran je, tvrdi Judith Lowder Newton, marksistički orijentirana angloamerička feministička teoretičarka, stvaranjem klasnih odnosa. Ona ističe da su upravo „ekonomske i društvene kontradikcije industrijskog društva dale povod ideološkoj krizi“ čiji su glavni problemi bili pitanja ženina statusa, moći i utjecaja (775). Razdvajanjem radnog mjesta od doma nastaje uvjerenje kako se uspjeh muškarca ogleda u njegovim mogućnostima uzdržavanja vlastite obitelji kroz njegovu javnu djelatnost, odnosno karijeru (Chafe 259). U skladu s uvjerenjem da se muškarac i žena razlikuju po svojim psihološkim svojstvima, zbog kojih je muškarcu pripala domena političkog, a ženi kućnog utjecaja, dom je postao protuteža suvremenom tržištu (Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* 47–48). Štoviše, javni uspjeh muškarca dovođen je u izravnu vezu sa ženinim samo-odricanjem. Dijkstra ironično navodi vjerovanje da žena održava stabilnost obitelji, provodeći vrijeme u kući, „mjestu koje je neokaljano grijehom“ te da na taj način štiti „dušu svog supruga od trajnog zla“ (8–20). Prema tome, ta je ideologija isticala ženinu moć i status kroz njezin „duhovni utjecaj“ u kući i u društvu (Newton 776). Izolirane iz ekonomske sfere, žene su trebale biti amortizeri surovosti kapitalističkog svijeta, a dom je dobio funkciju terapeutskog mjesta odvojenog od svijeta rada i politike (usp. Hareven 247–48). Štoviše, obiteljski život smatran je osnovnim izvorom ženskog zadovoljstva (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 956). Od žena se očekivalo da dom učine savršenim mjestom i da se usredotoče na moralni i intelektualni odgoj djece: „Kako bi imala utjecaja . . . žena srednje klase morala se odreći prava na samoodređenje; od nje se zahtijevalo da se poistovjeti s uslugama koje čini drugima,

posebice muškarcima . . .“ (Newton 767). U skladu s tim *ideologija veličanja obiteljskog života* učila je žene da budu „moralne, pobožne, odane, podložne i sposobne odgajateljice“ te da im jedina briga bude „zadovoljiti muškarca“ (Chafe 258). Tako je, drži Newton, *ideologija koja je promicala žensko područje djelovanja* („ideology of woman's sphere“) služila ne samo kao potporanj dominantnim odnosima buržoazije prema srednjoj klasi već i kao sredstvo dominacije muškaraca srednje klase nad njihovim ženama (776).

O rasprostranjenosti ideologije prema kojoj je žena veličana kao „savjest buržoaskog društva“ govori i podatak o stvaranju obrazovnog programa za *profesionalnost vođenja obiteljskog života* („domestic professionalism“). Cilj tog programa, popularno nazvanog *ekonomika domaćinstva* („domestic economy“, usp. Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 961), bilo je obrazovanje žena za odgoj djece te njegu djece i bolesnika, ali i za obavljanje praktičnih kućnih poslova (Kolodny 785). Začetke tog obrazovnog programa Armstrong otkriva još u 18. stoljeću. Ona ističe postojanje tzv. *priručnika za lijepo ponašanje* („conduct books“) i *priručnika za vođenje domaćinstva* („domestic economies“), proznih djela vrlo popularnih u Engleskoj toga doba. Takva je proza veličala ideal ženskosti svojim izrazito pragmatičnim karakterom. Mnogi autori tih djela smatrali su da obrazovanje žena ne treba uključivati „ništa drugo doli dobre navike čitanja i njegovanja konverzacijskih vještina“ te su stoga većinu tih djela sačinjavali savjeti o tome kako „uhvatiti i zadržati muškarca“, kako održavati kućanstvo, nadgledati poslugu, brinuti se za djecu i bolesne ili planirati zabave (Armstrong, „The Rise of the Domestic Woman“ 896–919). Chafe drži da je i u Americi *kult veličanja obiteljskog života* bio stvoren isključivo prema modelu „bijele žene srednje klase“. Stoga je, tvrdi on, ta ideologija isključivala žene koje su

pripadale afroameričkoj, useljeničkoj ili radničkoj populaciji. Od njih se tražilo jedino da „crnče na poljima i u tvornicama te da budu zadovoljne sa svojim lošim plaćama“ (259). Suprotno Chafeu, Hareven tvrdi da se *kult veličanja obiteljskog života*, iako je prvobitno obuhvaćao gradske obitelji srednje klase, postupno širio i na druge slojeve društva (248). Štoviše, obrazovanje za „kućnu poslugu“ bio je gotovo jedini tip obrazovanja dostupan radničkim kćerima. Javne škole i crkve često su kćeri doseljenika usmjeravale u obrazovne programe koji su ih osposobljavali za poslove kuhanja, čišćenja ili šivanja, „niskostatusne, niskoplaćene poslove“ (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 961). U skladu s obrazovanjem i vještinama koje su joj nudili takvi obrazovni programi, ženin je glavni zadatak bio voditi kućanstvo, raspolažući materijalnim sredstvima koja joj je osiguravao muškarac. Zbog naglašavanja ženine materijalne ovisnosti o muškarcu *priručnici za lijepo ponašanje* i *priručnici za vođenje domaćinstva* predstavljali su patrijarhalnu ideologiju „u njezinu najmoćnijem obliku“ (Armstrong, „The Rise of the Domestic Woman“ 895). Pored *ideologije drugog*, ideološki model *odvojenih sfera* postoji još i danas. Neke od ovih ideja predstavljaju osnovu problema i kriza u suvremenoj (američkoj) obitelji. Jedna je od najvažnijih posljedica *kulta veličanja obiteljskog života* pretpostavka da glavna aktivnost žene treba biti usmjerena na kućanstvo te da stoga njezin rad na tržištu rada šteti obitelji, a tako i društvu (Hareven 248). Na kraju 19. stoljeća ta je pretpostavka imala vrlo značajne implikacije na već započet proces ženine profesionalizacije.

Prema antropologinji Margaret Mead, krajem 19. stoljeća pokušaj ženina ostvarenja samostalne karijere smatran je prijetnjom njezinoj ženstvenosti. Kao rezultat, žena je mogla postati ili „žena te stoga manje uspješan pojedinac ili uspješan pojedinac i tako manje žena“ (nav. prema Chafe 260). Stoga su

mnoge žene onog doba osjećale da žive na razmeđu dvaju svjetova, onog mrtvog i onog „koji je dolazio na svijet" (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 949). S jedne se strane broj zaposlenih žena sve više povećavao, dok su, s druge strane, djela poput *priručnika za lijepo ponašanje* promicala tradicionalne vrijednosti doma kroz nostalgičnu sliku prošlosti. Ističući skromnost, nesebičnost, moralnu čistoću, samoodricanje i čednost kao idealne ženske vrline, ta su djela, tvrde Gilbert i Gubar, stvorila mit o ženi kao *obiteljskom anđelu* („the angel in the house") (*The Madwoman in the Attic* 23). Žena je prema tom mitu zamišljana kao „savršena dama", „kućna redovnica" koja, iako „podložna muškarcima", vlada domom jakošću svoje unutarnje čistoće i religioznošću te podaruje svu svoju energiju muškarcu na njegovom povijesnom napredovanju (Dijkstra 12–13). Dijkstra ironično primjećuje:

> . . . they would assume the role now given to a figure such as Christ in organized religion and save not just man's soul but the soul of humanity from perdition, even while the male blithely continued to wreak his power-seeking havoc in the realm of public life. . . . (33)

Mit o ženi kao *anđelu* Gilbert i Gubar dovode u izravnu vezu sa srednjovjekovnim kultom obožavanja Djevice Marije. Idealna žena kakvu zamišljaju muški autori, tvrde one, „uvijek je anđeo", „velika učiteljica čistoće čovječanstva" (20). Njezine vrline kao što je suzdržavanje od užitaka ili zanemarivanje vlastitih želja u korist drugoga ovjekovječene su u djelima Dantea, Miltona i Goethea (*The Madwoman in the Attic* 20–25). U sličnoj maniri viktorijanski pjesnik i esejist Coventry Patmore u svojoj pjesmi „The Angel in the House" (1885.) slavio je vrline idealne udavače i ideologiju „ženskog samoodricanja i ljubavi prema obiteljskom životu" (Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by*

Women 950). Opisujući udvaranje i stupanje u brak Honorie, kćeri seoskoga pastora, Patmore ističe nježnost, nesebičnost i jednostavnost kao njezine glavne osobine. Poput Danteove Beatrice ili Goetheove Makarie, koje utjelovljuju *vječito žensko* („das ewig Weibliche"), i Honoria predstavlja „ideal kontemplativne čistoće" (Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 20–22). Prema Gilbert i Gubar, *ideologija odvojenih sfera anđela u kući* suprotstavila je ženi novoga doba, koja želi postati aktivnim sudionikom u društvenom životu. Kao i *anđeo u kući* i taj tip žene, često smatran *čudovištem* („monster"), ima mitološke korijene. Gilbert i Gubar pronalaze ih u priči o Lilith, koja je prema hebrejskoj mitologiji bila „prva žena i prvo *čudovište*". Prema apokrifnim izvorima, ona nije bila stvorena od Adamovog rebra, nego, kao i on, iz praha. Smatrajući se jednakom, Lilith odbija ležati pod Adamom, a odgovara i na njegovu silu bijegom među demone na rub Crvenog mora. Kako se odbija vratiti, odnosno pokoriti „patrijarhalnom braku", Božji joj anđeo nalaže da mora svaki dan vratiti po stotinu svoje djece. Tada se ona počinje svetiti i Adamu i Bogu, napadajući mušku djecu, za koju se vjerovalo da su ranjivija na njezine napade. Upravo zbog isključenja iz ljudske zajednice, ali i kanonskih biblijskih tekstova, Lilith predstavlja cijenu koju su žene morale platiti za pokušaje samoodređenja, drže Gilbert i Gubar (*The Madwoman in the Attic* 35). Međutim, isključenjem iz zajednice ta žena ujedno dobiva i obilježja mističnosti. Ona je stoga i *fatalna žena* („femme fatale"), koju muškarci istodobno i vole i preziru, ali je se i plaše jer premda odbacuje pasivnost *anđela u kući*, ona zadržava njegovu nježnost i suptilnost. Kao takva ona ima dvostruke moći, „da zavede i ukrade mušku stvaralačku energiju" (Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 19, 48). Slično Gilbert i Gubar, i Dijkstra drži da *fatalna žena* ima dvostruku narav, koja je u književnim i likovnim djelima s kraja 19. stoljeća

prikazivana u liku zavodljivih „sirena vampira“ (357–401). Zavodljivost tih žena predstavlja, dakle, opasnost za stabilnost patrijarhalne simbolike. Upravo to i jest razlog zašto patrijarhalna ideologija taj tip žene suprotstavlja tradicionalnom idealu ženskosti. U svom nastojanju da udovolje zahtjevima koje im nameće zajednica, „mnoge stvarne žene dugo vremena . . . pokušavale su ne samo biti anđeli nego ne postati ženska čudovišta“ (Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 48). U eseju „Professions for Women“ pionir feminističke kritike Virginia Woolf ističe da je jedan od najvećih „fantoma“ koji progone ženskog pisca upravo kulturni mit *anđeo u kući*. Taj je „fantom“ poguban za ženskog pisca jer on utjelovljuje „svijest o onome što će muškarci reći o ženi koja govori istinu o svojim strastima“ (78–79). I Gilbert i Gubar drže da su stereotipi *anđeo* i *čudovište* u drastičnom konfliktu sa ženinim poimanjem njezine vlastite autonomije i kreativnosti te da se uz pomoć tih ekstremnih stereotipa žena otuđuje od sebe same. Tu leži i uzrok vrlo čestom ženinom osjećaju unutarnje podijeljenosti između svoje realne i očekivane pojavnosti (*The Madwoman in the Attic* 48, 78). I angloamerička feministička teoretičarka, bliska psihoanalitičkom pristupu francuskog feminističkog pravca, Toril Moi smatra da upravo naglašavanje ovakvoga kontradiktornog položaja žene pridonosi očuvanju njezine marginalizacije. Moi drži da je, za razliku od *ženskog spolnog određenja* („femaleness“), koje je biološko, *ženskost* („femininity“), isto kao i *muškost* („masculinity“), društveni konstrukt, uzorak seksualnosti i ponašanja koji nam nameću kulturne i društvene norme (117). U patrijarhalnom je interesu, smatra ona, da pojmovi *ženskost* i *žensko spolno određenje* ostanu trajno pomiješani (122–23).

Suprotstavljajući *ženu domaćicu* i *fatalnu ženu*, *ideologija odvojenih sfera* postala je važan oblik društvene kontrole. U

nemogućnosti da pobjegnu od sudbine *anđela*, a da pri tom ne završe kao *čudovišta*, mnoge su se žene tog doba našle u ambivalentnom položaju. Odlukom o sudjelovanju u javnoj djelatnosti, žena je ujedno odbacivala i društveno-mjerljiv model ženskosti, a time i tradicionalne kategorije moralnosti. Položaj na razmeđu dvaju svjetova nameće se tako kao neumitna posljedica ženine težnje za ulaskom u javnost. Poput mnogih drugih žena i žena pisac osjetit će „svoj spol kao bolnu zapreku ili čak nedostatak" (Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 73). Binarna podjela na javnu i kućnu sferu djelovanja, „prema kojoj polovi žena i pisac, majčinstvo i autorstvo, djeca i knjige jedni druge isključuju" (Friedman 383), jedan je od glavnih uzroka nedostatka tradicije ženskih pisaca. Analizirajući položaj žene u povijesti, Virginia Woolf uočava kontradikciju između ženina položaja u književnim djelima i u stvarnom životu: „Uistinu, da žena nije postojala nigdje osim u prozi koju su ispisali muškarci, činila bi se osobom od iznimne važnosti . . ." (Woolf, „A Room of One's Own" 1377). Dok je muška proza stvorila utjecajne heroine poput Cleopatre ili Lady Macbeth, sposobne da upravljaju ne samo svojim nego i tuđim životima, u stvarnosti, kao dio društvenog mehanizma, žena ne samo da nije bila utjecajna nego je tretirana kao „imovina svog supruga" i „jedva da je znala čitati" (1377–78). Nemogućnost bilo kakvog javnog djelovanja žena rezultirala je izostankom ženskog pisma u velikom dijelu književno-povijesne produkcije ili „šutnjom", „Tišinom", kako taj izostanak naziva Tillie Olsen (1). Do prekida potpune „šutnje" doći će tek u 18. stoljeću. O promjeni koja je tada nastala Virginia Woolf kaže u jednom od poglavlja eseja „A Room of One's Own":

> Toward the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the

> Crusades or the War of the Roses. The middle-class woman began to write.
>
> (nav. prema Gilbert i Gubar, *No Man's Land 1* 129)

Povijesne okolnosti nastanka ženskog pisma ukazuju i na posebitost ženskog autorstva. Nedostatak vlastite tradicije, tvrde Gilbert i Gubar, nerijetko u ženskih umjetnika uzrokuje osjećaje usamljenosti, otuđenja, ali i straha od muške publike, koje one iskazuju potrebom da svoje iskustvo podijele isključivo sa ženama (*The Madwoman in the Attic* 49–50). Kao rezultat, u svih je spisateljica prisutna „strepnja pred autorstvom", strah da nisu sposobne stvarati, odnosno strah od izolacije (*The Madwoman in the Attic* 73). U romanu *The Touchstone* Edith Wharton izražava svoju bojazan da žena pisac nikad neće moći iskusiti „obična zadovoljstva ženskog života" (Gilbert i Gubar, *No Man's Land 1* 191). Opravdanost takve bojazni ilustrira podatak, koji Tillie Olsen otkriva u svojoj knjizi *Silences* – da su gotovo sva istaknuta književna djela stvorile žene koje su bile bez djece, među kojima nalazimo i Willu Cather, Edith Wharton i samu Virginiju Woolf (83). Prema Lauteru, strah žene pred stupanjem u književnu profesiju donekle objašnjava i zašto su u početku spisateljice inzistirale na svom amaterskom statusu (276). Sve do kraja 19. stoljeća ženski pisac svjesno zauzima inferioran položaj u odnosu na muške autore. Ako bi odbila odrediti svoja djela kao „puke tričarije namijenjene razonodi i okupiranju čitatelja u trenucima dokolice" i tako se ispričati za svoje književne pokušaje, žena pisac smatrana je „ludom" ili „monstruoznom", „promiskuitetnom", „samoživom" ili „nepristojnom". U skladu s tim ukoliko nije željela biti šikanirana, a nije htjela pisati pod muškim pseudonimom, njoj su bile dostupne jedino „trivijalne" teme (Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 61–63). Prema tome, pored *ideologije drugog*, i *ideologija odvojenih sfera* znatno

je utjecala na prve spisateljice, njihov odnos prema vlastitom pozivu, izboru tema, ali i tehnika prikazivanja. Utjecaj ideološke materije s kraja 19. stoljeća na položaj ženskog pisca, ali i žene u cjelini, posebno je vidljiv kroz raslojavanje pojedinih žanrovskih oblika rasprostranjenih u tom razdoblju, o čemu će biti govora u narednom poglavlju.

3

Žanrovske i književno-povijesne razdjelnice američkih ženskih romana na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

POPULARNI *SENTIMENTALNI OBITELJSKI ROMANI* I *ROMANI POTRAGE*

„Fantom" *anđeo u kući*, koji je opisala Virginia Woolf, bio je uzorak prema kojemu je nastao velik broj proznih ženskih likova u 19. stoljeću. Ti su likovi tipični za takozvane *romane u čijem je središtu žena* („women-centred novels"), nastale u tradiciji romana Samuela Richardsona *Pamela* (1740.) i *Clarissa* (1748.). U svom eseju „The True Story of How I Became My Own Person" britanska feministička kritičarka Rosalind Coward analizom dvaju romana nastalih u tradiciji Richardsona – *North and South* (1963.) Elizabeth Gaskell i *Shirley* (1849.) Charlotte Brontë – ukazuje da je središnja tema tih romana udaja junakinje, što je ujedno i vrhunac priče, nakon čega su njezine mogućnosti izbora i njezin identitet zauvijek izgubljeni. Konvencije prikazivanja zahtijevale su koncentriranje zbivanja na svijest

same junakinje u vrijeme njezinih društvenih i seksualnih odluka vezanih za brak. No, bez obzira na privilegiju donošenja odluke, te su žene prikazivane kao „šutljive" (37) i pasivne. One nikada ne izgovaraju svoju žudnju i ljubav, nego svoje osjećaje zadržavaju za sebe. Za razliku od svojih supruga, koji djeluju u okrutnom svijetu ekonomske borbe, te junakinje prebivaju izvan društvenih odnosa, u „kraljevstvu čistih osjećaja" (38). Prema tome, zaključuje Coward, konvencije ove vrste romana odražavaju podjelu na javnu sferu muškarčeve aktivnosti i sferu obitelji, kojom diskretno vladaju žene (37–39). Na ideološku ulogu te *sentimentalne obiteljske proze* („sentimental domestic fiction") upozorava i američka predstavnica feminističke kritike Anette Kolodny u raspravi „The Domestic Fantasy Goes West". Ona tvrdi da je u američkom kontekstu ta vrsta romana imala i konzervativan karakter.[8] Premda su američki autori *sentimentalnog obiteljskog romana* 19. stoljeća u svoja djela vjerno, pa čak i vrlo brutalno uključivali promjene društvenih odnosa uzrokovane kapitalizmom, oni nisu analizirali ni uzroke promjena ni za njih odgovorne institucije društva. Naprotiv, ti su se romanopisci okrenuli romantičnom rješenju, nudeći svojoj publici viziju utopijskog mjesta unutar tog istog društva. Našli su ga, tvrdi Kolodny, na „zelenom Zapadu". I dok su stvarni uvjeti života na Divljem zapadu bili izrazito okrutni, u ovim je romanima Divlji zapad prikazivan kao rajsko mjesto prosperiteta i blagostanja. Štoviše, ti su pisci promicali uvjerenje da, kao nova nacionalna slika o sebi, idealizirani Zapad predstavlja model

8 Kolodny se poziva na nekoliko svojedobno iznimno popularnih, a danas gotovo nepoznatih *sentimentalnih obiteljskih romana*: *Live and Let Live: Or Domestic Service Illustrated* (1837.) Catharine Marie Sedgwick, *The Old Homestead* (1855.) Ann Sophie Stephens, *Mabel Vaugham* Marie Susanne Cummins (1857.) i *The Pet of the Settlement* (1860.) Caroline Soule.

preobrazbe cijele nacije. Tako je bijeg u prerijsku kućicu postao „moralna protuteža osiromašenim seoskim gospodarstvima ili gradskim vilama". Ta je proza dom prikazivala kao moralno i duhovno utočište od grubog materijalnog svijeta trgovine i profita, kao i eksploatacije siromašnih (Kolodny 783–90). Bila je to nostalgična slika svijeta koja se, u bijegu od ružne sadašnjosti, priklonila idealima nedavne prošlosti. Pozivajući se na ženinu tradicionalnu ulogu u domu, ta je vizija nastojala negirati činjenicu da se status žene srednje klase u to vrijeme iz temelja mijenjao. S jedne strane, njezin joj je društveni status branio da uđe u poslove tvornica, dok joj, s druge strane, profesionalna i fakultetska izobrazba još nije bila dostupna. U doba kada se žena srednje klase osjećala lišenom svake odgovornosti vođenja kućanstva, zaključuje Kolodny, *sentimentalni obiteljski roman* nastavio je simbolički model prošlog vremena koji je ženi pridavao najvažniju ulogu u kućanstvu. Ta je proza isticala i ulogu žena u koloniziranju Zapada, nudeći budućim kolonisticama sliku života u nepoznatom kraju u koji su se doseljavale, „poznate sisteme predodžbi koji su mogli služiti kao obrasci za organizaciju iskustva" (Kolodny 794). Pored toga, idealizirana slika koju je stvarao *sentimentalni obiteljski roman* bila je radikalna suprotnost obitelji podvojenoj odvajanjem radnog mjesta. U tim su romanima i muškarci i žene imali važne uloge u odgoju djece. Tako je slika doma u kojem otac svakodnevno zabavlja djecu, vodeći ih na piknik ili u ribolov, dok žena od jutra do mraka obavlja kućne poslove, vrlo čest motiv tih djela (Kolodny 787). Utopijsko i ideološko značenje *sentimentalne obiteljske proze* ističe i Nancy Armstrong u svom prikazu političke povijesti te vrste romana *Desire and Domestic Fiction*. „Bajkoviti" (922) karakter te proze imao je za svrhu očuvanje postojećih društveno-ekonomskih odnosa. Kako je *sentimentalni obiteljski* roman doživio iznimno veliku popularnost, ideal obiteljskog života i

pojam ženskosti koji su prvobitno promicali *priručnici za lijepo ponašanje* postao je uz pomoć tih romana još utjecajniji i omogućio ideologiji da još dublje prodre u privatni svijet obitelji i u svijest pojedinca (Armstrong 251–52).

Suprotno spomenutim feminističkim tumačenjima značenja *sentimentalnog obiteljskog romana*, jedan od najznačajnijih predstavnika američke književne kritike šezdesetih, Leslie Fiedler u svojoj studiji *Love and Death in the American Novel* napominje da su, premda vrlo popularni, romani pisani u tradiciji Richardsona zapravo u raskoraku s američkom prozom, u kojoj izostaju žene, udvaranje i brak (337). Djela američke visoke književnosti od Coopera do Melvillea i Twaina romani su u kojima nema žena. Američka proza jest proza o muškarcima, dodaje Fiedler, preciznije, proza s „dječačkom tematikom" (182). Tipičan je američki junak dječak ili mladić na pragu zrelosti koji bježi izvan društva u nenastanjena prirodna područja i tamo prolazi svoju inicijaciju. Bježeći iz zajednice, taj junak bježi od vlastite zrelosti i društvenih obveza kao što su stupanje u brak, pobožnost ili pak teški rad (Fiedler 338–53). Tema „muškog bijega" predstavlja za Fiedlera odraz „američke naravi" (182). I Richard Chase u svojoj u ono doba vrlo zapaženoj knjizi *The American Novel and Its Tradition* (1957.) poput Fiedlera smatra da su tradicionalni romaneskni postupci doživjeli prilagodbu u specifičnim američkim uvjetima. Konceptualnu razliku između engleskog i američkog romana Chase je naglasio i terminološki. Tako za razliku od engleskog *romana* („novel"), za američki roman on upotrebljava naziv *romansa* („romance"). Prema njemu je ključna razlika između *romana* i *romanse* u načinu poimanja svijeta. *Roman* teži prikazu vjerojatnog i spoznatljivog. Događaji su i likovi razumljivi i objašnjivi, a konvencije prikaza prilagođene realističkom doživljaju stvarnosti. Za razliku od *romana*, *romansu* obilježuje melodramatski i poetičan prikaz, a naglasak se s

društveno-povijesnog pomiče na romantično i mitsko. Alijenacija, kontradikcije, prikaz pustolovine, ali i strasti, unutarnje borbe dobra i zla, kao i alegorijsko, odnosno simboličko i metaforično ustrojstvo, glavna su obilježja američke *romanse* (usp. Chase 1–27; Brantlinger, nav. prema Fluck, „The American Romance" 149). Prema Chaseu, stvaranju te specifične američke prozne tradicije pridonijela je individualizacija pojedinca, uzrokovana kalvinističkim određenjem čovjeka kao poprišta borbe polarnosti dobra i zla, nedostatkom obilježja aristokratskog društva te institucija koje bi posredovale između pojedinca i države, uvjetima na granici kao i demokratizacijom društva (28).[9] I Chase, poput Fiedlera, ističe da je tipična tema američke *romanse* bijeg junaka iz zajednice u idilično prirodno okruženje u potrazi za pustolovinom i vlastitim identitetom. Štoviše, Chase drži da je tzv. *obred prijelaza* („rite de passage" ili „initiation ritual"), koji prolaze dječaci na pragu zrelosti, prerastao u pravi američki mit (144). Premda taj tip romana, tzv. *roman potrage* („quest romance"),[10] prema Fiedleru, jednim dijelom vuče korijene iz povijesnog romana u tradiciji Waltera Scotta, oblika koji je zbog svoje „pristojnosti" („genteel novel") bio muški pandan *sentimentalnom romanu*, *roman potrage* bio je oblik

9 Prema Bitiju, razlika između *romana* i *romanse* vidljiva je i u njihovu odnosu prema povijesti: „Romanse ustraju na stvarnom postojanju svojih protagonista u povijesti priznajući da je njihova priča izmišljena dok romani izjavljuju da je njihova priča stvarna iako njihovi protagonisti nisu povijesno stvarno postojali" (Davis, nav. prema Biti 349).

10 U svom izvornom značenju termin *quest* odnosi se na potragu za nečim višim i boljim u sebi i/ili izvan sebe. Premda u daljnjem tekstu upotrebljavamo naziv *roman potrage*, valja napomenuti kako u hrvatskom ne postoji značenjski ekvivalent niti za termin „quest" niti za žanr „quest romance".

kojim se ozbiljan muški autor distancirao od sentimentalne proze i njezinih ženskih autora.[11] Po Fiedleru *sentimentalni roman* odražava preobrazbu kalvinističke dogme u sentimentalnu pobožnost koja ženi pridaje status čuvarice morala, utjelovljenja savjesti i autoriteta (77–78). Zbog njihove istaknute krotkosti junakinje *sentimentalnog romana* Fiedler vidi kao „dobre dobre djevojke" („the Good Good Girls") ili pak „čudovišta vrline".[12] Nasuprot „dobrim dobrim djevojkama" postoje, doduše, i „dobre zločeste djevojke" („the Good Bad Girls"). To su često tamnokose Židovke ili Kreolke, koje su zbog svoje seksualnosti, agresivnosti, instinktivnosti, etničke ili vjerske nepripadnosti američkom standardu antiteza plavokosoj djevi (294–97). One predstavljaju seksualnost za kojom žudi, ali i od koje zazire muškarac anglosaksonskog porijekla i protestantske vjere (301). Ipak, tvrdi Fiedler, lik protestantske djeve u potpunosti dominira američkim „ženskim" romanom 19. stoljeća. Nasuprot takvom raslojavanju ženskih likova tipični je muški junak američkog romana upravo „dobar zločesti dječak" („the Good Bad Boy"). Iako je naoko „buntovnik", taj je junak „mamin sin" isto kao i „dobar dobri dječak" („the Good Good Boy"), drži Fiedler. Tako Tom Sawyer doduše odlazi u nepoznato, ali on se samo pravi da bježi, da bi se u konačnici vratio, zadobio oprost i potpuno se integrirao u društvo u kojem ga očekuje karijera odvjetnika, bankara, a možda i senatora. No, čak i u zrelosti njegova „dobra zloća" bit će mu dopuštena (Fiedler 286, 330). Za vrijeme svoje inicijacije takav junak obično uza se ima muškog pratitelja. Premda je odnos dvaju muškaraca vrlo čest i u europskom romanu, u američkom

11 Kada govori o ženskim piscima *sentimentalnog romana*, Fiedler upotrebljava Hawthorneov pejorativni termin *žensko piskaralo* („female scribbler") (249).

12 Fiedler ih još naziva i „plavooke protestanske djevice" (294).

romanu on ne sadrži klasne razlike. Stoga Fiedler zaključuje da zbog ravnopravnosti junaka ta veza predstavlja alternativu braku, zbog čega je takav „muški" roman američki specifikum. Fiedler tu „mušku ljubav" vidi kao bijeg od protestantske žene koja muškarca kroz brak želi „namamiti u klopku civilizacije i kršćanstva" (Fiedler 211–12).

Ipak, neki predstavnici suvremene feminističke kritike sa skepsom prilaze Fiedlerovoj teoriji američkog romana. Većina njih smatra da Fiedlerov arhetipski američki muški junak ipak predstavlja devijaciju u odnosu na veći dio popularne tradicije, u čijem su središtu brak i udvaranje (usp. Boone 961). U svojoj raspravi „Caste, Class, and Canon" Fiedlera oštro napada i Paul Lauter, posebice zbog njegovog shvaćanja povijesti američkog romana kao borbe između „visoke i niske umjetnosti", između „sofisticiranih romanopisaca" kao što su Brockden Brown, Poe, Hawthorne i Melville te „autora best sellera" – Susanne Rowson, Harriet Beecher Stowe i Margaret Mitchell (243):

> . . . both primary and secondary literature in the United States, the novels and poems of which we are most proud and the critical autobiographical works written on them, reflect the myth of the "serious" writer as an alienated male, condemned to neglect and poverty by a culture simultaneously commercialized and feminized. (Fiedler, nav. prema Lauter 244)

Lauter drži da Fiedler ignorira veliki dio američke književne povijesti koji se odnosi na djela ženskih pisaca kao što su Edith Wharton, Willa Cather i Ellen Glasgow, koja su zadovoljila kriterije visoke književnosti (244). Jedan oblik feminističkog sagledavanja Fiedlerovih stavova o američkom romanu jest i rasprava Josepha Boonea „Male Independence and the American Quest Genre: Hidden Sexual Politics in the All-Male Worlds of

Melville, Twain and London". Za razliku od Fiedlera, koji drži da tipični američki junak bježi od seksualnosti i dozrijevanja u svijet izvan civilizacije, ali se naposljetku ipak vraća u društvo, Boone smatra da takav junak u konačnici ne teži reintegraciji u društvo, nego redefiniciji vlastitog identiteta te dokidanju društvenih konvencija i rodne kategorizacije. Upravo veza koju junak na svom putu ostvaruje s drugim sebi ravnopravnim muškim junakom postaje oruđe društvene subverzije jer ona „transcendira" strukture američkog društva „koje određuju odnose muškaraca i žena, roditelja i djeteta, bijelca i crnca" (Boone 972). Boone se svojim tumačenjem odvaja i od tumačenja Richarda Chasea da zajedništvo kakvo ostvaruju Ishmael i Queequeg i posada na Pequodu u Mellvileovu *Moby Dicku*, kao i Huck i Jim u Twainovim *Pustolovinama Huckleberrya Finna* (*The Adventures of Huckleberry* Finn) nije ništa drugo doli oblik „ljudske solidarnosti" (usp. Chase 106), odnos koji nije nužno veza prijatelja, nego odnos koji postoji i unutar svake društvene grupe. Prema Chaseu, to je idilična veza ljudi koje trenutačno veže zajednički cilj, odnosno ista sudbina ili ih pak ujedinjuje potreba da se obrane od pojedinca, stranog elementa koji im prijeti, kao što je slučaj s Njujorčanima u romanu Edith Wharton *Doba nevinosti* (*The Age of Innocence*). Stoga je zajedništvo junaka za Chasea samo mikrosvijet društva (106). Pored toga što ukazuje na društvenu subverzivnost veze dvaju muških junaka, Boone se ne slaže s Fiedlerom ni u pitanju odnosa „muške" proze i *sentimentalnog romana*. Suprotno Fiedleru, Boone drži da *roman potrage* 19. stoljeća nije bila dominantna forma, nego tek alternativa uobičajenim pripovjednim oblicima tog vremena – *westernu* i *sentimentalnom romanu*, koji su „podržavali isključivi mit rodne dihotomizacije" (966). Tradicionalna podjela na mušku i žensku sferu utjecaja, kao i potreba za održanjem postojećih civilizacijskih temelja vidljiva je, drži Boone, kako kroz „žensku"

sentimentalnu prozu tako i iz priča o muškim pustolovinama s granice ili Divljeg zapada (964–65). Ti potonji oblici imali su istu ideološku ulogu za mušku publiku kao sentimentalna proza za žensko čitateljstvo. Isticanjem junakove društvene agresivnosti i njegova „junaštva", nerijetko inspiriranog potrebom za dokazivanjem pred nekom ženskom osobom, takvi su romani promicali prihvaćene pojmove rodne hijerarhije i muškog autoriteta (Boone 965). Naprotiv, kako junak *romana potrage* bježi od svojih društvenih rodnih uloga, kao i od ženske pobožnosti, Boone zaključuje da je taj tip romana zapravo subverzivna kritika patrijarhalnog ideološkog modela *odvojenih sfera* nastalog u sklopu kapitalističke ideologije 19. stoljeća (966). Jedna od osnovnih tematskih odrednica te vrste romana jest, prema Booneu, njegova jedinstvena pripovjedna struktura u kojoj nema stabilnih narativnih uporišta. Klasičnu simetričnu strukturu, koju čine: sukob, razdvajanje junaka i rasplet, zamijenio je otvoreni i nepredvidivi narativni tijek. Nerijetko *roman potrage* povezuje različite tehnike prikazivanja ili prozne podvrste i kreće se iz jedne u drugu. Ti su prijelazi obično označeni kao *trenuci prijelaza* („threshold moments"), koji služe kao odskočna daska prema novim fikcionalnim prostranstvima, „simbolički trenuci preporoda koji junaka stavljaju u nepoznate kontekste i nove identitete" (967). Kao rezultat junakova je *potraga* obično bez kraja. Njegov identitet i odnos s drugim ljudima stvaraju se na dinamičnom principu, u neprestanom činu traganja. Boone tipične odrednice američkog oblika *romana potrage* pronalazi u Melvilleovom *Moby Dicku* i *Pustolovinama Huckleberrya Finna* Marka Twaina. U *Moby Dicku* kritika „muškog etosa koji vlada američkim društvom" postignuta je kontrastom Ishmaela i Ahaba. Odbacivši konačnost i sigurnost doma i bračne luke, Ishmael utjelovljuje nove poglede i nove vrijednosti, za razliku od Ahaba koji je stereotip jednostranog,

„muškog" pogleda na svijet (969–70). Teme neovisog subjektiviteta, neograničenih rodnih uloga i antitradicionalnih muških veza prisutne su i u *Pustolovinama Huckleberrya Finna*. Poput Ishmaela i Huck svojim odbijanjem društvenih modela muške agresije, kao i konvencionalne pobožnosti, odudara od tradicionalnih standarda muškosti koje utjelovljuje Tom Sawyer. Fabularna linija romana prati Huckov pomak od društvenih struktura „koje koče individualni razvoj" prema riječnoj idili, oazi mira u koju se Huck vraća nakon svojih „katastrofalnih avantura na obali" (972).[13] Junakov bijeg od društvenih struktura označuje raskid s restriktivnim definicijama muškog identiteta. Melville i Twain, zaključuje Boone, promoviraju viziju „muške autonomije i muškog subjektiviteta" koja svojim otklonom od društvenih vrijednosti, bračnih dužnosti, tradicionalnih rodnih uloga svog vremena i nejednake raspodjele moći tipičnih za društveni i obiteljski život Amerike 19. stoljeća postaje revolucionarna rodna politika (usp. Boone 961–79).

13 Booneovo razlikovanje Toma Sawyera od Huckleberrya Finna blisko je analizi odnosa tih dvaju junaka koju u knjizi *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature* daje Tony Tanner. Tanner ističe da Huckleberry Finn, za razliku od Toma Sawyera, svojim prihvaćanjem prirode, osjećaja za jednakost, ljubav i milosrđe utjelovljuje matrijarhalni životni stav. Za razliku od Hucka, Tom, koji je vrlo uspješan u stjecanju materijalnog bogatstva i kojeg ne muči osjećaj grižnje savjesti, jest junak s inicijativom i odlučnošću „kapitalističkog pionira". Osim toga, zbog svojih „talenata za posao" i „suspregnutih osjećaja", on je i oličenje pravog protestanta. Naprotiv, Huck je „naivni" junak koji, zbog svog pojednostavljenog, dječjeg razmišljanja, nema osjećaj za stjecanje bogatstva. Njegova je vizija svijeta harmonija između ljudi i prirode, povratak jednostavnosti koju je uništila civilizacija (Tanner 179–81).

INTERIORIZACIJA I FEMINIZACIJA *ROMANA POTRAGE*

Zaključak do kojeg dolazi Boone upućuje na paradoks da je kritika patrijarhalne ideologije postignuta upravo u romanima u kojima nema žena. Govoreći o tome kako je socijalizacija nerazdvojivo vezana uz spol, Armstrong napominje da čitanje romana u čijem je središtu muški junak koji bježi izvan okvira društva nije smatrano toliko opasnim za djevojčice kao za dječake jer, vjerovalo se, djevojčice su svjesne da one ne mogu lutati po svijetu u potrazi za pustolovinama (16). Na sličan oblik predrasude upozorava i Dana Heller u studiji *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. Proučavajući tradiciju mita, Heller je uočila da, za razliku od junakinje, junaka obilježuje aktivan oblik realizacije identiteta očitovanjem fizičke snage. Čak i kada sadrži elemente pobune protiv društvenog poretka, priča o muškom razvoju najčešće prikazuje junaka koji svoj identitet stječe pobjedom nad rivalima i pokazivanjem agresivnih poriva, nakon čega se vraća u svoju zajednicu koja slavi njegovu pobjedu. Tog junaka obično nasljeđuje njegov sin. Dakle, zaključuje Heller, muški mit otvara put ne samo održanju univerzalnog poretka nego i kulturnoj i književnoj obnovi patrijarhalnog principa, književnom očinstvu (3). Na svom putu u središte znanja junak prolazi kušnje, a žena mu na njegovom napredovanju ili pripo-

maže ili ga ometa. Ona se pojavljuje kao majka, čija upozorenja junak mora ignorirati, žena, koja je „nenametljivo postojana i obzirna“, ili djevojka, koja postaje trofej koji junak dobiva nakon što je uspješno završio svoju *potragu* (2). Ipak, iako često služi kao inspiracija junaku, simbol potrage, žena ne može biti junak. Njezina obilježja, pasivnost i statičnost, u izravnoj su suprotnosti s tradicionalnim obilježjima *potrage*. Žena biva izabrana, ali sama ne može djelovati te stoga zadobiva značenje jedino u odnosu na junaka (Heller 4–10). Isticanjem takvog tradicionalnog negiranja ženskog aktivnog junaštva Heller aludira na klasičnu teoriju mita Northropa Fryea prikazanu u Fryevoj poznatoj studiji *Anatomy of Criticism*. Kada govori o mitološkom obliku tzv. *romana potrage*,[14] Frye naglašava junakovu fizičku snagu koja mu je neophodna kako bi uspješno završio „smrtnu borbu“ (*pathos*) i zadobio priznanje (*anagnorisis*). Junak je obično mesijanski lik čija borba s demonom, morskim čudovištem ili zmajem predstavlja borbu nebeskog i podzemnog kraljevstva i omogućuje nastavak života – ciklički preporod, uskrsnuće i plodnost kroz vlastitu smrt. Žena je u Fryeovom „mitskom sustavu“ samo prateća ikonografija na junakovom simboličkom putu. Ona se pojavljuje ili kao potencijalna mladenka, mudra žena majčinskih obilježja, koja kod kuće čeka da junak završi svoja lutanja i da joj se vrati, ili kao simbol kušnje, zavodljiva gola djeva vezana uz stijene ili drveće koja junaka mami i predstavlja zle moći i suprotnost vrloj dami (usp. Frye 186–206). Heller ukazuje na nedostatke Fryevog tradicionalnog kanona mita ističući potrebu

14 Iako i jedan i drugi oblik uključuju potragu za identitetom, mitološki oblik *potrage*, o kojem govori Frye, valja razlikovati od recentnijeg oblika *romana potrage* („quest romance“), koji je nastao unutar tradicije američke *romanse*, a glavni su mu junaci muškarci/dječaci koji prolaze razne oblike inicijacije bijegom izvan sustava društvenih vrijednosti (usp. Fiedler 270–90).

redefiniranja koncepta mitskog junaštva iz ženske perspektive (13). Pritom ona polazi od postavke Leea R. Edwardsa da je junaštvo mitološki definirano kao „aseksualan ili sveseksualan arhetip koji je podjednako primjenjiv i na muškarce i na žene" (Heller 9). Heller se poziva i na vrlo zanimljivu tezu Harolda Blooma da u razdoblju romantizma dolazi do interiorizacije *romana potrage*, uslijed čega se junaštvo više nužno ne očituje kroz fizičku snagu, nego to mogu biti i intelektualne i vizionarske sposobnosti pojedinca. Za Heller upravo preusmjeravanje *potrage* duhovnim vrijednostima i unutarnjoj spoznaji otvara mogućnost njezine feminizacije (28–29). Kako bi stvorila feministički kontekst za proučavanje *mita potrage*, Heller nastoji pronaći neke specifično „ženske" legende koje mogu poslužiti kao prototip ženskom junaštvu.[15] Iz biblijskih izvora ona izdvaja priču o Ruti, mladoj Moapkinji, koja se nakon smrti supruga odbija vratiti u rodni dom i preudati se, kako je to nalagao tradicionalni zakon. Naprotiv, Ruta odlučno odbija napustiti svekrvu Noemi i vjerno ju slijedi u njezin zavičaj, Betlehem, gdje, poslušavši njezine savjete, uspijeva sebi naći skrbnika i tako Noemi osigurati potomstvo i potporu u starosti (usp. *Biblija*, Knjiga o Ruti 1.1–4.15). Prema Heller, u priču o Ruti uključen je koncept aktivnog ženskog junaštva koje nastaje u trenutku kada ona očituje svoju unutarnju volju i umjesto ponovne udaje bira odnos sa ženom. Taj je njezin čin oblik svjesne subverzije patrijarhalnih zakona, „običaja i tradicije" jer on je posljedica aktivnog odabira, a ne pasivnog prihvaćanja zakona društva (22). Jedan je od mitoloških

15 Heller se i na ovaj način odupire „patrijarhalnoj" teoriji mita Northorpa Fryea, koji kao prototipove mitskog junaštva izdvaja priče o Sv. Jurju i Perzeju (usp. Frye 189).

prototipova *ženskog junaka*[16] i starogrčka legenda o Psihi. Zbog svoje velike ljubavi prema Erosu Psiha je naivna i podložna i prihvaća biti zatočena u tami Erosove pećine. No, sestre, koje utjelovljuju razum koji prethodi ženinoj psihičkoj neovisnosti, uspiju uvjeriti Psihu da je Eros čudovište. Na to Psiha krši obećanje dano Erosu i, dok on spava, diže svjetiljku kako bi ugledala njegovo mladenačko lice. Međutim, otkrivši s kim dijeli krevet, ona zadovoljava potrebu za znanjem i naprasno narušava svoje stanje „rajske, djetinje" nevinosti. Tim svojim postupkom Psiha doživljava prosvjetljenje i samospoznaju te se iz pasivnog promeće u aktivnog junaka priče (usp. Heller 23). Premda se u većem dijelu svoje rasprave bavi definicijama mitskog junaštva, jedan dio kritičkih argumenata Heller posvećuje i analizi junaštva unutar tradicije američke *romanse*. U američkoj književnosti, tvrdi ona, junaštvo je definirano kao podjela između junakove unutarnje želje i izvanjske stvarnosti. Američkog junaka utjelovljuje mladić koji želi postići zrelost kroz impulzivnu, kaotičnu slobodu – loveći bijelog kita, bježeći iz škole ili živeći „na cesti". No, u konačnici koliko god takav junak bio omražen u svojoj zajednici, nakon što je nizom pustolovina prošao svoju „inicijaciju", on se vraća u svijet koji je bio napustio. Štoviše, po povratku odbjegli junak obično zadobiva i svoj udio u društvenoj moći, a time i autonomiju. Upravo činjenica da junak ipak biva nagrađen, da profitira kroz obnavljanje muške hijerarhije, ukazuje da taj američki „muški" mit podržava privilegije i načela patrijarhalne kulture, smatra Heller (11). Definicija američkog junaka *romana potrage* koju daje Heller ne podupire, dakle, Booneovu interpretaciju, nego je ona više u tradiciji Fiedlera.

16 Heller namjerno upotrebljava termin *ženski junak*, a ne junakinja kako bi „aktivnu" junakinju razlikovala od junakinja drugih književnih vrsta.

Ipak, dok je za Fiedlera taj junak tipičan izdanak američke „visoke" književnosti 19. stoljeća, za Heller on je emblem patrijarhalne hijerarhije. Ukoliko i ne završi društvenom integracijom, junakov „bijeg" od društvenih konvencija, potpune zrelosti i „lika žene koja ga želi ukrotiti" može dobiti obilježja „obožavanog američkog antijunaka, društvenog otpadnika". Prema tome, i ovaj junak zadržava svoju poziciju *subjekta* u svijetu i sposobnost djelovanja, koju mu jamči njegov muški spol (Heller 8–11). Poput Heller, i Sandra Gilbert i Susan Gubar smatraju da u svom izvornom obliku roman slijedi „muški uzorak", koji prikazuje uspon junaka srednje klase prema boljem položaju u svijetu njegovim savladavanjem društvenih i ekonomskih prepreka. Naprotiv, kada junakinja doživljuje uspon, to se uvijek događa pod paskom junaka. Pored toga, junak najpoznatijih tragedija, od Edipa do Fausta, jest muškarac čija ga potreba za dominacijom ili pak buntovništvom čini istovremeno i „uzvišenim i ranjivim" (*The Madwoman in the Attic* 67). I komični junaci koji idu u osvajačke ili odmetničke pohode mahom su muškarci. Od *epa* do *povijesnog romana*, *detektivske priče* do *westerna*, tvrde Gilbert i Gubar, europska i američka tradicija preferira muške junake, koji „zauzimaju moćne uloge iz kojih su žene gotovo uvijek bile isključene" (*The Madwoman in the Attic* 67–68). S druge strane, dok je muškim likovima dodijelila široko područje djelovanja, proza 19. stoljeća ograničila je ženu na kućni prostor. Za razliku od muškog junaka, kojemu odlazak u svijet predstavlja mogućnost aktivnog samoodređenja, žensku socijalizaciju, tvrdi Heller, obilježuje konflikt između snažne želje za bijegom i društvenog imperativa pasivnosti. Ženin razvoj sprječava unutarnji konflikt između „autonomije i ovisnosti, svijeta i doma, pobune i podložnosti, aktivnog i

pasivnog poslanja" (11), koji obično biva razriješen stupanjem u brak.[17] Iz svega toga Heller zaključuje da i američka tradicija književnih oblika i tema ne priznaje postojanje aktivnih *ženskih junaka*:

> The tragic illnesses, suicides, and mental deterioration with which these stories so often end speak of a culture, as well as a male-dominant tradition of literary forms and themes, that has privileged the myth of male flight and denied female protagonists the experience of "lighting out" for a feminized territory of self-creation and social fulfillment. (Heller 10–11)

Prema Heller, upravo u tome leži uzrok zašto i nakon dolaska spisateljica na književno tržište ne nastaju *ženski junaci* koji se odlikuju kreativnošću i neovisnim vizijama, nego se ženski likovi i dalje uklapaju u definiciju „ženske dobrote", koja od njih iziskuje poslušnost, podložnost i pasivnost (6). Štoviše, svaki pokušaj da ženu predstavi kao junaka koji svoju neovisnost i uspjeh postiže bez podrške muškaraca za ženskog pisca bio je iznimno težak, pa

17 U svojoj analizi prikaza žene u književnosti 19. stoljeća, Sandra Gilbert i Susan Gubar uočile su specifične oblike prikazivanja, koje one nazivaju „prostorne slike zatvorenosti i bijega". Ta su obilježja karakteristična za djela tog razdoblja čiji su glavni likovi žene u tolikoj mjeri da ona predstavljaju tipičan uzorak onodobne književnosti. Mnoga od tih djela obiluju simbolima ženskog „zatvaranja" u svoju privatnost, poput „kuća", „odjeće", „zrcala", „ormara", „zaključanih sobica" ili „slika". Pored toga Gilbert i Gubar ističu i učestalost bolesti poput anoreksije, agorafobije, klaustrofobije, afazije i amnezije, uzrokovanih ženinim povlačenjem u kućni svijet i dokolicom. Jedna od češćih bolesti bila je i histerija, za koju se, sukladno njezinom grčkom značenju, *maternica*, smatralo da ju uzrokuje ženski reproduktivni sistem (*The Madwoman in the Attic* 53–85).

čak i opasan. Ipak, uprkos tomu, Heller drži da se u jednom dijelu ženskih romana od 19. stoljeća naovamo razabiru pokušaji prevladavanja ženine tradicionalne pasivnosti i, za razliku od Fiedlera, tvrdi da je 19. stoljeće stvorilo korpus tekstova ženskih autora čiji se glavni ženski lik opire stereotipu koji su promicali *sentimentalni obiteljski romani*. *Sentimentalni obiteljski roman*, dakle, nije nužno bio jedini oblik književnog izraza žene 19. stoljeća, nego on postaje samo ogranak unutar tradicije ženskog pisma tog razdoblja. U skladu s tim Heller ističe potrebu ponovnog iščitavanja tekstova o ženama u potrazi za znakovima ženskog sazrijevanja i potrebe za samoodređenjem, kao i nužnost revizije tradicionalnih književno-kritičkih tekstova o američkom romanu (14–15). Pokušaji „obnavljanja Psihe" (24) u prozi o ženama uočljivi su, tvrdi ona, kroz prikaz ženina intenzivnog nezadovoljstva svojim identitetom koji su stvorile muške predodžbe i žudnje, što u manjoj ili većoj mjeri završava ženinom pobunom protiv patrijarhalne stvarnosti, čak i pod cijenu da ne bude shvaćena. Dok rani pokušaji prikaza neovisnosti junakinje s početka 19. stoljeća završavaju najčešće brakom junakinje, njezinim prihvaćanjem svojih društvenih ograničenja, romani s kraja 19. i početka 20. stoljeća odražavaju promjene ženina društvenog statusa, kao i težnju junakinje za promjenom tradicionalnih obiteljskih, rodnih i društvenih uloga. Iako junakinje tih romana nemaju neograničene mogućnosti djelovanja, kao što to ima muški junak *romana potrage*, one su pridonijele spoznaji ženskog iskustva unutar patrijarhalne kulture. Takove su spisateljice rijetke, a njihove junakinje često odustaju od pobune ili tragično završavaju. Heller drži da tek pedesetih godina 20. stoljeća nastaje određen broj revolucionarnih tekstova koji afirmiraju potrebu žene poslijeratnog razdoblja da se odupre tradicionalnom poimanju ženskosti. U jednom dijelu tih tekstova *ženski junaci* još uvijek su,

zbog neprihvaćanja ograničenih uloga koje im dodjeljuju društvene norme, prisiljeni žrtvovati se „u ime pobune". Ipak, noviji tekstovi ženama nude mogućnost postizanja aktivnog junaštva (Heller 9–15). U skladu s tim, zaključuje Heller, iako su pokušaji promoviranja *ženskog junaka* prisutni u prozi s kraja 19. stoljeća, feminizacija *romana potrage* u svom pravom obliku nastaje tek unazad šezdesetak godina. Za Heller je taj književni oblik revolucionaran korak kako u književnom tako i u kulturnom smislu jer on označuje temeljni izraz „ženina buđenja ka samosvijesti, mobilnosti i utjecaju u svijetu". Junakinje romana dižu svoj glas s margina društvenog iskustva i postaju simbol političke reforme, „novi kulturni mit" o oslobođenju žene i uspostavljanju uzajamnog razumijevanja i rodnog dijaloga (Heller 15). Pored toga što kreće s pozicije kritike tradicije i teorije mita, rasprava Dane Heller bliska je i psihoanalitičkom pravcu suvremene feminističke kritike jer mogućnost ostvarenja aktivnog ženskog junaštva vidi kao oblik samospoznaje i potrage za identitetom kroz borbu protiv patrijarhalnih ograničenja.[18]

18 Heller drži da psihoanalitička teorija može biti koristan kontekst za proučavanje ženskog junaštva (18).

Realizam i naturalizam

Poput feminističke kritike koju zastupaju Boone i Heller, i neki postmodernistički orijentirani pristupi ističu nužnost prevrednovanja književnih i književno-kritičkih tekstova iz prošlosti. Tako June Howard u svojoj studiji *Form and History in American Literary Naturalism* na primjeru tradicionalnoga kritičkog pristupa fenomenu američkoga *naturalizma* pokazuje da ni književna kritika u povijesti nije bila imuna na virus ideologije. Howard smatra da tradicionalno shvaćanje *naturalizma*, koje je još uvijek sastavni dio mjerodavnih dijakronijskih rasprava, zahtijeva prevrednovanje u odnosu na tendencije unutar suvremene književne kritike (18). Kako bismo ukazali na neke od problema definicije *realizma* i *naturalizma* koje ističu ovaj i slični suvremeni pristupi, poslužit ćemo se usporedbom spomenute rasprave June Howard i tradicionalne, deskriptivne studije Georgea Beckera *Documents of Modern Literary Realism*, na koju se poziva Howard. Beckerova je knjiga prikaz poetike „modernog realizma“[19] i antologija tekstova vodećih europskih i američkih

19 Već u naslovu svog uvodnog poglavlja „Modern Realism as a Literary Movement“ Becker naglašava da je riječ o „novom“ i „modernom“ pristupu stvarnosti (usp. 3).

realista/naturalista, ali i nekih književnih kritičara, uglavnom suvremenika pokreta. Becker ključnim za razumijevanje *realizma* smatra njegov filozofski aspekt, izražen kroz vjeru u znanstveno i pozitivistički argumentiran oblik spoznaje (6) i stav da je „svijet podložan zakonima fizičke kauzalnosti" (34). Prema Beckeru, *naturalizam* je tek inačica *realizma* koja posebni naglasak pridaje „pesimističnom materijalističnom determinizmu" (35). Ljudski je život, tvrdili su naturalisti, određen silama koje ne možemo kontrolirati, u prvom redu instinktima, ali i društvenim i ekonomskim okruženjem. S tim u skladu ti su pisci isticali vrijednost proučavanja okoline i nasljeđa, utjecaja društva na pojedinca i pojedinca na društvo i smatrali da će književnost tu zadaću uspješno izvršiti ukoliko metodološki pokuša što više sličiti eksperimentu (Zola, nav. prema Becker 173–74). Naturalisti su bili uvjereni u valjanost te vrste eksperimenta do te mjere da su čak upotrebljavali i medicinsko nazivlje. Tako Zola definira autora kao ponajprije „opažača", a potom kao „eksperimentatora" (Becker 165). Pisac je prije svega objektivan „nepristran" „fotograf" čija je zadaća bilježiti osjetilno iskustvo, obično bez moralne obojenosti. Tek nakon opažanja dolazi do „rasuđivanja" radi „interpretiranja fenomena", kada autor postaje „eksperimentator" (Zola, nav. prema Becker 165–88). Eminentni naturalisti poput Zole i Flauberta smatrali su da umjetnik treba ostati „nepristran" i bili su uvjereni kako će „dojam dokumentarnosti" tekst ostvariti ukoliko pisac ostane skriven kako ne bi mogao prosuđivati o djelovanju svojih likova (Flaubert, nav. prema Becker 94–95). Takav objektivan autor nastoji da njegovo djelo bude „isječak života", tipičan uzorak realnosti. Junaci o kojima ne znamo ništa, osim onog što nam sami otkrivaju „svojim riječima i djelima", također su tipični. Takav junak, bio on dobar ili zao, tvrdi Becker, obično zahtijeva našu identifikaciju. Uvođenjem većeg broja takvih likova, autor će

svoje djelo prožeti vrstom „kaleidoskopske tehnike“, kakvu je zagovarao Balzac (Becker 29–30). Istinolikost („verisimilitude“) tako zamišljenog prikazivanja jamči i načelo što objektivnijeg prikaza svega bez razlike. Tako Edmond i Jules de Goncourt ističu i pravo nižih klasa na svoje mjesto u romanu (nav. prema Becker 118). Po Beckeru razdoblje kada u Francuskoj završava stilska formacija *naturalizma* jesu 1890-e godine, a upravo u tom posljednjem desetljeću 19. stoljeća nastaju najznačajnija djela američkog *realizma/naturalizma* – *Maggie, djevojka ulice* (*Maggie: A Girl of the Streets* 1893.) i *Crveni znak hrabrosti* (*The Red Badge of Courage*, 1895.) Stephena Cranea, *McTeague* (1899.) i *Hobotnica* (*Octopus*, 1901.) Franka Norrisa te *Sestra Carrie* (*Sister Carrie*, 1900.) Theodorea Dreisera. Upravo činjenica da su se društvo, ali i pogled na svijet, promijenili od 1856. do 1900., u vremenskom razmaku koji dijeli publiciranje Flaubertove *Gospođe Bovary* od Dreiserove *Sestre Carrie*, jedan je od osnovnih razloga zašto postoji razlika između temeljnih tematskih karakteristika europskog i američkog *naturalističkog romana* (Becker 9). Becker nadalje tvrdi da su *realizam* u Americi ponajprije prihvatili „lokalni koloristi“, koji su, premda su „često zapadali u sentimentalnost“, u svoju prozu uključili promatranje neposrednih događaja (17), te zaključuje da Amerika nije uspjela stvoriti pisce kao što su Taine, Flaubert, Maupassant, braća de Goncourt, Turgenjev, Ibsen, Čehov, Shaw i Hauptmann, „koji život shvaćaju ozbiljno“ (Becker 155).

Za razliku od Beckera, Howard drži da američki *naturalizam* treba promatrati odvojeno od glavnih obilježja europskog *naturalizma*.[20] Problem je romana u Americi, tvrdi ona, „djelomično problem prijevoda“. Pri prijenosu iz Europe u Ameriku generički je tekst doživio modifikacije. Tako u Americi gotovo da ne postoji realistička škola. S druge strane *realizam* je u

američkoj književnosti još teže razlučiti od *naturalizma* nego što je to bio slučaj u europskim književnostima:

> The name taken by a clearly defined, relatively short-lived literary movement in France should become in America a broad term used by some writers and many critics to characterize a diverse group of works, works constituting a major body of American literature over a long period of time. (Howard 30)

Howard naglašava da u američkim naturalističkim romanima umjesto rigorozne primjene determinističkih principa dolaze do izražaja „reformizam" i važnost osjetilnog iskustva (36–37) te smatra da se u djelima tog razdoblja može uočiti i razlika između proze koja se bavi likovima koji su svjesni svojih djela i njihovih posljedica i romana čiji su likovi prepušteni na milost i nemilost sila poput „okoline, nasljeđa, instinkta i slučaja" (104). Stoga ona zaključuje da je jedno od obilježja američkog *naturalizma* sukob između „svemoćnih sila" i „volje ljudi koji im se opiru" (39). Nadalje, Howard drži da pripovjedač u naturalističkom romanu nikako nije iščezao i prepustio naraciju samim likovima i njihovim djelima. Naprotiv, iako se njegova prisutnost ne očituje

20 Na taj problem upozorava i Donald Pizer. Prema Pizeru, opterećeni filozofskim značenjem, ali i zbog različitih značenja koja poprimaju unutar europskih i američke povijesti književnosti, izvorni su termini *naturalizam* i *realizam* više nego sporni. U skladu s tim, Pizer predlaže sljedeće definicije *realizma* i *naturalizma* unutar američke povijesti književnosti: *realizam* obuhvaća sva prozna djela nastala u razdoblju od 1870-ih do 1880-ih koja najavljuju novu poetiku i dijele niz zajedničkih osobina, dok djela istih obilježja nastala na prijelazu stoljeća pripadaju razdoblju američkog *naturalizma* (*The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism* 5).

izravno, pripovjedač ipak stvara značenje, koje je često izvan dosega likova, koji se ili ne znaju izraziti riječima ili su nesposobni za samoanalizu (105). Howard priznaje da je *naturalizmu* i *realizmu* zajednička mimetska konvencija (11), ali naglašava da su naturalistički autori često imali naivne ideje o naravi znanstvenog istraživanja pa su u tome bili „amateri" (140). Iako su, uz pomoć strategija kao što je „ponavljani čin promatranja" (149), koje ostavljaju privid dokumentarnosti i pridonose svrhovitom redanju događaja i konačnom raspletu, naturalisti vjerovali da daju uvid u sliku svijeta u cjelini i potpun odnos individue i društvenog procesa, njihova su djela nužno ideološki obojena, smatra Howard (145–46). Otvorenost naturalističkih romana prema povijesnoj zbilji u kojoj su nastali i tadašnjoj ideologiji nije rezultat objektivnosti autorske selekcije i njegova odabira „tipičnog", nego, naprotiv, njegova kritičkog odnosa spram razdoblja promjene, neizvjesnosti i nereda u kojem su njihova djela nastala. Pristup June Howard od velikog je značaja i stoga što naglašava otvorenost naturalističkih romana prema drugim pripovjednim strategijama, primjerice melodrami i sentimentalnosti. Štoviše, američki naturalistički roman toliko je heterogen da on uključuje i novinski izraz. Howard smatra da je upravo žanrovska raznovrsnost romana američkog *naturalizma* plodno tlo za iznalaženje ideološke materije toga razdoblja (xi).

Jedan od pokušaja prevrednovanja tradicionalnih kritičkih pristupa fenomenu američkog *realizma* jest i rasprava *The Social Construction of American Realism* Amy Kaplan. Kaplan tvrdi da su mnogi kritičari nakon Drugog svjetskog rata kao glavno obilježje američke književne tradicije odredili nezainteresiranost pisaca da pišu o društvu. Tradicionalni su kritički pristupi poput onih Richarda Chasea i Lionela Trillinga naglašavali razliku između europskog *romana*, čiji se likovi razvijaju u odnosu na ustaljene institucije i klasnu borbu, i američke *romanse*, u kojoj se

naracija zasniva na melodramatskom *traganju* u simboličkom svijetu izoliranom od društvenih odnosa (Kaplan 2). Takva je povezanost američke kulture s tradicijom *romanse* potisnula *realizam* na „izrazito neamerički rub književne kritike", što je posebice vidljivo u studijama američkog *realizma* od četrdesetih do šezdesetih godina. Te su studije „ponavljale ahistoričnu pretpostavku" nepostojanja veze između društvenih pitanja američke zbilje i američkog književnog izraza. Kaplan naglašava ideološku pozadinu stavova ovih kritičara i ističe da je takvo gledište objašnjivo unutar pogrešnog uvjerenja njihovog vremena kako je Amerika „besklasno društvo bez unutarnjih ideoloških konflikata" (3–4). I Emily Budick u svojoj knjizi *Engendering Romance: Women Writers and the Hawthorne tradition 1850–1990* ističe da su kritičari u tradiciji Chasea zanemarili društveno-političku vrijednost američke književnosti. Kako su i sami živjeli u doba hladnog rata, nastojali su negirati ideologiju te američku tradiciju tumačiti kao odraz demokracije, individualizma i pluralizma. Tako su, i sami ideološki zaslijepljeni, ignorirali ideologiju skrivenu u djelima koja su analizirali. Emily Budick će tako ustvrditi da je antimimetska, alegorijska i simbolička struktura *romanse*, na kojoj je inzistirao Chase, omogućila književnim kritičarima izbjegavanje prikaza društveno-političkih institucija (2–3). Prema Kaplan, upravo su takva uvjerenja, koja su promicali kritičari poput Chasea, i stvorila uvjerenje da je realizam „anomalija u američkoj prozi" zato što je, kao imitacija europske konvencije, „neamerički" (4). Poput Howard, i Kaplan je primjer kretanja postmoderne teorije u smjeru društveno-povijesnih pitanja koja polaze od pretpostavke da tekstualno oslikavanje realnosti nije „politički nedužno", nego da „uvijek ima ideološki naboj" jer iskazuje konvencije i kulturnu praksu koja je oblikovala kolektivnu svijest (Kaplan 6–7). Tako je, zaključuje Kaplan, obnovljeni interes za povijest stvorio novi kontekst za

proučavanje *realizma*. Kaplan smatra da jedino takav pristup može definirati jezik financijskih špekulacija, koji je ključan za stvaranje mješavine *romanse* i *realizma* u Dreisera i Norrisa. U skladu s tim Kaplan smatra da istraživanje treba usmjeriti ka otkrivanju „dinamičkog suodnosa proznih i društvenih oblika koji se mijenjaju" (6–8). Poput Howard, i ona drži da je realistički tekst višeznačan zato što on ne uključuje samo prikaz nego i kritički odnos spram fenomena društvene stvarnosti kojima povijesno pripada. Stoga na stvarnost, koja je postala „problematična", „objektivni" realisti/naturalisti ne reagiraju bijegom u maštu ili nostalgiju, nego grade aktivan odnos prema društveno-povijesnim fenomenima koje prikazuju. Pitanja koja su bila zanemarena pod utjecajem teze o specifičnosti američke *romanse* jesu društvene promjene, klasne razlike i stvaranje masovne kulture. Strategije *realizma*, prema tome, u sebi nose potencijal kritike potrošačkog društva, prikazujući žudnju kao osnovno uporište masovne kulture (Kaplan 8–10). Kaplan se, dakle, upotpunjuje s Howard jer i ona smatra da odnos društvene prakse i književnih oblika nije jednosmjeran, nego da realisti aktivno kritiziraju ideologiju svoje vlastite kulture.

Suvremeni pristupi koje ističu predstavnici feminističke kritike Joseph Boone i Dana A. Heller te postmodernistički orijentirane teoretičarke američkog *naturalizma* June Howard i Amy Kaplan razotkrivaju nedostatke tradicionalne književno-kritičke prakse. Za razliku od tradicionalnih tumačenja američkog romana 19. stoljeća navedeni autori drže da tekstovi tog perioda na ovaj ili onaj način odražavaju društveno-povijesnu stvarnost u kojoj su nastali. Ti pristupi otvaraju, dakle, mogućnosti prevrednovanja tekstova iz prošlosti. U skladu s tim čitanje romana *Buđenje* (1899.) Kate Chopin, *Kuća veselja* (1905.) Edith Wharton, *Sestra Carrie* (1900.) Theodorea Dreisera i *Moja Ántonia* (1918.) Wille Cather koje slijedi pokušat će razotkriti

jesu li i na koji su način u neke od proznih tekstova s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće u čijem je središtu ženski lik inkorporirani društveni procesi tog razdoblja, pri čemu će u žarištu razmatranja biti oni procesi koji se tiču promjene položaja žene. Budući da se radi o romanima nastalima u realističko-naturalističkom ozračju, analiza će se usmjeriti na otvorenost dominantnog žanrovskog izričaja prema drugim žanrovskim oblicima, posebno onima koji su nosioci ideoloških značenja.

4

Buđenje (1899.) Kate Chopin

Premda su kritičari suvremenici Kate Chopin, pa i dio tradicionalne kritike, opus ove autorice nastojali svrstati u tradiciju „ženske“ sentimentalne i regionalističke proze (usp. Papke 23–27), njezin treći roman *Buđenje* (*The Awakening*) vrlo jasno ukazuje na autoričin odmak kako od tradicije popularnog ženskog romana tako i od realističko-naturalističkih konvencija 19. stoljeća. Roman započinje prikazom glavne junakinje, Edne Pontellier, dvadesetosmogodišnje supruge imućnog Kreolca Léoncea Pontelliera, za vrijeme ljetovanja na omiljenom izletištu Kreolaca iz New Orleansa, otočiću Grand Isle. Početak romana naoko prožimaju sentimentalne slike pastoralnog zajedništva kreolskih žena na izoliranom otočiću. Za neworleanske Kreolce Grand Isle bilo je mjesto ljetnog utočišta od gradske vreve, vrućina i epidemija žute groznice (Taylor 173). Povrh toga, dok je u New Orleansu cvjetao ulični kriminal, na Grand Isleu djeca su se mogla slobodno kretati, a gosti čak nisu morali niti zaključavati svoje sobe (Toth 138). Grand Isle bio je stoga omiljeno boravište žena i djece koji su svoje slobodno vrijeme provodili plivajući i

uživajući u egzotičnoj prirodi otoka. Njegova izdvojenost i tropska klima stvorili su od otoka nostalgično, pastoralno okruženje (Taylor 166).[21] K tomu, zbog blizine otoka New Orleansu, muškarci koji su preko tjedna zbog posla boravili u gradu, brzo i lako su za vrijeme vikenda stizali brodom kako bi se opustili igrajući poker i bilijar te prisustvovali plesovima i glazbenim događajima (Toth 137–38). Opis života na otoku odražava, dakle, podjelu rodnih uloga kakvu je promicala *ideologija odvojenih sfera.* Dok njihovi supruzi zarađuju u gradu, žene, izdvojene iz civilizacije i poslovnog svijeta, vode brigu o djeci.[22] No, prikazom svoje junakinje, Chopin već na samom početku narušava konvencionalne sentimentalne slike. Čitatelj doznaje da se Edna među ostalim ženama osjeća „kao čudakinja" (Bell 244).[23] Kao protestantkinji iz Kentuckyja kreolski običaji i njihovo ponašanje nisu joj posve razumljivi. „Potpuno odsustvo srama" (52) kreolskih žena, njihovi otvoreni razgovori o porodu i drugim intimnostima, ali i njihova senzualna i vrckava priroda u neskladu su s Edninim puritanskim odgojem. S druge strane nju još više zbunjuje tradicionalnost i uzdržljivost koje prate takvo

21 Iako se otoci nalaze nedaleko od New Orleansa, njihovi stanovnici, uglavnom ribari i lovci, nisu imali svećenike, nego su tu službu vršili rimokatolički misionari, kao da se radilo o stanovnicima neke strane zemlje (Toth 138).

22 Valja istaknuti da je *ideologija veličanja obiteljskih vrijednosti* bila izraženija na američkom Jugu, gdje je „upravo dom bio mjesto gdje je muškarac dokazivao svoju moć" (Baym, *Feminism and American Literary History* 189). Prema Papke, život na plantažama zahtijevao je hijerarhiju odnosa u kojoj su žene, poput robova, bile predmetom ideološke indoktrinacije patrijarhalnih struktura (32).

23 U svom prvobitnom obliku roman *Buđenje* nosio je naslov „A Solitary Soul" (usp. Papke 69).

„slobodno“ ponašanje kreolskih žena. Ednino nerazumijevanje kreolskog ponašanja postaje očito nakon što ona privuče pozornost Roberta Lebruna, mladića kreolskog porijekla. Taj dvadesetšestogodišnji sin vlasnika odmarališta poznat je po tome što se svako ljeto „posveti drugoj dami, igrajući se kavalira“ (Toth 331). No, Edna ne shvaća da je Robertova sklonost flertu u stvari samo neobavezna igra kojom on skraćuje dosadne ljetne mjesece i njegovo udvaranje prihvaća ozbiljno. U samoći svoje sobe ona pomno rekonstruira tijekom dana izrečene Robertove romantične izjave povećavajući tako njihovu emocionalnu težinu. Predosjetivši moguće posljedice koje bi po Ednu moglo imati Robertovo udvaranje, njezina kreolska prijateljica Adèle Ratignolle daje savjet Robertu da Ednu ostavi na miru: „Ona nije jedna od nas; ona nije kao mi. Mogla bi učiniti tešku pogrešku ako te shvati ozbiljno” (64). Ednina „ozbiljnost“ rezultat je, dakle, nepodudaranja njezinog svjetonazora i kodova društva u kojem se nalazi, što dovodi i do njezinog pogrešnog tumačenja Robertove poruke. Kao rezultat Edna se, prvi put nakon svoje udaje, predaje snovima o drugom muškarcu i ljubavnom zanosu.

Za razliku od *sentimentalnog romana* u tradiciji Richardsona, koji opisuje događaje prije ulaska u brak glavne junakinje, Chopin svoj roman započinje prikazom događaja nakon stupanja u brak. Štoviše, suprotno sentimentalnoj junakinji, koja gubi identitet stupanjem u brak, upravo je emocionalno iskustvo udane žene osnova na kojoj Chopin gradi Edninu potragu za identitetom. Početni sentimentalni mit nostalgije Chopin narušava i time što u svoj roman uvodi elemente *romana potrage*. I *roman potrage* ima brojna obilježja pastorale. *Arkadija*, mjesto potpune sreće, jednostavnosti i mira, boravište je Twainovog priprostog junaka, koji žudi za „izgubljenim rajem“ i pritom idealizira daleka i nenaseljena mjesta: „To je zemlja vječite nedjelje. Zemlja lijenosti i snova, gdje

je zrak uspavljujući, a stvari teže spokoju i miru, i emancipaciji od rada, i nemira, i umora i strepnje života“ (Tanner 163–64). Poput „naivnog junaka“, Huckleberrya Finna, upravo će u idiličnom neurbanom prostoru Grand Islea Edna doživjeti razne oblike samospoznaje. Za vrijeme jednog od balova, opijena mirisima ljetne noći i toplim morskim zrakom, do suza ganuta Chopinovom glazbom koju na klaviru izvodi Mademoiselle Reisz, Ednu obuzimaju dotad nepoznati osjećaji: „Nije to bilo prvi put da je čula umjetnika kako svira klavir. Možda je prvi put sada bila spremna, možda je prvi put njezino biće bilo spremno za dubok dojam koji mu je pružila sveprisutna istina“ (71). Ekstatičnog raspoloženja, te iste noći, uprkos dotadašnjim Robertovim bezuspješnim pokušajima da ju nauči plivati, ona shvaća da je plivati u stvari „vrlo lako“ (74). Pobijedivši strah od mora, „opijena svojom novostečenom moći“ (74), Edna se prvi puta sama odvažuje zaplivati daleko od obale. Spoznajna je funkcija te Ednine aktivnosti dvojaka. S jedne strane udaljavanje od obale, odnosno društvene zajednice, za Ednu znači dotada nepoznatu spoznaju nesputanosti i slobode samostalnog djelovanja: „Edna je osjećala kao da biva nošena daleko od nekog sidrišta koje ju je do tada čvrsto držalo, a čiji su okovi sada počeli popuštati . . . ostavivši ju slobodnom da ode u kojem god pravcu želi“ (81). S druge strane, bijeg iz poznatog prostora obale u nepoznati, a za netom priučenog plivača kao što je Edna i opasan prostor morskih dubina omogućuje joj potpuno novi doživljaj sebe same. Taj Ednin čin identičan je fizičkom udaljavanju junaka *romana potrage* od civilizacije, koji on često poduzima sasvim sam, a čiji je glavni cilj stjecanje identiteta i neovisnosti (Boone 963–64). Upravo je izolacija, tumači Fiedler, „ključ“ junakove potrage za identitetom (355). Poput Hucka, koji sjeda na splav i kreće put divljine, i Edna napušta svijet obale kako bi iskusila osjećaj pred-individualne harmonije koja „uništava sve racionalne zapreke“

(Tanner 166). Kao i Twain, i Chopin prikazuje vodu kao neukrotiv element čiji sklad „ljudi ne mogu trajno ometati“ (Tanner 164). Prema Dijkstri, u likovnim djelima s kraja 19. stoljeća voda je prikazivana kao „Venerino zrcalo“, arhetipno jezero ženina identiteta. To „prvo zrcalo“ za ženu je jedini oblik spoznaje njezinog „samodovoljnog identiteta“, ali i jedino „uporište stvarnosti“, koje može spriječiti njezin „gubitak svog 'ja'“: „U zrcalu ženine oči postaju oči meduze koja ju hipnotizira i privlači sve dublje u sebe samu” (132–37). Upravo svojim fizičkim pomakom od zakona „obale“ prema pučini Edna se približava samoj sebi, doživljava *buđenje*. Taj novi Ednin osjećaj može se usporediti s pojmom *jouissance*. Jones definira *jouissance* kao „uživanje“, „fluidnost“, „trajanje”, „raspršenost“, uživanje bez straha od posljedica i misli o završetku (368). Nakon što ju je Robert dopratio s kupanja Ednina potreba da ne prekida novostečeni osjećaj ugode toliko je snažna da ona liježe u mrežu za ljuljanje i ljuljajući se sanjari: „. . . tisuću osjećaja preplavilo me je večeras. Pola od njih ne razumijem“ (75). Pri tome njoj ne smetaju niti rojevi komaraca (77), a na suprugovo inzistiranje da smjesta uđe u kuću, Edna ga prvi put u životu odbija poslušati: „Grčevito se skvrčivši, uronila je još više u sigurnost mreže za ležanje. Osjetila je da se njezina volja razbjesnila, odlučna i puna otpora. U tom trenu nije mogla ništa drugo učiniti doli odbiti i opirati se“ (78). Ovaj novi zanos i potreba za sanjarenjem neće se izgubiti niti idućih dana. Naprotiv, romantični snovi za Ednu postaju utočište od monotone realnosti, gotovo stvarniji od stvarnosti. Štoviše, obrat u odnosu na Ednino poimanje stvarnog i nestvarnog prisutan je do te mjere da ona „racionalnom“ dijelu svog života pridaje značenje nestvarnog: „Edna se počela osjećati kao osoba koja se postupno budi iz sna, iz predivnog, grotesknog, nemogućeg sna“ (78); „To je kao noć u snu. Ljudi oko mene su poput nekih tajnovitih polu-ljudskih bića“ (75). Jones ističe da,

prema Cixous i Irigaray, *jouissance* omogućuje izravno ponavljanje iskustva fizičkog zadovoljstva „iz djetinjstva i kasnije seksualnosti“ (358). Upravo takvu funkciju ima i Ednino *buđenje*. Ono joj omogućuje sjećanje na zatomljene ljubavne snove iz rane mladosti. Tek nakon *buđenja* Chopin nam otkriva detalje iz Edninog života prije stupanja u brak. Doznajemo da je do svoje dvanaeste godine Edna bila iznimno romantične prirode. Kao školarka ona je bila platonski zaljubljena u stanovitoga konjičkog časnika, potom u mladića iz Mississippija, zaručnika svoje susjede te u nepoznatog tragičara čiju je uokvirenu sliku čuvala na svom stolu (62). Ednine burne djevojačke emocije i ekstatično raspoloženje usko su bile povezane s njezinim doživljajem prirode oko sebe, ali i s bijegom od društvenih vrijednosti. Ona se prisjeća svog djetinjeg bijega s crkvene službe kako bi uživala hodajući po zelenim poljima: „Tada sam bila malo dijete koje nije razmišljalo, već je samo bez pogovora slijedilo varavi zanos“ (61). Međutim, romantičnu djevojačku fazu zamijenit će period života obilježen društveno-konformističkim i racionalnim ponašanjem: „Naprotiv, za vrijeme jednog razdoblja mog života, religija me je čvrsto obuzela; nakon što sam napunila dvanaest, sve do – do – pretpostavljam sve do sad . . .“ (61). Ednino „normativno“ ponašanje rezultirat će odlukom da se uda za Léoncea Pontelliera. Tu odluku nije potaknuo romantični zanos niti su ju izazvale razbuktale strasti, nego joj prethodi Ednin pokušaj racionalnog pristupa vlastitoj stvarnosti: „On joj je ugađao; njegova apsolutna odanost laskala joj je. Uobrazila si je da između njih postoji slaganje misli i ukusa . . .“ (62). Prema Toth, za Ednu brak s njoj odanim sredovječnim, financijski stabilnim Léonceom Potellierom predstavlja i mogućnost izbjegavanja opasnih posljedica vlastite imaginacije (330). Prema Cixous i Irigaray, tvrdi Jones, nakon što *subjekt* postane ravnopravan član društvene formacije, iskustvo *jouissance* iz

djetinjstva kasnije potiskuje *zakon Oca*, ali to iskustvo nikada ne biva u potpunosti izbrisano (358). Sada, nakon *buđenja,* Edni postaje jasno da su njezine pretpostavke za ulazak u brak bile pogrešne:

> Edna found herself face to face with the realities. She grew fond of her husband realizing with some unaccountable satisfaction that no trace of passion or excessive and fictitious warmth colored her affection, thereby threatening its dissolution. (63)

Promjenu u svijesti glavne junakinje prati, dakle, i promjena narativnog toka. Početak Edninog *buđenja* ujedno je i nagovještaj prvih elemenata fabule koja prati Ednin razvoj od djetinjstva. Roman je u skladu s tim djeljiv na tri cjeline: svijet neobuzdane osjećajnosti Edninog djetinjstva, konvencionalni život udane žene, te fazu *buđenja* zatomljenih osjećaja i instinkata. Narativni pomak nakon *buđenja* prikazuje Ednin otklon od vrijednosti s početka romana. Dotada suzdržana i nesigurna Edna pretvara se u ženu koja slijedi svoje nagone, a racionalno i tradicionalno ponašanje ustupa mjesto nekonvencionalnom djelovanju. Prema Bahtinu, upravo siže romana čitatelju razotkriva uzajamni odnos društvenih jezika i ideologija, prikaz „društvenih, povijesnih i nacionalnih svjetova i mikrosvjetova" u romanu (128). Osim što je nagovijestila *dijalog* Edninih životnih faza, Chopin je u svoj roman uključila i *dijalog* žanrovskih oblika. Premda nekonvencionalni, dotadašnji Ednini postupci svodljivi su na realističku motivaciju. Ednino „zaljubljivanje" u Roberta objašnjeno je utjecajem tropske klime na Edninu senzualnost te činjenicom da se u braku bez strasti ona osjeća neispunjeno i zanemareno. Međutim, sižejni pomak u Ednino djetinjstvo preusmjerava naraciju od vanjskih događaja prema svijesti glavne junakinje. Premda se ne radi o psihološkoj analizi ili prikazu

struje svijesti, nego o naoko konvencionalnom izvanjskom bilježenju promjena u ponašanju glavne junakinje iz perspektive pripovjedača u trećem licu, zbog koncentracije na Edninu svijest, takav prikaz blizak je modernističkom izrazu.[24] Autoričin odmak od realističkih konvencija jedan je od oblika subverzije patrijarhalne ideologije. Prema Heller, nastanak ženskog junaka na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće nerazdvojan je od konteksta narativnih mogućnosti i društvenih uvjeta koji omogućuju razvoj ženskog *subjekta* od „sputanosti" ka „pojavnosti". U nastojanju da izbjegnu patrijarhalne slike, ženske se *potrage* nerijetko umjesto tradicionalnim pripovjednim konvencijama priklanjaju modernističkim ili eksperimentalnim proznim oblicima, koji naglašavaju anarhiju podsvjesnog i pomak *subjekta* izvan „prividne stabilnosti društveno oblikovane stvarnosti" (33). Nakon *buđenja* naracija se okreće Edninoj svijesti do te mjere da motivacija i opravdanje za njezin svjestan odmak od društvenih normi sve više izostaju. Ona već sljedećeg dana smjelo poziva Roberta na izlet na susjedni otočić Chênière Caminadu, koji se razlikuje od Grand Islea po tome što na njemu nema turista. Za razliku od kolonije na Grand Isleu, koja se nalazi „na margini patrijarhalnog društva", odnosno u prostoru „gdje se priroda miješa s kulturom" (Gilbert 25–26), Chênière Caminada je „bijeg od okrutne stvarnosti grada i društvenog života" (Taylor 177). Stoga Ednina želja da posjeti taj otok označuje ne samo njezinu potrebu za potpunim bijegom iz zajednice nego i njezin konačni otklon od društvene norme. Na Chênière Caminadi Edna doživljava i pravu fizičku potrebu za snom (78). Ona narušava granicu između sna i stvarnosti do te mjere da i njezin doživljaj

24 Prikaz „unutarnjih stanja svijesti" jedna je od osnovnih značajki modernizma (usp. Bradbury i McFarlane, „The Modernist Novel" 393).

objektivnog vremena poprima elemente bajkovitosti: „'Koliko li sam godina spavala?', pitala se. 'Čini se da se cijeli otok promijenio. Mora da je nastala nova rasa bića'" (85). Na činjenicu da prikazom Ednina *buđenja* Chopin uvodi bajkovito vrijeme i pretpostavlja ga stvarnom vremenu i realnosti upozoravaju i Barbara Hochman, kao i Gilbert i Gubar kada Ednin cjelodnevni san za vrijeme boravka na otočiću uspoređuju sa snom „Uspavane ljepotice" (usp. Hochman 223, Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 105). No, ta „bezvremenska" dimenzija Ednina *buđenja* odaje i Edninu sličnost s junakom *romana potrage*. Prirodni raj u kojem boravi junak također je mjesto izvan vremena i prostora (usp. Fiedler 355). Upravo Edninim obratom od realnosti ka snovima Chopin postiže relativiziranje, pa čak i devalvaciju normativnih vrijednosti. Premda mi nemamo uvid u ono što se događa u Edninoj svijesti, Ednin odmak od konvencija naglašen je kroz njezino ponašanje i njezin subjektivni doživljaj stvarnosti. Tako ona niti ne pomišlja da je Robert možda iscrpljen cjelodnevnim boravkom na otoku: „Ona nije bila umorna, te je smatrala da nije ni on" (88):

> She could only realize that she herself – her present self – was in some way different from the other self. That she was seeing with different eyes and making the acquaintance of new conditions in herself that colored and changed her environment, she did not yet suspect. (88)

Pozivom upućenim Robertu, Edna svjesno prekoračuje ne samo ženi dopušten obzor djelovanja nego i okvire „igre zavođenja" u kojoj je Robert bio onaj koji je imao inicijativu. Bauer je donekle u pravu kada kaže da, iako Ednu u početku šokira kreolska otvorena narav, nakon što se jednom oglušila o konvencionalne vrijednosti, društvena ispravnost njezinih postupaka uopće ju više ne brine (*Feminist Dialogics* 139). Ipak, Ednina nekonvencional-

nost manje je rezultat njezinog moralnog „pada“, a više promjene u njezinoj svijesti. Ona se predaje svojoj žudnji i porivima do te mjere da ju za sve ostalo prestaje biti briga. Ona sama za sebe postaje središtem svog svijeta i sada sasvim otvoreno pokazuje Robertu što osjeća za njega. Ipak, za razliku od Edne, Robert je svjestan društvene neprikladnosti njihove veze. Zbunjen, jer nije očekivao takvu reakciju na svoje udvaranje, ali i svjestan da se neće moći suzdržavati u njezinoj blizini, on već iste noći kreće na put u Meksiko.

Shrvana Robertovim odlaskom Edna se vraća u New Orleans; no, ni ustaljeni dnevni ritam udane žene ne može sakriti promjenu koja se dogodila. Njihov kućni prijatelj Dr. Mandelet ubrzo će primijetiti:

> . . . a subtle change which had transformed her from the listless woman he had known into a being who, for the moment, seemed palpitant with the forces of life. Her speech was warm and energetic. There was no repression in her glance or gesture. She reminded him of some beautiful, sleek animal waking up in the sun. (123)

Ednino je ponašanje i dalje krajnje neshvatljivo i kontradiktorno i ponovno izmiče realističkoj motivaciji. Premda pati zbog Robertova odlaska, ona se upušta u vezu s Alcéeom Arobinom, čovjekom koji ima reputaciju velikog zavodnika, ljubitelja „konja“, „žena“ i „noći“ (Toth 332). Suprotno romantičnom zanosu koji je obilježio Ednino druženje s Robertom, taj odnos obilježit će tjelesna žudnja i neobuzdana strast. Dok je Roberta upoznala na idiličnom otočiću, prvi susret Edne i Arobina događa se na konjskim utrkama prepunim ljudi: „Groznica igre plamtjela joj je u obrazima i očima, i uvukla joj se u krv i mozak poput otrova . . . Arobin je opazio tu navalu uzbuđenja koja ga je

privukla Edni poput magneta“ (128).[25] Edna, koja ne posjeduje odmjerenost kreolskih žena, koja ne može istodobno koketirati i biti uzorna supruga, nego je ili jedno ili drugo, s Arobinom dijeli upravo sklonost ekstremnim nagonima, zbog čega ju on i privlači. Arobinovi „vrući“ pogledi i njegova blizina „potakli su svu njezinu probuđenu senzualnost“ (131): „. . . on je na nju djelovao poput narkotika“ (132). Iako svjesna da „su njegove manire tako uvjerljive, da su često prevarile i njega samog“ (132), u ovom stanju osjetilne „opijenosti“ Edna Alcéeove mnogo puta isprobane ljubavne zamke shvaća ozbiljno i konačno popušta njegovu udvaranju. Prema Jones, žena doživljava *jouissance* i „kroz privatni odnos s vlastitim tijelom“ (366). Upravo će Arobin inicirati *buđenje* Ednine tjelesnosti. Kontakt s njim „probudio“ je njezine instinkte i učinio da se prvi put osjeti ženom: „Njegov dodir pružio joj je određenu fizičku utjehu“ (149). Arobinov poljubac „bio je prvi poljubac u njezinom životu na koji je njezina priroda uistinu odgovorila. Bila je to plamteća baklja koja je rasplamsala žudnju“ (139). Ipak, kada Arobin sljedeće jutro dolazi, Edna jedva da ga gleda, a ozbiljnost kojom je prošle večeri prihvatila njegovo udvaranje smatra vrlo glupom. Robert, zbog čijeg odlaska ona i dalje pati, emotivno je zaleđe koje ju čini superiornom u odnosu na Arobina. Arobin, dakle, postaje samo jedna postaja na putu Ednina *buđenja* i njezine unutarnje *potrage*.

25 U jednom svom članku u novinama *The Post-Dispatch*, gdje je povremeno bila vanjski suradnik, opisujući likove svog sljedećeg romana *Buđenje*, Kate Chopin je ustvrdila da je teško razlikovati između božanske i prirodne, životinjske ljubavi. Mogućnost vlastitog izbora igra pri tome vrlo nebitnu ulogu. Ljubav uzrokuje „neodrediva bujica magnetizma“; ona „izvire iz životinjskih instinkata te je stoga, u određenoj mjeri, božanska“ (Toth 310).

Na sličan zaključak upućuje i Bauer kada kaže da se Ednino *buđenje* tiče njezine alijenacije, a ne seksualne strasti (*Feminist Dialogics* 142). U idućim danima Ednu sve više obuzima potreba za osamom, u kojoj je naučila uživati na Grand Isleu, a njezin položaj *drugog* u odnosu na okruženje poprima sada mnogo veće razmjere. Prema Bahtinu, u procesu ideološkog stvaranja individualne svijesti najprije dolazi do razlikovanja, a zatim i do odvajanja vlastite riječi od autoritarne i nametnute (107). Edna se povlači u svoj svijet do te mjere da ona sve više izbjegava svoje društvene i obiteljske obveze. Jedina osoba čije joj društvo godi jest Mademoiselle Reisz, postarija gospođica, koju zbog njezine nedruštvenosti i mušičavosti već duže vremena prati glas „čudakinje". Od mnogih omražena, i Mademoiselle Reisz okrenuta je samoj sebi. Ona živi u svijetu umjetničke, subjektivne senzualnosti, a jedini su joj prijatelj Chopinove skladbe koje izvodi u samoći svoga stana. I Mademoiselle Reisz, poput Edne, ima društveno isključiv, ali senzualan pristup stvarnosti. Dvije žene povezuje i njihova umjetnička priroda. Jedino posjetom Mademoiselle Reisz Edna uspijeva umiriti buru svojih emocija: „. . . činilo se da ta žena uz pomoć svoje božanske umjetnosti dodiruje Ednin duh i oslobađa ga" (133). Chopinov *Impromptu*, koji za Ednu svira Mademoiselle Reisz, *leitmotiv* je koji od početka do kraja romana tekstualno signalizira Ednino *buđenje*. Upravo kroz taj motiv Ednina svijest probija naoko samo izvanjsku naraciju i narušava tradicionalni pripovjedni okvir. Uz pomoć Chopinove glazbe Mademoiselle Reisz „navodi Ednu na samospoznaju . . . i hrani njezino tijelo, srce i dušu". S njom Edna ne vodi konvencionalne razgovore, kao što to čini s ostalim ženama. Naprotiv, te dvije žene smjesta se prepoznaju „kao srodne duše" (Papke 81). Kod Mademoiselle Reisz Edna će naići na odobravanje svojih nekonvencionalnih postupaka. Na početku romana, nesigurna u svoje mogućnosti umjetničkog izražavanja,

Edna gužva portret Adèle Ratignolle koji je napravila, razočarana što crtež ne nalikuje njezinom modelu. Naprotiv, samosvijest, koju zadobiva *buđenjem,* potaknut će ju da uredi svoj mali umjetnički atelijer s namjerom da se tamo i stalno nastani. Upravo će Mademoiselle Reisz biti prva osoba kojoj će Edna priopćiti svoju odluku da se odseli od supruga: „'Mislit će da sam poludjela, bez sumnje. Možda i Vi to mislite'. Gđica je polako odmahnula glavom" (135). S druge strane, uprkos činjenici da Mademoiselle Reisz svi u gradu smatraju „djelomično ludom" (138), za Ednu ona je savršeno normalna. Prema Heller, priznanje *drugog* kao samostalnog *subjekta* i odnos između dva jednaka *subjekta* – „žene i muškarca, žene i žene, muškarca i muškarca" – ključne su odrednice djelovanja *žene junaka* (32). Upravo činjenica da, za razliku od svih ostalih, te dvije žene ne smatraju jedna drugu čudnom ukazuje na to da se njihova svijest o sebi razvija izvan dominantnog društvenog diskursa. Zbog svog položaja *drugog* u odnosu na dominantni diskurs, one i na metaforičkoj razini poprimaju obilježja „čudaka". Prema Bahtinu, upravo kroz taj lik čitatelju se otkriva „unutrašnji čovjek" (282), koji je „tuđinac u ovom svijetu" (278) i koji kao takav služi kao perspektiva s koje biva vidljiva „razobličena uvjetnost u svakodnevnom životu, moralu, politici". Postojanje društvene skupine čiji odnos s nekim drugim društvenim skupinama obilježuje stanje napetosti, preduvjet je za „decentralizaciju književno-ideološkog svijeta" (Bahtin 131). Upravo njihov odmak od tradicionalnih kategorija ženskosti, njihov status „čudaka", suprotstavlja te dvije žene patrijarhalnom diskursu zajednice. Dok Mademoiselle Reisz živi neudana i izolirana, Edna napušta bračnu zajednicu i seli u vlastiti atelijer. Obje si žene, dakle, nalaze životni smisao izvan obiteljskoga kruga. I Mademoiselle Reisz, poput Edne, živi u svom „bajkovitom" svijetu, u kojem ne vladaju društveni zakoni. Lik *lude*, tvrdi Bahtin, stvara oko sebe „posebne

male svjetove, posebne kronotope" (277). Svojom odlukom da se počne baviti slikanjem, Edna narušava i neke patrijarhalne predodžbe o ženama. Sredinom 1870-ih vrijedilo je mišljenje da je žena u svojoj osnovi imitator, a ne stvaralac. Taj stav postao je jedan od najrasprostranjenijih klišea zapadne kulture. Čak je i sam Charles Darwin u *Porijeklu čovjeka* (1871.) pokušao znastveno dokazati da je kod žene sposobnost imitiranja uz intuiciju i brzu percepciju razvijenija nego u muškarca (usp. Dijkstra 120). Prema toj teoriji, bila ona domaćica ili javna osoba, žena je u svojoj biti „odraz, a ne stvaralac". Povrh toga, vjerovalo se da u odnosu između svog supruga i djece žena ima funkciju „živućeg reflektora" sa zadaćom da prenese, konkretizira i pojednostavi djeci očeve misli (Dijkstra 122).[26] Edna u potpunosti pobija takve predodžbe o ženi. Svojim preseljenjem u atelijer ona manifestira kako svoju stvaralačku prirodu tako i potrebu da stvori „svoju vlastitu sobu"[27] i financira se uz pomoć majčine ostavštine i prodaje svojih slika. Na taj način Ednina potreba za novim identitetom prerasta u individualnu *pobunu* protiv podjele društvenih uloga kakvu je promicala *ideologija odvojenih sfera*.

---

26 Jezikom mitologije, otac je zamišljan kao sunce, originalan izvor svjetla, dok je ženi pripala uloga mjeseca, „pasivan odraz muške kreativnosti" (Dijkstra 122).

27 „A Room of One's Own" (1929.) naslov je eseja Virginie Woolf u kojem ona izražava žaljenje što žene u prošlosti nisu imale iste uvjete života kao i muškarci. Da su žene bile obrazovane poput muškaraca i da su mogle izaći iz anonimnosti i javno zarađivati te imati „svoju vlastitu sobu", mnoge od njih stvorile bi vrhunska umjetnička djela ravna djelima Shakespearea, tvrdila je Woolf (usp. Gilbert i Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women* 1376–83).

Prema Papke, Edna se razlikuje od ostalih žena upravo po tome što loše igra svoje ideološke uloge (70). Ednin otklon od patrijarhalnog poimanja ženskosti biva još izraženiji kroz kontrast s njezinom kreolskom prijateljicom Adèle Ratignolle, koja je pravo oličenje „žene stvorene na sliku Madone" (51). Chopin svrstava Adèle Ratignolle u kategoriju „žene majke": „Bile su to žene koje su obožavale svoju djecu, veličale svoje supruge i vjerovale da je njihova sveta povlastica smatrati sebe naivnim pojedincem i pretvoriti se u anđela čuvara" (51).[28] Kao prava „anđeoska" žena koja od „kolijevke" žudi za majčinstvom (Dijkstra 18), Madame Ratignolle svake dvije godine rađa po jedno dijete, a radnja *Buđenja* smještena je u vrijeme jedne od njezinih trudnoća (Toth 33). Pored toga Madame Ratignolle posjeduje urođenu „krepost" (53). Iako je i ona prošle godine bila predmetom Robertovog laskanja, Madame Ratignolle njegovo ponašanje shvaća „poluozbiljno" (54). Za razliku od Edne nju uopće ne muče sumnje u ono „što je vjerovala da je zakon i evanđelje" (65): „Podrazumijevalo se da je on često govorio ljubavne riječi Madame Ratignolle, bez ikakve primisli da bi ga se shvatilo ozbiljno" (54). Upravo će Adèle upozoriti Ednu na njezinu nesmotrenost nakon što je u javnosti bila viđena s Arobinom i savjetovati joj da u svojoj novoj kući ne živi sama. Ona će Ednu pokušati upozoriti na činjenicu da je, svojim

28 I sama Kate Chopin odgajana je prema tom idealu ženskosti. Kao sedmogodišnjkinja ona je upisana na *The Sacred Heart Academy*, školu koja je buduće mlade žene učila da budu „pobožne žene i majke", pod geslom da je upravo žena „ili spas ili uništenje domaćinstva" (Toth 90). Najveća čast u školi bila je biti pripadnikom skupine *Children of Mary*. Kao pripadnica *Children of Mary* Chopin je imala zadaću „oponašati njezinu djevičansku i anđeosku čistoću", a po završetku škole posvetiti se djelima milosrđa poput rada s bolesnima (Toth 74).

neskrivenim odnosom s Arobinom, narušila obzor djelovanja udane žene. Svojim apelom na Edninu čednost Madame Ratignolle zahtijeva od Edne da internalizira etiku društva (usp. Bauer, *Feminist Dialogics* 138). Brak Ratignolleovih pravo je oličenje te etike: „Ratignolleovi su jedno drugo savršeno razumjeli. Ako je ikada spoj dvaju ljudskih bića u jedno postignut na toj razini, bilo je to zacijelo u njihovoj vezi" (106–7).[29] Ipak, Edna Pontellier taj brak smatra „zagušujućim". Pogled na njegovu harmoniju

> gave her no regret, no longing. It was not a condition of life which fitted her, and she could see in it but an appalling and hopeless ennui . . . in which no moment of anguish ever visited her soul, in which she would never have the taste of life's delirium. (107)

Za razliku od Madame Ratignolle, Ednin odnos prema braku posve je ambivalentan. Iako je i sama udana žena, Edna odbija ići na vjenčanje svoje sestre. Pri tome ona kao razlog navodi činjenicu da je „vjenčanje jedan od najtužnijih prizora na zemlji" (118). Zbog te svoje osobine Edna potpuno odudara od ideala ženskosti koji je promicala popularna ženska sentimentalna proza 19. stoljeća pod geslom da brak i mir u obitelji obećavaju stabilnost cijele zajednice (usp. Boone 964). Kontrastom Adèle i Edne, Chopin, dakle, ponovno vrši subverziju sentimentalnih konvencija. Iako je protestantkinja te premda u njoj ima nešto protestantski dosljedno i beskompromisno, Edna se nimalo ne uklapa u predodžbu o „protestantskoj djevi". Dapače, Chopin podriva tradicionalne konvencije ženskog prikaza i time što Edni daje obilježja agresivnosti i tjelesnosti, a patrijarhalnu normu

29 Upravo je brak Ratignolleovih jedini brak koji je u prozi Kate Chopin prikazan kao potpuno sretan (Toth 264).

prikazuje u liku Kreolke Adèle Ratignolle. Zbog svog bijega iz bračne zajednice i potrebe za neovisnošću, Edna ne samo da odudara od sentimentalnog ideala nego je i nalik muškom junaku *romana potrage*, koji također nastoji pobjeći od „bračnih dužnosti" (usp. Boone 964). Traženje svojih prava, tvrdi Fluck, u romanu je postignuto imitiranjem muških snova, prvenstveno nagona da se pobjegne od obiteljskih obveza u neko daleko nenastanjeno područje, koji nalazimo kod muškog buntovnika („Tentative Transgressions" 165). Prema Heller, feminizacijom *romana potrage* tradicionalan prikaz ženske sudbine koji je završavao ženinim stupanjem u brak biva zanemaren u korist novih, istinolikijih oblika ženskog iskustva. Ženina *potraga* ne mora nužno završiti brakom. Naprotiv, ona može početi događajima kao što su rastava, smrt supruga ili pak ženina odluka da napusti obitelj kako bi provela neko vrijeme u samoći (6). Poput muškog junaka i Edna je podijeljena između svoje unutarnje žudnje i izvanjske stvarnosti (usp. Heller 6). Ednin je život, tvrdi Fluck, „dvostruki život" („Tentative Transgressions" 153). Njegov prikaz otvara pitanje je li „ljubav", u smislu smirenog osjećajnog odnosa sa svojim supružnikom, ili traženje ispunjenja vlastite žudnje jači impuls u ženinom životu. Ednina ambivalentnost odražava se slijedom događaja koji pred nju stavljaju opcije: suprug ili Robert, suprug ili Alcée, Robert ili Alcée, Madame Ratignolle ili Mademoiselle Reisz, žena majka – umjetnica, Robert – djeca (Fluck, „Tentative Transgressions" 154–65). Ednina ambivalentnost posebno dolazi do izražaja kroz njezin odnos prema djeci: „Voljela je svoju djecu na nejednak, impulsivan način. Ponekad bi ih strastveno privukla k srcu, ponekad bi ih zaboravila" (63). Nakon što je posjetila svoju djecu u Ibervilleu,

> It was with a wrench and a pang that Edna left her children. . . . All along the journey homeward their presence

> lingered with her like the memory of a delicious song. But by the time she had regained the city the song no longer echoed in her soul. She was again alone. (152)

Jedna od najžučnijih rasprava Edne i Madame Ratignolle tiče se upravo majčinstva i odnosa prema djeci. Ednin otklon od jezika patrijarhalne ideologije, koji utjelovljuje Adèle Ratignolle, vidljiv je kroz Adèlino nerazumijevanje Ednine tvrdnje da bi za djecu dala i život i novac, ali kako ne bi žrtvovala sebe: „činilo se da se dvije žene ne razumiju ili da ne govore *isti jezik*" (97).[30] Ideologija koju utjelovljuje Madame Ratignolle vidi djecu kao osnovno uporište ženine društvene savjesti. Kada joj, u brizi za njezinu reputaciju, ona skreće pozornost da su Alcéeove posjete postale predmet ogovaranja, Adèle naglašava: "Misli na djecu, Edna" (170). Prema Bauer, subverzivni karakter ovog romana ne leži ni u samoj seksualnosti ni u Edninoj „zloći". Naprotiv, opasnost za društveni poredak leži u najavi mogućnosti da se žena opire autoritativnom diskursu, zahtjevima konformizma zadanim jezikom očeva. Ta je najava ujedno i nejasan put prema reviziji i obnovi postojećih temelja zajednice (*Feminist Dialogics* 154). Potrebom da zadovolji svoje vlastite žudnje i sama osmisli svoj život, Edna narušava patrijarhalnu ideologiju. Stoga ne čudi da su njezina djeca sinovi koji, tvrdi Taylor, „utjelovljuju patrijarhalne zakone koje njihova majka sada odbija priznati" (200). Sama je trudnoća, tvrdi Julia Kristeva, u stvari, „podjela *subjekta*"; udvostručenje tijela i istodobno postojanje i razdvajanje *subjekta* i *drugog* (211). Uz Chopinovu glazbu, i simbolika rađanja, koja se provlači cijelim romanom, jedna je od izoliranih fizičkih slika koja nadilazi okvire psihološke analize i realističkih konvencija i

30 Moj naglasak.

roman približava modernističkom izrazu.[31] Uvodnim razgovorom kreolskih žena Edna se prisjeća svog poroda, sjećanja zamagljenog intenzivnim mirisom kloroforma, koji su liječnici imali običaj davati rodiljama. Nadalje, taj se motiv nalazi u prikazu trudnoće i samog poroda Adèle Ratignolle, kojemu prisustvuje i Edna. Baveći se istraživanjem metafora koje se odnose na porod, Susan Friedman zaključuje da u ženskom tekstu ta metafora ne pridonosi „materijalizaciji zapadne kulture", nego „iskonskoj pobuni protiv nje" (377). Upravo će prizor Adèle koja rađa užasnuti Ednu (170). Za Ednu, koja je svoje vlastite porode iskusila u omamljenom i pasivnom stanju, pogled na Adèle ujedno je i otkriće kako čin rađanja vide liječnici, odnosno muškarci. Ednina ambivalentnost prema majčinstvu, koju pokazuje i činjenica da ona Adèlin porod doživljava kao prizor mučenja još je jedan od oblika njezinog *buđenja* (usp. Bauer, *Feminist Dialogics* 154–55).

I Ednin je suprug svjestan činjenice da njegova supruga nije „tip 'žene majke'. Bilo je to nešto što je prije osjećao nego primijetio . . ." (50). Iako Léonce Pontellier instinktivno osjeća da odnos njegove žene prema njihovoj djeci nije potpun (96), on se ne buni dokle god je Ednino ponašanje u skladu s društvenim očekivanjima. Problem nastaje nakon što Edna počinje potpuno zanemarivati gotovo sve kućne dužnosti, uključujući primanje i uzvraćanje posjeta, „prepuštajući se prolaznim hirovima" (107).[32]

31 Razaranje pojma kauzalnosti, potpunosti individualnog karaktera te prikaz rađanja svijesti glavna su obilježja nove epohe (Bradbury i McFarlane, „The Name and Nature of Modernism" 46–47).

32 Jedna od vještina koju je Kate Chopin kao djevojka učila u *The Sacred Heart Academy* bila je i kako voditi konverzaciju za vrijeme kućnih posjeta ili društvenih okupljanja (Toth 74). Kasnije će o tom običaju napisati: „Navika posjećivanja najveći je napor s kojim se žena mora nositi" (nav. prema Toth 256): „Kako li su beskrajno

Takvo njezino ponašanje snažno uznemiruje Léoncea. Nakon što je na dan rezerviran za posjete napustila kuću bez ikakve isprike posjetiteljima, g. Pontellier je izvan sebe od bijesa: „. . . moramo poštivati običaje ako želimo napredovati i ostati ukorak s drugima“ (101). Prema Papke, Ednin umjetnički „impuls“ uznemirava Léoncea upravo stoga što se kosi s nepisanim pravilima ženskog ponašanja prema kojima potreba za umjetničkim izražavanjem „može biti glazura na kolaču, ali nikad ne smije biti potpun objed“ (81). Na vijest o Edninoj selidbi Léonce svim snagama nastoji spasiti obiteljski obraz i daje obavijest u lokalnim novinama da obitelj Pontellier planira izbivati preko ljeta, što su iskoristili za renoviranje obiteljske kuće (151). U skladu s tim, u pismu upućenom Edni, on šalje detaljne arhitektonske upute za preobrazbu njihova doma, „promjene o kojima je dugo razmišljao i koje je želio provesti . . .“ (150). Na taj način on ignorira ne samo Edninu odluku da se odseli nego i njezinu mogućnost aktivnog kreiranja svog životnog prostora jer pri osmišljavanju eventualnih promjena koristi isključivo vlastite zamisli. Činjenica da Léonce ne razumije prave motive odlaska svoje supruge upućuje na ironični zaključak. Postaje jasno da, poput Madame Ratignolle i cijele zajednice, izuzev Mademoiselle Reisz, i Léonce Potellier govori jezikom različitim od Edninog. Za razliku od Ratignolleovih, koji često „jedno drugom uzimaju riječi iz usta“ (107), kada joj Madame Ratignolle pokušava reći da bi, ukoliko bi Léonce bio češće kod kuće, njihov brak bio čvršći, Edna odgovara da si oni tada vjerojatno ne bi imali što reći (121–

---

nezanimljivi neki od ljudi iz društva. Ona klasa ljudi koju poznajemo kao malograđane. Njihovi rafinirani glasovi i rafinirani govor kojim se ništa ne govori – ili, još gore, koji govori nešto što me vrijeđa. Zašto sam toliko osjetljiva na manire?“ (Chopin, nav. prema Toth 210).

22). Ironija biva tim veća što Edna postaje „luda“, odnosno *drugo* za osobu koja bi joj trebala biti najbliža:

> He could see plainly that she was not herself. That is, he could not see that she was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world. (108)

U nedostatku razumijevanja, Léonce traži savjet liječnika Mandeleta u vezi s psihičkim stanjem svoje supruge: „Ona je čudna, nije pri sebi. Ne mogu ju shvatiti“ (117). U skladu s Bahtinovim konceptom višeglasja, prekid komunikacije između Edne i njezinog supruga Bauer tumači kao znak Edninog bijega iz simboličnog svijeta „očevih riječi“ prema svom imaginarnom predlingvističkom svijetu koji za nju označuje slobodu (*Feminist Dialogics* 149).

Poput Edninog supruga i sam Robert govori jezikom patrijarhalne ideologije, što biva očito pri njihovom susretu nakon njegova povratka. Iako se za nekoliko mjeseci izbivanja fizički nije promijenio, Robert ove nove stvarnosti Edni je potpuno stran. Štoviše, sve iluzije koje je o njemu sazdala u dugom razdoblju samoće za nju postaju ljepše i stvarnije od stvarnosti: „. . . na neki način on joj se činio bližim kada je bio daleko u Meksiku“ (161). Ona otkriva da „se on vratio jer posao tamo nije ništa unosniji, a ne zato što je želio biti u njezinoj blizini“ (155): „Uvijek ga je zamišljala kako joj na neki način izražava ili otkriva svoju ljubav za nju. Kad tamo, u stvarnosti sjedili su deset stopa udaljeni jedno od drugog . . .“ (156). Uz zajedničke uspomene oboje otkrivaju da je u međuvremenu još netko bio u njihovom životu – Alcée u Edninom, a Meksikanka u Robertovom. Sljedećih nekoliko dana oni se ne viđaju sve do slučajnog susreta u vrtu u predgrađu, gdje je Edna često i prije navraćala u svojim šetnjama. Taj njihov prvi „pravi“ razgovor

nakon Robertova povratka otkriva da, poput Edninog supruga i Madame Ratignolle, i Robert drži do društveno priznatih vrijednosti. On sanja o braku s Ednom koji bi zadovoljio „vjeru" i „odanost" (167) i mogućnosti da će ju Léonce Pontellier „otpustiti", što Edna dočekuje s podsmijehom koji nedvosmisleno zrcali njezinu društvenu pobunu:

> You have ben a very, very foolish boy, wasting your time dreaming of impossible things when you speak of Mr. Pontellier seting me free! I am no longer one of Mr. Pontellier's possessions to dispose of or not. I give myself where I choose. If he were to say, "Here, Robert, take her and be happy; she is yours," I should laugh at you both. (167)

Upravo se kroz Ednin podsmijeh Robertu i Léonceu očituje *karnevalizacija* patrijarhalne ideologije. Edna ističe da je ona sama sebi važnija od svega ostalog, uključujući i moralne odrednice žene majke. Njezina potreba da bude svoja postaje, dakle, centar koji narušava konvencionalnu hijerarhiju vrijednosti. Iako je upravo Robert inicirao Ednino *buđenje*, njezina probuđena samosvijest plaši ga i odbija. Kada joj on zamjera njezin otvoren stav, posebice kad je riječ o „starim ranama", Edna odgovara: „Pretpostavljam da ćeš ovo nazvati neženstvenim, ali naučila sam izražavati svoje stavove" (165). Ednina potreba za djelovanjem vidljiva je i u njezinom prostornom dinamizmu. Potreba za kretanjem i promjenom, netipična za mnoge žene njezinog doba, kod Edne je vrlo izražena: „Uvijek mi je žao žena koje ne vole pješačiti; one toliko toga propuštaju – tako mnogo rijetkih malih tračaka života, a mi, žene, dobivamo tako malo od života" (165).[33]

33 Sama Kate Chopin svojom je potrebom za kretanjem, koju nije zanemarivala ni u vrijeme trudnoće, izazivala podsmijeh svoje okoline: „A woman who was both in mourning and obviously enciente (pregnant) was not to be seen in public – and loose,

Prema Dijkstri, patrijarhalna simbolika s kraja 19. stoljeća univerzalni simbol prirode prikazivala je kroz erotizirano tijelo žene koja lebdi. Smatralo se da upravo njezin lebdeći položaj najbolje izražava ženu jer, za razliku od hodanja, koje označuje djelovanje, oblik preuzimanja inicijative, besteżinsko, lebdeće stanje simbolizira ženinu bespomoćnost i podređenost (87). Da Robert ne razumije Edninu potrebu da sama istraži svijet oko sebe postaje očito kada joj on prepričava kraj romana koji ona čita „kako bi ju poštedio muka čitanja" (166).

Robertovim nerazumijevanjem i ignoriranjem Ednine potrebe za očitovanjem vlastitog „ja" Chopin naglašava da je i on jedan od mnogih likova u romanu koji predstavljaju jezik patrijarhalne ideologije. Upravo zbog svoje odlučnosti da i dalje govori „svojim jezikom", Edna „gubi" Roberta jer i on, poput svih ostalih, počinje ju smatrati čudakinjom. Tako poput Psihe, koja mora žrtvovati Erosa kako bi spoznala svoju vlastitu snagu i svoju vlastitu žudnju (usp. Heller 23), ni Edna ne uspijeva ostvariti svoju veliku ljubav prema Robertu. Prema tome, i Robert je, poput Arobina, samo jedna od postaja na putu njezina osvješćivanja. Slično junaku *romana potrage* i Edna u odnosu s Robertom i Arobinom doživljava *trenutke prijelaza* u nove razine iskustva i samospoznaje. Kako niti jedan od njih ne označuje kraj Ednine potrage, poput fabule *romana potrage*, i Ednina fabula sugerira stanovitu otvorenost i nedovršenost. Kao takva ona se ponovo odvaja od tradicija *sentimentalnog* i *realističkog romana* i anticipira neke modernističke konvencije. Pored nedovršenosti od samog početka romana uočljiva je i tekstualna

comfortable maternity clothes, street garments for the mother-to-be, did not exist. Unless Kate comitted extraordinary violations of decorum, her beloved long walks would have been impossible for many months" (Toth 126).

kontradiktornost i samoironija.[34] *Buđenje* počinje kao preljub koji to u stvari nije jer se između Roberta i Edne fizički ništa ne događa. Istodobno, Edna javno obznanjuje svoje osjećaje prema Robertu te tako sama „nagovješćuje" nešto čega zapravo nema. S druge strane ni njezin odnos s Arobinom nije preljub u klasičnom smislu, nego je to samo oblik Ednine potrage za identitetom kroz spoznaju vlastite seksualnosti. Edna, dakle, nije tipična preljubnica, ali ona nije ni žena majka, ni neovisna umjetnica. Dapače, Chopin sugerira kako je ona pomalo od svega toga i da se, uprkos svom položaju *drugog* u odnosu na zajednicu, ona ipak nalazi negdje između društvene norme i očitovanja vlastitog „ja". Štoviše, sam kraj romana još više naglašava takav Ednin kontradiktorni položaj. Kada Edna, u kojoj još odjekuju slike s poroda Adèle Ratignolle, u svom stanu pronalazi Robertovu poruku: „Volim te. Zbogom – zato što te volim" (172), kojom on odbija njihovu vezu ostvariti pod njezinim uvjetima, uvjetima koji nisu patrijarhalni, sukob Ednine „probuđene" svijesti i društvenog jezika doveden je do krajnosti. U tom trenutku Edna uviđa isključivost svoje žudnje za konzistentnošću vlastitoga glasa i emocionalnim ispunjenjem, a njezin „krik" pobune pretvara se u oblik egzistencijalnog očaja. Dojam usamljenosti i izgubljenosti, koji prati Edninu konačnu spoznaju vlastitog kontradiktornog položaja također je blizak modernističkom izrazu (usp. Solar 25, 146). Edna odlazi na Grand Isle, na isto mjesto gdje je prije gotovo devet mjeseci doživjela *buđenje*, i odvažno kreće u vodenu smrt. Ednina smrt konačna je manifestacija njezinog položaja „na razmeđu", svijesti o njihovoj nepomirljivosti i nemogućnosti prelaska barijere koja ih dijeli. No, i tu je svijest moguće shvatiti kao još jedan oblik njezinog *buđenja*. Prema Ragland-Sullivan, u

34 Nedovršenost i ironičnost također su značajke modernističkog stila (usp. Fletcher i Bradbury 405; Scott 226).

Lacanovoj terminologiji *jouissance* je također i „smrtni nagon", nagon za konzistentnošću, skladom i razrješenjem kontradiktornog položaja *subjekta* (470–72). U skladu s brojnim elementima *potrage* koji mu prethode, Ednin ulazak u ocean očitovanje je njezinog nestabilnog položaja, ali i junaštva. Prema Fiedleru, u *romanu potrage* voda, odnosno ocean, simbol je barijere između „dobrog dobrog mjesta" („the Good Good Place") i svijeta civilizacije. No, kada junak poput Ishmaela uranja u dubine oceana, on ne ide nužno u smrt, već ulazi u „nepregledne dubine vlastite svijesti". Ono što se u početku čini kao samoubojstvo, na kraju prerasta u krštenje, preobrazbu i uskrsnuće. Muški se bjegunac vraća iz „vodenog groba", „preporođen" i „očišćen" (Fiedler 358). Sličnu interpretaciju Ednine smrti predlažu i Gilbert i Gubar, koje Ednin ulazak u ocean uspoređuju s poganskim ritualom pročišćenja i rođenjem Afrodite (usp. *No Man's Land 2* 109). Za razliku od Gilbert i Gubar, Bauer ustrajava na Edninoj nemoći i konačnoj nečujnosti u odnosu na druge glasove u kulturnom dijalogu, a dijelom i na nemoći same Kate Chopin da nastavi subverzivni dijalog s patrijarhalnom ideologijom (Bauer, *Feminist Dialogics* 142–61). Ipak, čak i svojim ulaskom u ocean Edna napušta okove patrijarhalne zajednice i ženine pasivnosti kojima je podlegla većina junakinja njezinog doba. Ednina „aktivnost" prisutna je i na samom kraju romana jer i posljednje rečenice odaju da se ona energično kreće plivajući ka pučini (usp. Gilbert i Gubar, *No Man's Land 2* 110). Svojim smjelim odlaskom u vodenu neizvjesnost, uprkos opasnostima kojih je svjesna, Edna oživotvoruje riječi Mademoiselle Reisz da umjetnik koji želi živjeti izvan društva mora imati „hrabru dušu koja se usuđuje i prkosi" (176). Premda završava smrću, Ednino uranjanje u ocean kruna je njezinog *buđenja* koje traje gotovo devet mjeseci, istodobno kada i trudnoća Adèle Ratignolle. Upravo znakovitost

njegova trajanja signalizira transcendentalnu dimenziju Edninog *buđenja*. Prema Heller, kada žena postigne „transcendentalno junaštvo" samoubojstvom ili ludilom, ona ne negira život, nego život u društvu koje „ugnjetava žene". Na taj način svojom smrću *ženski junak* otvara pitanje samoodređenja i tako priprema put transformaciji žene i zajednice (25, 30). Prema tome, iz simboličke i mitološke perspektive, Ednina smrt predstavlja izazov patrijarhalnom svjetonazoru, sjeme iz kojeg će niknuti lik „nove žene". Premda je to tek preteča ženske *potrage* 20. stoljeća, stupanj svijesti do kojeg je Ednu dovelo njezino *buđenje* postaje most između tradicionalnog i modernog ženskog iskustva. *Impromptu*, kojim se kroz cijeli roman oslobađa djelić po djelić te nove svijesti u konačnici postaje *Preludij* ženskom junaštvu i preporodu društva.

> "One of these days," she said, "I'm going to pull myself together for a while and think – try to determine what character of a woman I am; for, candidly, I don't know. By all the codes which I am acquainted with, I am a devilishly wicked specimen of the sex. But in some way I can't convince myself that I am. I must think about it." (139)

Poput junakinje Edne Pontellier, i sam roman *Buđenje* bio je svojedobno odbačen i neshvaćen. Bez obzira na to što je jedan dio kritike, onaj s američkog Juga, ignorirao činjenicu da Chopin otvoreno prikazuje društvene tabue kao što je opis trudne žene,[35] scenu poroda, kao i Ednina „satirička podbadanja u vezi s religijom", upravo činjenica da Edna Pontellier ima izvanbračnu

35 Iako to ni jedan kritičar nije primijetio, opisom Adèle Ratignolle Chopin je prvi put u američki roman uvela opis trudne žene. Kako kaže Toth, Adèle Ratignolle je „u zadnjem stadiju trudnoće, ona se ponosi svojim stanjem i to je neprestano predmet njezinog razgovora" (Toth 331–32).

avanturu uzrokovala je diljem zemlje buru negativnih kritika. Kritički osvrt objavljen u *The Post-Dispatchu* nepunih mjesec dana nakon što je roman objavljen optužuje Kate Chopin za otvoren prikaz Ednine strasti prema Robertu, kao i činjenicu da ta strast prerasta u perverziju njezinom vezom s Arobinom (Toth 333–43). Štoviše, autoričin prikaz seksualnog i društvenog buđenja žene plašio je i vrijeđao publiku i književne kritičare njezinog doba do te mjere da je njezin roman označen kao „nezdrava" proza koja obiluje prikazima nemorala, morbidnosti, pornografskog animalizma, „koji sramoti ljudsku prirodu, vulgarizira ju, izopačuje i zagađuje" (Papke 28). Iako sam roman nije zabranjen, napadi kritičara uništili su književnu reputaciju i budući tržišni opstanak Kate Chopin. I sam poput „Uspavane ljepotice", na svoje recepcijsko *buđenje* ovaj je roman morao čekati gotovo šezdeset godina nakon prvog izdanja, 22. travnja 1899. Danas, kada su *lokalno-koloristički* i *sentimentalni romani* 19. stoljeća nestali s polica knjižara i knižnica, roman *Buđenje* postao je predmet akademskog proučavanja, filmova, pa čak i grafita (Toth 405). Revolucionarnost i transformativna energija tog romana, koja mu je osigurala ovako uspješno porinuće u budućnost, svjedoči i o „hrabrosti", „smionosti" i „prkosu" same Kate Chopin, koja se ni pod cijenu svog tržišnog izgona nije odrekla potrebe da naznači put prema nekoj boljoj i ravnopravnijoj viziji života žene.

5

Sestra Carrie (1900.) Theodorea Dreisera

Za razliku od romana *Buđenje*, koji vrlo radikalno napušta ideologiju devetnaestostoljetne naracije u smjeru modernističkog ambigviteta, u prvi roman Theodorea Dreisera, *Sestra Carrie* (*Sister Carrie*) utkani su prepoznatljivi elementi realističko-naturalističkog izričaja. Poput kakvog društvenog komentatora Dreiser nastoji ocrtati kulturno-društvenu stvarnost Amerike s kraja 19. stoljeća i pritom izabire lik koji je tipičan i koji pripada nižim društvenim slojevima. Carrie Meeber, djevojka sa Srednjeg zapada, putuje u velegrad Chicago s namjerom da se tamo nastani kod svoje sestre i pokuša se zaposliti kao radnica. Carrieina tipičnost proizlazi iz činjenice da je ona jedan od milijuna došljaka koji su se krajem 19. stoljeća svakodnevno slijevali u američke gradove u potrazi za boljim životom. Njezino je odredište upravo Chicago, grad koji je postao metafora za američku industrijsku ekspanziju, razvoj trgovine i novčarstva. Opis Carrieinog dolaska u Chicago autobiografski je dio romana. Prikazom Carrie Dreiser se prisjetio svog vlastitog oduševljenja Chicagom i iskustva kada je bio „početnik prepun čežnje, autsajder koji je patio od iskonske boli žudnje i neimanja“

(Brooks, Lewis i Warren 1880). Kao i tipičan doseljenik, prije same inicijacije u gradski život i Carrie je „naivna“ i „neupućena“. Upravo zbog toga ona ne okreće glavu od nepoznatog mladića koji joj se obratio u vlaku. Zbog svog neznanja, Carrie „je ispala presmjela” (5): „Dobronamjeran suputnik bio bi ju upozorio da muškarcu nikada ne gleda u oči tako smjelo“ (5). Poput brojnih stranaca i provincijalaca koji su krajem stoljeća naseljavali Chicago, i Carrie je „ambicozna“, „hrabra“ i, što je najvažnije, puna „iluzija“ (Dreiser, „Chicago“ 394). I ona grad doživljuje kao „spoj nade i radosti postojanja, silne nade i silne radosti“, „iluzije srca i uma i strasti o kojoj ljudi sanjaju“ (Dreiser, „Chicago“ 394–95).

No, ubrzo nakon doseljenja u Chicago Carrie će osjetiti nesklad između svojih snova i stvarnosti u kojoj se našla. Već pri susretu sa svojom sestrom Minnie, ona će nazreti loše materijalne okolnosti koje ju očekuju. U usporedbi s Drouetom, dobro odjevenim mladićem iz vlaka, Minnie je za Carrie oličenje „strahote rada i napora“ (8). Prvih dana boravka u Chicagu Carrie neće moći suspregnuti osjećaje nezadovoljstva vlastitom „ograničenom sudbinom“ (37), mukotropnim poslom koji joj ne donosi više od 4,50$ tjedno, od čega 4$ mora dati za stan koji dijeli s obitelji svoje sestre. Takvo Carrieino raspoloženje potpuno je neshvatljivo sestrinu suprugu Hansonu, koji se sam miri sa svojim lošim materijalnim stanjem. Minnieno pak poimanje života proizvod je snažnog utjecaja njezina supruga, „okorijevanja u suženijem poimanju zadovoljstva i dužnosti negoli je to bio slučaj u njezinoj potpuno ograničenoj mladosti“ (11). Carrie vrlo brzo uočava skučenost života Hansonovih. Ni Minnie ni Hanson se ni s kim ne druže i ne zanimaju ih večernji izlasci te stoga ne žele niti razmotriti Carriein poziv u kazalište. Carrie stoga zaključuje da je Minnie kao društvo „prestara“ (38). Za razliku od svoje sestre, Carrie „je imala strast mladosti i nešto imaginacije.

Pred njom su tek bili dani ljubavi i tajne udvaranja" (38). I na svom prvom radnom mjestu Carrie smjesta uočava razliku između sebe i djevojaka s kojima radi: „Djevojke koje su radile za strojevima još su je se manje dojmile. Činile su se zadovoljne svojom sudbinom. . . . Carrie je imala više imaginacije od njih" (31). Donald Pizer već u tom ranom stadiju zapaža Carrieinu sposobnost kritičkog sagledavanja svog položaja i maštanja o boljoj budućnosti kao mjerilo koje ju izdvaja iz njezine okoline („Late Nineteenth-Century American Naturalism" 573). Carrieini su snovi, dakle, osnovni pokretač njezinog nezadovoljstva i aktivnog promišljanja vlastite stvarnosti: „Carrie . . . je bila spašena jer je bila puna nade" (204).

Od samog početka Carrie je svjesna i svog nepripadanja boljim oblicima gradskog života. Najveća prepreka između svijeta u kojem se našla i onog drugog „pravoga grada" njezino je imovinsko stanje. Kontrast bogatstva i siromaštva tematska je okosnica kojom ovaj roman ukazuje na *ideologiju drugog*. Kao siromašna radnica, Carrie je *drugo* u odnosu na svijet bogatih. Za Dreisera je taj konflikt ujedno oličenje polova prirodnog magnetizma: „To je magnetizam koji nitko ne razumije, koji filozofi nazivaju zakon segregacije i koji jednostavno znači da, po prirodi stvari, većina želi biti tamo gdje obitava mnoštvo" (Dreiser, „Reflections" 397). Prema Kaplan, na početku romana Dreiser dijeli Chicago na dva grada: noćnu sferu slobode i žudnje i dnevnu sferu rada u kojoj žudnju potiskuje surova stvarnost (145–46). Uz pomoć motiva žudnje za materijalnim objektima nedostupnog svijeta Dreiser je u svoj roman uključio i kapitalističku *ideologiju potrošnje*. Zbog svoje goleme, gotovo „utopijske" (Kaplan 44) žudnje za materijalnim vrijednostima, Carrie je tipičan odraz potrošačke kulture s kraja stoljeća. Identitet *subjekta* u Dreiserovom romanu, tumači Kaplan, čine stvari koje ga okružuju (150). Carrie ne žudi za materijalnim

objektima toliko radi ugode koju oni pružaju koliko zbog nove slike o samoj sebi koju joj nude: „. . . vidjevši neku stvar, ona smjesta pokušava odrediti kako bi izgledala u odnosu na nju“ (Kaplan 149). Jedno od osnovnih sredstava kojim Dreiserov roman razotkriva ozračje potrošnje jest metaforika odraza, prikazana simbolom izloga. Zbog toga što prikazuje materijalne predmete i autorefleksiju osobe koja ih gleda, izlog istodobno uprisutnjuje i objekt i subjekt žudnje. Simbol izloga, tvrdi Howard (146), razotkriva i kontrast bogatstva i siromaštva jer negdje unutar zgrade, iza bogato ukrašenih izloga, nalaze se radnici koji proizvode izložena materijalna dobra, ali promatrač izloga ne može ih vidjeti. Prikazom polariziranog svijeta „unutra i izvana, sudionika događaja i gledatelja, bogatih i siromašnih“, izlog ujedno definira i položaje *subjekta* i *drugog* (Howard 115). Značaj metaforike odraza pri formiranju Carrieinog osjećaja *drugog* ističe i Kaplan. Dok hoda gradom u potrazi za poslom, Carrie neprestano promatra svoj odraz u izlozima. Na taj način ona otkriva svoju nepripadnost svijetu „dobro obučenih službenika u robnoj kući“: „Ona vidi sebe u njihovim očima i prepoznaje (u njima) ‘strogu ocjenu vlastitog položaja’“ (Kaplan 150). Prema tome, spoznaju o samoj sebi Carrie stječe na osnovi podataka koje dobiva izvana, putem reakcija drugih ljudi, odnosno svog odraza u zrcalu. Pri pogledu na primamljive predmete u izlozima bogatih trgovina i „svoje sretnije sugrađanke“ Carrie se osjeća „jadno i u nevolji . . . kao ‘odbačenik’ koji pati od žudnje“ (17). Jedan od takovih predmeta žudnje koji kroz cijeli roman izravno prati osjećaj nepripadanja jest odjeća. Upravo zbog svijesti o svom lošem izgledu i želje za boljom odjećom Carrie doživljuje sebe kao *drugo.* Odjeća je kod Dreisera osnovno „sredstvo razmetanja“, promicanja lika u neke više oblike društvenog iskustva. „Ona mami – ali u stvari razdvaja“ (Matthiessen 492). Kultura odijevanja društveno je mjerilo vrijednosti i uspjeha u vanjskom

svijetu. Važnost odjeće ističe se i u Veblenovoj *Teoriji o klasi dokonih* kao „izrazito reprezentativan odraz 'novčane kulture'" (nav. prema Matthiessen 492). Stav da je odjeća nositelj društvene poruke proizvod je masovne kulture koju su oblikovale razne dnevne novine i časopisi na kraju 19. stoljeća.[36] Istančan osjećaj za „odjeću" i modne detalje Dreiser pripisuje upravo ženama:

> A woman should some day write the complete philosophy of clothes. No matter how young, it is one of the things she wholly comprehends. There is an indescribably faint line in the matter of man's apparel which somehow divides for her those who are worth glancing at and those who are not. (4)

Jezik potrošačke kulture u stalnoj je interakciji s naturalističkim konvencijama koje prate Carrieinu putanju. Doslovno, ali i metaforički, Dreiser glavne prekretnice u njezinom životu pripisuje upravo želji ili potrebi za novom odjećom. Zbog nemogućnosti da si kupi zimsku odjeću, Carrie obolijeva i gubi posao u tvornici. U trenutku kada, posve nemoćna u odnosu na splet nesretnih okolnosti koje su je snašle, luta Chicagom u potrazi za novim poslom, Carrie slučajno susreće Droueta koji joj nudi novčanu pomoć, što ona, nakon podužeg oklijevanja, i prihvaća. U okviru naturalističkih stilskih konvencija, sukladno učenjima Darwina i Spencera, svojim prihvaćanjem Drouetove ponude Carrie manifestira instinkt za održanjem. No, Carrie se predaje Drouetu velikim dijelom i zbog svoje materijalističke orijentacije jer Drouet je za nju emblem

36 I sam Dreiser bio je urednik ženskih modnih časopisa, *The Butterick Publications*, koje su činili: *The Delineator*, *The New Idea Woman's Magazine*, i *The Designer*. Bili su to ženski časopisi posvećeni modi, ženinim kućnim obvezama te podizanju djece, no prava je funkcija tih časopisa bila prodavanje krojeva za šivanje modne odjeće (Brooks, Lewis i Warren 1883).

života kojemu se želi približiti i sredstvo ostvarenja žudnje. Iako i on govori u slangu, što ju je najviše odbilo od mladića s posla, Carrie ga ne odbija jer „On se vozio vlakovima, *nosio je tako finu odjeću*, . . . i jeo je na onim finim mjestima" (45–6).[37] Od novca koji joj Drouet daje Carrie najprije kupuje novu odjeću. Suprotno Sloaneu, koji tvrdi da Carrie ima ograničene mogućnosti u životu, što je „osnovna odrednica njezine motivacije" (43), Howard primjećuje da je upravo potrošačka žudnja potencijal koji će Carrie omogućiti razvoj i bijeg u bolju budućnost. Premda je Carrie sama relativno pasivna jer ona ne bira Droueta, nego biva izabrana, njezina dojmljivost vrsta je kompasa „koji pokreće magnet žudnje" i daje smjer njezinom razvoju (Howard 48):

> Her desire – both in its practical and in its more metaphisical manifestations – motivates Carrie to struggle for what she wants and to develop a more complex emotional and (to some degree) intellectual life. The eagerness with which she embraces the role of consumer is inseparable from the impulse that leads her toward wider horizons, toward heightened awareness and the exercise of will. (Howard 43)

Žudnja je motor, pokretačka snaga na Carrieinom putu. Upravo zbog žudnje Carrie odudara i od svoje okoline. I njezina sestra, kao i djevojke u tvornici, također imaju ograničene mogućnosti, ali ostaju demotivirane i pasivne. Naprotiv, Carrieine imaginativne sposobnosti potkrepljuju njezinu nadu u uspješno ostvarenje svojih snova: „. . . iskustvo nije umanjilo njezinu imaginativnu reakciju na život" (Pizer, „Late Nineteenth-Century American Naturalism" 573). Prisutnost *jezika potrošnje* glavni je razlog zašto kauzalni slijed događaja koji prate Carrie ide u

37 Moj naglasak.

suprotnom smjeru od onog koji zahtijevaju realističko-naturalističke konvencije. Prema Kaplan, u početku Carriein razvoj slijedi strategije realističkog pripovijedanja, koje obično uključuju prikaz junaka čije se romantične iluzije raspršе pri kontaktu sa stvarnošću gradskog života. No, problem s tim čitanjem jest to što Dreiser ispunjava sve Carrieine početne materijalističke i romantične snove (usp. Kaplan 141). Carrie ne samo da ne propada nego se i uzdiže na višu društvenu, ali i spoznajnu razinu. Upravo zadovoljenje žudnje za novom odjećom, a kasnije u New Yorku i drugim oblicima uspješnog života, daje Carrie novi identitet i omogućuje njezinu društvenu mobilnost. U novoj odjeći ona još više privlači Droueta. Ugledavši ju u novom izdanju, „Drouetovo se lice ozarilo kada je ugledao promjenu. . . . Carrie se okrenula pred zrcalom. Nije mogla suspregnuti zadovoljstvo dok se gledala" (54). Kao prototip svijeta za kojim Carrie žudi, Drouet ujedno služi kao zrcalo kroz koje Carrie samu sebe doživljuje.[38] Carrie postaje svjesna da se bar malo izdigla s društvenog dna.

S jedne strane jezik kapitalističke *ideologije potrošnje*, uključen u prikaz Carrie, relativizira sile determinizma kojima vodi početni naturalistički izričaj. S druge pak strane Dreiserove

38 Dreiserov opis Carriene novostečene samosvijesti, koja je odraz slike iz zrcala, ali i Drouetove reakcije na njezin novi izgled, blizak je Freudovoj tezi da žena odražava ono što muškarac želi vidjeti (usp. Warhol i Herndl 401). Na značenje zrcala kao sredstva patrijarhalne dominacije ukazuje i ironično čitanje bajke o Snjeguljici Sandre Gilbert i Susan Gubar. Osim što predstavljaju konflikt između majke i kćeri, žene i žene, *subjekta* i *subjekta*, odgovori koje kraljici daje zrcalo personificiraju kralja, „glas patrijarhalnog suda", koji određuje prosuđivanje vlastitih vrijednosti kraljice, ali i svih drugih žena (*The Madwoman in the Attic* 38).

naturalističke strategije od početka romana prožimlje i jezik sentimentalnosti. Prema Kaplan, sentimentalnost nastaje upravo u procjepu između žudnje glavne junakinje i društvene moći kojoj teži (151). Sentimentalnost je vidljiva i iz Carrieinog početnog odnosa prema Drouetu. U početku Carrie ga idealizira i vrlo mu je podložna. Pored toga, ona se nada da će ju on oženiti, naivno se prisjećajući „velikih obećanja koja joj je dao" (71). Kada ju Drouet upoznaje s Hurstwoodom, nju jako brine zna li Hurstwood da ona i Drouet nisu vjenčani: „. . . pitala se nije li mu Drouet rekao da nisu vjenčani. U onome što je Drouet govorio nikad nije bilo ničeg uvjerljivog" (149). Ali, premda ima neka obilježja sentimentalnih junakinja, Carrie ujedno krši sentimentalne kodove. Prije svega ona narušava tradicionalnu sliku moralnosti svojom izvanbračnom vezom s Drouetom. Ipak, Dreiser svim silama nastoji opravdati taj Carriein postupak: „Ne zlo, nego žudnja za boljim, češće upravlja onima koji griješe. Ne zlo, nego dobrota, češće mami suosjećajan um nenavikao na logičko razmišljanje" (368). Dreiser ne poriče da Carrie ima društvenu savjest, „stvar koja je predstavljala svijet, njezino bivše okruženje, navike, konvencije . . ." (70). No, čitatelj osjeća da to Dreisera manje zanima. Poput većine naturalista i on naglašava bespomoćnost čovjeka čija je moralna reakcija uvjetovana slučajem,[39] ali i važnost instinkta, raznih nagona, emocionalnih stanja i slobodne volje pojedinca, a ne isključivo okolnosti, kako su vjerovali neki naturalisti. Prema Dreiseru, uzrok je čovjekovog moralnog djelovanja uvelike neshvatljiv jer realizaciju njegove slobodne volje neprestano ometa njegova instinktivna priroda. Ljudska je moralnost stoga nerijetko proizvod mentalnog

39 Čovjek je, prema Dreiseru, bespomoćan u odnosu na sile oko njega poput „vlati trave na vjetru" (56).

konflikta instinkta i razuma.[40] Čovjeka obilježuje disharmonija te je stoga prava moralna istina, prema Dreiseru, „ono stanje sredine u kojemu se ponekad mentalno kolebamo, obuzeti bogatstvom, privučeni žudnjom, a ipak zastrašeni savješću . . .“ (51). U skladu s tim stavovima Dreiser naglašava Carrieine snažne nagone za bijegom od mukotrpnog rada, lošeg života i prostaka s posla motivirane žudnjom za svijetom „sretnih“ ljudi te tako opravdava činjenicu da se ona na putu ostvarenja svog sna ogrješuje o konvencije tradicionalne moralnosti. Prema tome, i jezik sentimentalne pobožnosti u romanu *Sestra Carrie* podliježe jeziku *potrošačke ideologije*. Nakon što joj Drouet nudi novac „na posudbu“ (47), Carrie osjeća „kako je nevaljala“ (47). Pri tom prvom koraku ona se jako koleba. Kasnije mu novac želi vratiti (50) i ima grižnju savjesti. Posljednji odlučujući argument koji Drouet spominje kako bi Carrie dao novac jest: „Kupi si lijep par cipela i jaknu“ (47). Stoga, iako se srami zbog svog čina, Carrie je istodobno i vrlo vesela jer potrebu za zadovoljenjem društvene uloge prati i potreba za uživanjem u materijalnim dobrima. I kasnije će Carrie imati grižnju savjesti zato što se predala bez otpora; no, Dreiser dodaje da bi se takve misli češće javljale kad „ugodna strana nije bila tako očita“ (70). Sentimentalno-moralne konvencije Carrieine karakterizacije izbijaju u prvi plan ponovno u trenutku kada, nakon što Drouet poziva Hurstwooda i nameće igru gospodina i gospođe Drouet, ona uviđa da Drouet ne želi brak: „Prevario si me. . . . Doveo si tu svoje prijatelje pod izlikom. Načinio si od mene . . .“ (164). Međutim, u trenutku kada Carrie u svojim očima postaje „pala žena“, Dreiser jezik sentimentalnosti

40 Takvo viđenje čovjeka sublimacija je, tvrdi Pizer, Spencerove evolucijske teorije i stavova o moralnosti koje je u američkom društvu 1890-ih formiralo liberalno svećenstvo („The Problem of Philosophy in the Novel“ 585).

ponovno isprepliće s jezikom potrošačke žudnje. Kao rezultat Carrie se ne prepušta grižnjoj savjesti i prihvaća materijalnu korist: „Bez obzira, bila je tu jedna promjena na bolje. Znala je da je popravila svoj izgled" (79). Slijed događaja Dreiser ponovno preusmjerava od *fabule fatalnosti* prema Carrienom novom spoznajnom i društvenom napredovanju. Zahvaljujući svom boljem izgledu, Carrie privlači pozornost Hurstwooda i, za vrijeme jednog od Drouetovih putovanja, započinje s njim tajnu vezu. Hurstwood tako posve prirodno postaje nova stanica u Carrieinu usponu na „viši nivo kulture i bogatstva" (Walcutt 503–4). Odmah pri upoznavanju s Hurstwoodom, Carrie je očarana njegovom društvenom i intelektualnom superiornošću nad Drouetom (72).[41] Pod Hurstwoodovim utjecajem i ona sama kritički vidi Droueta i shvaća da je „pametnija od njega": „Na nejasan način počinjala je uviđati njegove nedostatke" (72). Ona više ne vjeruje naivno da će ju Drouet oženiti nakon što dobije povišicu, kao što je obećao. I sam Drouet osjeća da Carrie više nije „bespomoćna": „. . . u njezinom glasu bio je neki novi ton. Nije ga proučavala očima koje izražavaju ovisnost" (144). Carrieno osvješćenje u odnosu na svoj položaj, kao i žudnja za još boljim oblicima života ponovno se očituju kao potreba za bijegom iz sredine koju je iskustveno prerasla: „Prvi je put Carrie osjetila da mora otići od njega" (100). Kao rezultat, Carrie se bez prevelike zadrške upušta u odnos s Hurstwoodom.

41 Drouet je trgovački putnik, klasa koju su u Dreiserovo vrijeme nazivali „drummers" (usp. Sloane 85). No, on sam svoj poziv smatra jednom stepenicom na putu do Masona (113). Hurstwood, koji je upravitelj igračnice „Fitzgerald & Moy's", pripada američkoj višoj klasi, „prvom stupnju ispod jako bogatih" (Matthiessen 488). U krugu ljudi kojemu pripada on je „vrlo priznat" i „utjecajan" (131).

Na početku romana Hurstwood je oličenje društvenog uspjeha. Osim samouvjerenošću, on osvaja Carrie i svojom dinamičnošću. Hurstwood voli društvena događanja, što imponira Carrie jer, premda se njihovi sastanci odvijaju na marginama „pristojnog" društva, život s njim je zanimljiviji od onog koji je vodila s Drouetom. I Hurstwood, poput Carrie, osjeća potrebu za promjenom. Glavni uzrok te njegove potrebe leži u činjenici da su njegovi obiteljski odnosi dospjeli u krizu, da je brak osjećao kao „robijaški lanac koji mu veže noge" (104). I Hurstwood je u početku pun iluzija. Dreiser ga opisuje kao „romantičara", „sposobnog za snažne osjećaje" (95). Za njega su sanjarije o Carrie jedini način bijega od depresije u koju je zapao (187). Štoviše, njegova opčinjenost Carrie toliko je snažna da razrješenje svih svojih problema on vidi u nakani da zajedno s njom pobjegne u nepoznat grad. Prema tome, i Hurstwood, poput Carrie, zanemaruje moralne kodove. Dijelom pod utjecajem okolnosti,[42] on krade novac od svoga poslodavca i tim novcem na prijevaru Carrie odvodi u New York. Ipak, za razliku od Carrie, Hurstwood biva kažnjen za svoj nemoral. U Montrealu biva prepoznat i, opkoljen detektivima, prisiljen je gotovo sav novac vratiti bivšem poslodavcu. Kada u New Yorku kreće iz početka, iskustvo nove sredine potpuno ga paralizira. Iako je u Chicagu vodio vrlo buran društveni život, u New Yorku, pri pogledu na ljude koji „žure tamo-amo ne tražeći zadovoljstva u druženju", Hurstwoodu postaje jasno „da će mu trebati dugo

42 Dreiser naglašava: „. . . vino mu je bilo u venama. Uvuklo se u njegovu glavu i podarilo mu usijano viđenje situacije" (191). Za vrijeme same krađe Hurstwood se odlučuje vratiti novac, ali brava se zatvara sama od sebe, a novac mu ostaje u rukama (193). Hurstwood bira, tvrdi Howard, ali na klasični deterministički način, unutarnje i vanjske sile koje uzrokuju njegovo djelovanje negiraju mogućnost njegove slobodne volje (44).

vremena da stekne prijatelje“ (217). Novonastalu situaciju u kojoj se našao Hurstwood Dreiser ironično komentira najavljujući usput važnost i različitost New Yorka kao mitskog grada SAD-a, možda i svijeta:

> In Chicago the two roads to distinction were politics and trade. In New York the roads were any one of a half-hundred, and each had been diligently pursued by hundreds, so that celebrities were numerous. The sea was already full of whales. A common fish must needs [sic] disappear wholly from view – remain unseen. In other words, Hurstwood was nothing. (214)

Dreiserov ironični osvrt na Hurstwoodov društveni pad ukazuje i na promjene unutar društvenih struktura koje su uzele maha krajem 19. stoljeća. U tom razdoblju mnogi do tada materijalno situirani ljudi, pripadnici srednje klase, preko noći gube svoju čvrstu društvenu poziciju. U odnosu na malu skupinu bogataša koja zadobiva ekonomski monopol u državi, taj sloj postaje „klasa uzdrmanih“, „marginaliziranih“, „drugih“. Amerika postaje „prevrtljivo ekonomsko okruženje dugotrajnih depresija i razdoblja naglog ekonomskog rasta u kojima je preko noći pojedinac mogao biti upropašten ili se mogao naglo obogatiti“ (Dijkstra 353–54). U borbi s „teškoćama promijenjenog stanja“ (219) Hurstwood se s nostalgijom počinje prisjećati vlastite prošlosti. Pri pogledu na svog poslovnog partnera, on ne može suspregnuti osjećaj gađenja jer novi partner ne pripada klasi ljudi s kojom se družio u Chicagu. Nakon što mu je prvi posao propao, Hurstwood se nalazi u identičnoj situaciji kao Carrie u početku romana. I on luta ulicama u potrazi za poslom, ali njegova ga prošlost progoni u tolikoj mjeri da on ni ne pomišlja raditi „niske“ poslove poput konobarskoga: „Barmen – on, bivši upravitelj!“ (252). Dreiser naglašava da, za razliku od Carrie, „Čovjek Hurstwoodovih godina i njegovog temperamenta nije

podložan iluzijama i strastvenoj mladenačkoj žudnji" (215). Za razliku od Carrie, koja „je prihvaćala stvari koje joj je sudbina donosila s vedrom dobronamjernošću. New York, uprkos prvobitnom nezadovoljstvu, uskoro ju je jako zanimao" (220), Hurstwooda svaki neuspjeh pri nalaženju zaposlenja čini još pasivnijim. Naposljetku, on zapada u neprekidno stanje nezadovoljstva i počinje se osjećati kao izopćenik:

> He began to see as one sees a city with a wall about it. Men were posted at the gates. You could not get in. Those inside did not care to come out to see who you were. They were so merry inside there that all those outside were forgotten, and he was on the outside. (241)

Ponižen, zato što zbog slabe zarade mora paziti na kućne troškove, Hurstwood se potpuno povlači iz zajednice. On sve rjeđe, samo u nuždi, napušta kuću, a jedino za čime žudi na kraju dana jesu udobnost naslonjača i novine (252). Pročitane informacije postaju njegov jedini doticaj s vanjskim svijetom: „Svaki dan bi čitao u večernjim novinama o događajima unutar ovoga zatvorenoga grada" (241). No, novine su i barijera između njega i stvarnosti jer on se odriče vlastitih doživljaja u korist novinskih činjenica. Apatija koja zahvaća Hurstwooda odvlači ga iz „interaktivnih, intersubjektivnih odnosa u privatni svijet mašte i bezlični javni svijet novinskog prikaza" (Howard 100). Novine stoga za Hurstwooda predstavljaju bijeg od same stvarnosti o kojoj izvješćuju. Novinske činjenice također mijenjaju Hurstwoodovu predodžbu o pravoj stvarnosti. Iako se bave stvarnim događajima, članci koje Hurstwood čita prikazuju iskrivljenu sliku vanjskog svijeta. Hurstwoodovo osvješćenje u odnosu na nepravu stvarnost novinskih napisa zbiva se u trenutku kada se, potaknut novinskim oglasom, pokušava zaposliti. Uvjeren da štrajkači nemaju šanse protiv kompanija,

kako je pročitao, on se odlučuje poslušati oglase u novinama koji pozivaju nove radnike da zauzmu radna mjesta štrajkača (298). No, taj pokušaj završava neuspjehom jer on biva pretučen od brojnijih štrajkača. Nakon tog događaja Hurstwood se još više povlači u svoju privatnost.

I novine su u romanu u službi metaforike odraza. One su i svjedok moći novih medija stvorenih po mjeri masovne potrošačke kulture s kraja 19. stoljeća. Čitajući, mi osjećamo nepripadnost svijetu „Vanderbilta i njihovih prijatelja" (253). Fotografije i novinski napisi jedini su način na koji im se možemo približiti. I novine, dakle, poput izloga, definiraju položaje *subjekta* i *drugog*. Kasnije će i Carrie svoju svijest o vlastitom uspjehu temeljiti na autoritetu novinske kritike. Kao najveće priznanje Carrie doživljava to što se njezina slika pojavila u jednom od tjednika: „Nakon što je uspješno odigrala svoju ulogu, u novinama je osvanula nova obavijest da je dobro obavila svoj posao. To joj je neizmjerno godilo. Počela je misliti o tome da ju svijet zapaža" (323). Na kraju romana Hurstwood će u novinama pročitati: „Gđica Madenda predstavlja jedan od najdražesnijih likova ikad viđenih na pozornici" (326) i zaključiti: „Ah, ona je sada unutar zidina grada. Njegova veličanstvena vrata otvorila su se primivši je iz hladnog i turobnog vanjskog svijeta. Činila se kao udaljeno biće – kao svaka druga poznata osoba koju je znao" (328). Činjenica da se Carrieino ime našlo u novinama dokaz je njezine pripadnosti svijetu bogatih i slavnih. S druge strane, činjenica da Hurstwood ne nalazi svoje mjesto u novinama, osim kao anoniman sudionik pokušaja slamanja štrajka, ukazuje na njegov gubitak identiteta.

Hurstwoodov status društvenog izopćenika ocrtava i simbolika odijevanja. Dreiser naglašava da, po dolasku u New York, Hurstwood počinje zanemarivati svoj izgled i prestaje ulagati u odjeću. Odmah nakon preseljenja u New York, Carrie

primjećuje da se Hurstwood oblači dobro, ali da je to ista odjeća koju je nosio u Kanadi. Po veličini ormara koji si je namijenio, Carrie zaključuje da je Hurstwoodova potreba za lijepom odjećom nestala (219). Hurstwoodov društveni pad rezultirat će potpunim zanemarivanjem vlastitog izgleda. Na kraju romana njegov će se izgled toliko promijeniti da ga Carrie, pri slučajnom susretu na ulici, uopće neće prepoznati:

> That night it was that she passed Hurstwood, waiting at the Casino, without observing him. . . . The next night . . . she encountered him face to face. . . . At first she did not recognise the shabby, baggy figure. He frightened her, edging so close, a seemingly hungry stranger. (352)

Metaforika odraza prati stoga i promjene u Hurstwoodovu izgledu. Dreiser neprestano naglašava kompleksnu interakciju Hurstwoodova poimanja samog sebe, reakcija drugih ljudi na njega i njegove reakcije na njihove reakcije (usp. Howard 100). Nakon što je izgubio u pokeru Hurstwood sjedi kod kuće u svojim dronjcima. Carrie ga upozorava na izgled jer treba doći njihova bivša susjeda, gđa Vance. Kada joj on otvara vrata, njezina reakcija na njegov izgled djeluje ujedno i na njega: „. . . bio je istinski zabezeknut“ (265). Međutim, niti svijest o vlastitom lošem izgledu ne izaziva kod Hurstwooda potrebu za promjenom. Naprotiv, on se sve manje odvaja od svoga stolca za ljuljanje. Za razliku od društvenog i dinamičnoga građanina Chicaga, u nemogućnosti da riješi svoje egzistencijalne probleme, u New Yorku Hurstwood postaje krajnje nostalgičan, nedruštven, depresivan i pasivan.[43]

43 Prema Howard, Dreiser nudi izrazito deterministično objašnjenje za Hurstwoodovo djelovanje. Depresija i „osjećaj kajanja“ uzrokuju njegovo fizičko propadanje (100). Dreiser ovdje zastupa teoriju preuzetu od psihologa Elmera Gatesa prema kojoj se psihička kriza

Usporedo s Hurstwoodovim povlačenjem iz svijeta, nakon gotovo dvije godine provedene s njim, u Carrie sazrijeva odluka da se pokuša zaposliti kao glumica. Upravo prekrasna odjeća gđe Vance, s kojom Carrie ide na matineju, učvrstit će Carrieinu želju da se približi svijetu kazališta i glamoura: „Cijela ulica odisala je bogatstvom i sjajem, a Carrie je osjećala da ona tu ne pripada . . . i odlučila je da neće doći ovamo, sve dok ne bude izgledala bolje" (227).[44] Carrie uviđa da joj protekle dvije godine nisu ništa donijele i zaključuje da „je pogriješila" (248) što je ostala s Hurstwoodom:

> It did not matter whether she was the star or not. If she were only once in, getting a decent salary, wearing the kind of clothes she liked, having the money to do with, going here and there as she pleased, how delightful it would all be. Her mind ran over this picture all the day long. Hurstwood's dreary state made its beauty become more and more vivid. (272)

---

odražava i na tjelesnom planu, tako što tijelo počinje proizvoditi tzv. „katastate", otrove koji ulaze u krv i tako pogoršavaju postojeće stanje.

44 Nakon što prikazuje Carrieino razočaranje kontrastom svog izgleda i odjeće za matineju gđe Vance, odjevene „u tamno plavu haljinu s pristajućim otmjenim šeširom" (226), Dreiser nam s autoritetom društvenog komentatora otkriva: „It was literally true that if a lover of fine clothes secured a new suit, it was sure to have its first airing on Broadway. So true and well understood was this fact, that several years later a popular song, detailing this and other facts concerning the afternoon parade on matinee days, and entitled 'What Right Has He on Broadway?' was published, and had quite a vogue about the music-halls of the city" (226).

Potrošačka metafora žudnje, dakle, ponovno će inicirati Carrieinu potrebu za „bijegom" iz sredine koja ju sputava. Ipak, ovaj put promjena neće doći u vidu iznenadne materijalne ponude izvana, kao što je to prije bio slučaj s Drouetom i Hurstwoodom. Naprotiv, Carrie samoinicijativno kreće u potragu za poslom. Dok je u Chicagu bila spremna prihvatiti svaki posao, Carrie sada želi samo jedan – posao glumice. Premda se još u Chicagu pokušala zaposliti u kazalištu, Carrie je sada mnogo odlučnija u toj svojoj nakani upravo stoga što joj prijeti neimaština:

> The result of this was that she secretly resolved to try. It didn't matter about him. She was not going to be dragged into poverty and something worse to suit him. She could act. She could get something and then work up. (272)

Materijalna žudnja, dakle, ponovno opravdava Carrieine postupke, uključujući i potrebu da napusti Hurstwooda. Carrien je novi odnos prema Hurstwoodu u potpunosti suprotan onom s početka njihove veze. I u odnosu na Hurstwooda u početku Carrie ima sva obilježja *anđela u kući*. Upravo je Carrieina podložnost osobina koja je najviše privukla Hurstwooda. Hurstwoodova strast za Carrie, tvrdi Kaplan, nije oblik romantične pobune i bijeg od konvencija, nego „kompenzacija za njegov manjak autoriteta kod kuće" (147–48). Kao i od Droueta, i od Hurstwooda Carrie zahtijeva brak. Štoviše, unatoč tomu što je s Drouetom izgubila „prvobitnu čistoću", ona uskraćuje Hurstwoodu intimnosti prije braka (usp. Grebstein 546). Nakon što joj Hurstwood predlaže bijeg, Carrie pristaje, ali pod uvjetom da su konvencije zadovoljene, tj. „da se vjenčaju" (112). Carrie, doduše, ne znajući za to, niti s Hurstwoodom ne zasniva bračnu zajednicu jer njihovo vjenčanje u Montrealu pod lažnim imenom Wheeler nije bilo pravovaljano. Kada joj nakon nekog vremena Hurstwood otkriva da oni uopće nisu vjenčani (267), Carrie

shvaća da ju je i on, poput Droueta, prevario i obmanuo, nakon čega njezina odluka da ga napusti postaje još snažnija. Prema Sloaneu, upravo će odbijanje Hurstwooda i Droueta da ju u konačnici sagledaju kao udanu ženu potaknuti Carrieinu emancipaciju (125–26). Stoga je njezin pomak iz sfere doma u javnu sferu i rezultat nemogućnosti da ispuni tu ženinu tradicionalnu ulogu: „Carrie jasno prerasta muškarce koji ju okružuju, ne samo stoga što njezina ambicija raste nego i zato što je od tih muškaraca doživjela bol i emocionalno nasilje" (Sloane 112).[45] Za razliku od Edne, koja tradicionalnu ulogu žene narušava prepuštanjem užitku svojih oslobođenih čula i osjećaja, Carrie svoju nekonvencionalnost iskazuje prepuštanjem žudnji za materijalnim objektima njoj nedostupnog svijeta. Dok Ednu obilježuje pomak u pastoralu i vlastitu duhovnost, daleko od patrijarhalnog jezika koji predstavljaju njezin suprug i kreolska zajednica, Carrie svoju žudnju ostvaruje približavanjem potrošačkoj kulturi i „muškom" svijetu profita i materijalnih vrijednosti.

45 Dreiser svojoj junakinji ne uskraćuje samo bračni aspekt života nego i aspekt majčinstva. Za razliku od Chopin, koja detaljno opisuje žensko fizičko iskustvo, uključujući i porod, u *Sestri Carrie* ti se elementi uopće ne spominju. Na taj način Dreiserov roman ukazuje i na brojne promjene obiteljskog života krajem 19. stoljeća. Iako svi podaci govore u prilog tezi da u 19. stoljeću ljudi nisu tako često pribjegavali rastavama kao danas jer je rastava smatrana društveno neprihvatljivom, mnogo je bilo slučajeva odvojenog života, napuštanja partnera ili porasta broja alternativnih oblika obiteljskog života, kao što su divlji brakovi (Hareven 256). Pored toga, upotreba kontracepcije omogućila je da brak ne bude samo institucija za rađanje djece, kao što je to bila „tradicionalna obitelj" (Hareven 250).

Takav razvoj likova u Dreiserovu romanu u potpunosti obrće tradicionalne strategije prikaza muških i ženskih likova. Carriena fabula postaje nalik tradicionalnom muškom pripovjednom uzorku, koji prikazuje uspon junaka prema većem i boljem položaju u svijetu kroz njegovo aktivno djelovanje (usp. Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic* 67). S druge strane, Hurstwood postaje pasivan i preuzima „ulogu palog odbačenika koja je dugo vremena prijetila Carrie" (Sloane 127). Prema tome, Carriein pomak u javnu sferu recipročan je Hurstwoodovu povlačenju u kućni svijet. Prema Kaplan, stolac za ljuljanje, od kojeg Hurstwood gotovo da se i ne odvaja, jedan je od glavnih sentimentalnih motiva u Dreiserovu romanu (144): „Promatrajući svijet iz svog stolca za ljuljanje, činilo se da se njegova gorčina sporije približava" (278). Stolac za ljuljanje, dakle, postaje simbolom topline i zaštite od vanjskog svijeta. Činjenica da se *prostorne slike zatvorenosti i bijega* ovdje vežu uz muški, a ne uz ženski lik ukazuje na obrat tradicionalne binarne podjele na mušku i žensku sferu djelovanja. Pobjegavši od opasnosti vanjskog svijeta, Hurstwood počinje djelovati u privatnoj sferi, koja tradicionalno pripada ženi, a ne muškarcu. Suprotno idealu muškarca koji uzdržava svoju obitelj, on preuzima na sebe nabavu kućnih potrepština. Ironija je tim veća što Hurstwood kao muškarac ne samo da nije u stanju materijalno se brinuti za ženu nego on to nije u stanju činiti niti za sebe. Iako ne vjeruje u Carriein glumački uspjeh i drži da to „nije zanimanje za ženu" (272), on ipak pristaje da ga ona financira. Taj ironični obrat kulminira u trenutku kada mu Carrie pred odlazak na probu u kazalište ostavlja džeparac za nabavu kućnih potrepština. Hurstwoodov status „bespomoćnog djeteta" ističe i aluzija na zipku koju budi ugođaj stolca za ljuljanje. Zbog tog obilježja Hurstwood personificira i mušku ugroženost ženinim ulaskom u javnost. On nagovara Carrie da odustane od glumačkih pokušaja

iz straha da će biti napušten: „Carrie je bila lijepa. Ona će se snaći, ali gdje će biti on? . . . 'Izbio bih si tu misao iz glave, da sam na tvom mjestu. To je mnogo teže nego što misliš'" (271). Kasnije, njega plaši i činjenica da Carrie dio novca od zarade zadržava za sebe: „'Ona zarađuje više nego što govori,' mislio je Hurstwood" (292). K tomu, svojim ulaskom u javnu sferu Carrie ugrožava i druge muškarce. Iako ju upravitelj namjerava izbaciti iz predstave već nakon prvog tjedna, Carrie ostaje u programu zahvaljujući svojoj seksualnosti. Nakon što je pokazala namršten izraz lica, kakav bi muškarci voljeli odagnati poljupcima", „sva su gospoda pohrlila k njoj" (326). Kao rezultat, Carrie zadobiva glavnu ulogu u predstavi, a umjesto nje biva izbačen glavni glumac. Obrat u odnosu na tradicionalni književni prikaz uočljiv je i u činjenici da je upravo Hurstwood, a ne Carrie, kažnjen za svoje nemoralno ponašanje. Osim što ga prate sentimentalne slike Hurstwoodov prikaz u potpunosti podliježe naturalističkim strategijama. Poput tipičnih naturalističkih junaka i njegov je život određen silama koje ne može kontrolirati, instinktima i društveno-ekonomskim okruženjem. Doživjevši potpuni materijalni i društveni pad, on se počinje osjećati odbačenim, gubi identitet te naposljetku završava svoj život samoubojstvom.

Zbog svoje nedosljednosti prema tradicionalnim oblicima karakterizacije ženskih likova, Dreiser je narušio obzor očekivanja svog vremena i pretrpio žestoke kritike od strane svojih suvremenika. Napadi su prije svega bili usmjereni na samu fabulu romana, „prikaz posrnule žene čiji se materijalni status popravlja" (Sloane 41). U dotadašnjoj je književnoj praksi bilo kakav pokušaj junakinje da svoju seksualnost realizira izvan braka smatran „kriminalnim činom". „Posrnule" junakinje, poput Hawthorneove Hester Prynne, „plaćale su cijenu smrti zbog grijeha, bivale su ogorčene i osiromašene ili bi iskusile jezive boli i patnje, a ne bi postizale bogatstvo i naklonost javnosti" (Sloane

39, 41). Prema Matthiessenu, Dreiserov je prikaz bio revolucionaran za tadašnju Ameriku upravo zato što je izostala kazna za grijeh koji je Carrie počinila (477). Carrie živi nevjenčano s Drouetom, u isto vrijeme vara Droueta s Hurstwoodom i laže mu o tome; kasnije živi nevjenčano i s Hurstwoodom, kojeg u trenutku najveće bijede i napušta, a ipak joj je zajamčen uspjeh. Prema Grebsteinu, ne samo da grijeh ne biva kažnjen u romanu *Sestra Carrie* nego se on često i ne smatra grijehom (544). Stoga je Dreiserov prvi roman ujedno i prvi američki roman bez „moralnih predrasuda". Zbog toga je Dreiser platio veliku cijenu. Činjenica da je roman povučen iz optjecaja odmah nakon što je tiskan rezultirala je tako jakom autorovom depresijom, da je i sama njegova karijera dovedena u pitanje (Grebstein 544).[46] Napad na Dreisera predvodio je književni kritičar Stuart Sherman, koji se u eseju objavljenom u tjedniku *The Nation* 1915. godine okomio na Dreiserov prikaz svijeta u kojem „su sasvim izostale obveze roditeljstva, braka, kavalirštine i građanskog ponašanja" (nav. prema Lynn 513). I sam Dreiser iskusio je položaj *drugog* kad je Sherman Dreiserov naglasak na animalnom ponašanju likova pripisao njemačkom elementu „naše miješane populacije", svrstavši ga tako izvan američke tradicije. Dreiser je bio sin njemačkih useljenika iz sirotinjskog okruženja (Matthiessen 480). Iako rođen u Americi, „on je definitivno bio autsajder, onaj koji žudi, i ta činjenica čini

46 Supruga suizdavača Franka N. Doubledaya navodno se toliko šokirala pročitavši Dreiserov roman da je svog supruga natjerala da spriječi njegovo izdavanje. Kako je ugovor već bio potpisan, Doubleday je izdao, ali samo 1000 kopija romana, te ih je odbio prodavati i oglašavati (usp. Pizer, „Late Nineteenth-Century American Naturalism" 433; Fiedler 251). Ipak, roman je primio dobre kritike, pa čak bio i ponovno izdan u Engleskoj dvije godine kasnije (Kaplan 132).

osnovno obilježje njegovog djela" (Brooks, Lewis i Warren 1877). Šokantno za tadašnjeg čitatelja, tvrdi Walcutt, bilo je Dreiserovo potpuno odbacivanje tradicionalne kategorije moralnosti, njegov stav „da jedino loše u onome što se obično smatra griješnim dolazi od kodova koji to nazivaju zlim jer oni [ti kodovi] ponašanju pripisuju elemente krivnje i licemjerja" (505). Ipak, Dreiserov prikaz Carrie samo je dijelom povrijedio recepcijske standarde svog doba. Pored toga što je svojoj junakinji dao i neka sentimentalna obilježja, Dreiser na momente zadržava stanoviti odmak u odnosu na svoj tekst. Premda znamo da se Carrie nalazi u raznoraznim nemoralnim situacijama, njezina seksualnost ostaje skrivena kroz cijeli roman. Ta činjenica objašnjiva je doduše Dreiserovim naturalističkim kredom objektivnog bilježenja vanjskih motiva i postupaka junaka. Ipak, Dreiserova suzdržanost posljedica je i puritanske tradicije koju je, do krajnosti eufemizirajući seksualnost junakinje, promicao tzv. „profinjeni oblik" *sentimentalnog romana*. U studiji pod naslovom „Dreiser's Victorian Vamp" (1963.) Grebstein opisuje Carrie kao „dražesnu, odmjerenu, skromnu, s dozom profinjenosti i trunkom patetike, nesposobnu da osjeća strast i doživi seksualno zadovoljstvo". Grebstein dodaje da, iako zbog tih osobina Carrie utjelovljuje viktorijanski ideal ženskosti, podatak da ona uspijeva uprkos kršenju konvencionalne moralnosti čini ju prvom pravom modernom junakinjom američke proze (551, 544).

Jedan je od segmenata Carriene nekonvencionalnosti i to što njezina „potraga za ljepotom" (369) odaje i neke, premda ironijom prožete, sličnosti s *romanom potrage*. U početku Carrieina je potraga isključivo izvanjska. Kako bi ukinula položaj *drugog*, Carrie traga za boljim materijalnim oblicima života. Ulaskom u novu okolinu, ona prerasta početnu naivnost, spoznajno sazrijeva i postaje superiorna sestri i radnicama,

Drouetu pa i Hurstwoodu. Takav njezin razvoj prethodi prelasku u neko novo ozračje. Carriena je fabula, dakle, odraz njezine iskustvene progresije i u njoj izostaju obilježja klasičnog sentimentalnog zapleta ili pak dosljednog naturalističkog prikaza. Naprotiv, poput fabule *romana potrage*, i Carriena priča sadrži „trenutke početaka", narativne prijelaze koji junaku omogućuju ulazak u nove kontekste i nove razine samospoznaje. Slično romanu *Buđenje*, i u romanu *Sestra Carrie* „trenutke početaka" redovito uzrokuje Carrien susret s novim muškarcem koji joj omogućuje prijelaz u novu društvenu sredinu. Prema Pizeru, svaki od muškaraca na Carrienom iskustvenom putu odgovara nekoj njezinoj osobini koja traži svoje ispunjenje u tom trenutku njezinog života (571). Povrh toga, svojim odnosom prema muškarcima Carrie iskušava raznolike mogućnosti realizacije ženskog subjektiviteta – od uzdržavane žene do žene koja uzdržava supruga i, u konačnici, žene koja živi sama. Za razliku od Poiriera, koji drži da fabularne pomake uzrokuje Carriein seksualni impuls, pri čemu „Carrie otkriva da njezine seksualne interese budi ekonomska i društvena moć muškaraca koje susreće" (581), Howard ističe da Carrie u odnosu s muškarcima traži „ljubav, divljenje, sigurnost . . . nove oblike vlastitog 'ja' koje joj nude" (45). Uzevši u obzir tumačenje June Howard, muškarci za Carrie dobivaju isto značenje kao i žena za muškog junaka. Oni su simbol i unutarnje načelo njezine potrage. Ipak, iako je iznimno dinamičan lik koji mijenja muškarce, mjesta stanovanja, društveni status te na kraju i poslove, u početku Carrie nije aktivna. Nju doduše pokreću potrošački motivi, ali ju još više guraju vanjske okolnosti. Materijalna nužda, kao i nemogućnost ostvarenja legalne bračne zajednice razlozi su koji potiču Carriein prelazak iz jedne društvene stvarnosti u drugu. Stoga je njezin početni društveni dinamizam manje rezultat „pobune", a više posljedica pukog slučaja koji ju dovodi u vezu s Drouetom i

Hurstwoodom. Tek kada se, razočarana Hurstwoodovom nemoći da se brine za nju, odlučuje krenuti u potragu za poslom, Carrie prvi put u romanu očituje inicijativu, samosvijest i potrebu za neovisnošću. Njezin aktivan ulazak u javnu sferu djelovanja tada poprima dimenzije rodne emancipacije i pretvara se u potragu za identitetom. Ames, rođak gđe Vance, kojeg Carrie upoznaje nakon što je napustila Hurstwooda, katalizator je te Carrieine potrage. Ames se kvalitativno razlikuje od Hurstwooda i Droueta jer on ne samo što predstavlja Carrieine težnje nego joj ih počinje i racionalno objašnjavati (usp. Howard 46, 108). Povrh toga, Ames će kod Carrie probuditi i potrebu prevrednovanja iskustva, osobito iskustva o sebi samoj. Uz njega Carrie uviđa da je predodžba koju je stvorila o sebi na osnovi novinskih napisa bila pogrešna: „. . . njezina mala novinska slava njemu nije ništa značila. Smatrao je da je do tada mogla napraviti mnogo više“ (354). Carrie, dakle, uviđa da je vrijednosni sud masovne kulture lažan kriterij samospoznaje. Ames će se okomiti i na vrijednosti visokotiražne *Dore Thorne* koju je, pod pretpostavkom „da je smatrana jako dobrom“, i Carrie čitala (237).[47] Ames će Carrie nadahnuti i pouzdanjem u vlastite vrijednosti i vlastito mišljenje: „Spomenuo je stvari u komadu koje je ona najviše odobravala – stvari koje su je se duboko dojmile“ (238). Upravo će to novo samopouzdanje učiniti da Carrie od „ukrasa“ na sceni, čiji se glumački angažman svodio tek na nekoliko redova teksta,[48]

47 Zbog naslova i njegove „popularnosti“, možemo pretpostaviti da se radi o *sentimentalnom romanu* u tradiciji Richardsonovih romana *Pamela* i *Clarissa*.

48 Carrieina dotadašnja gluma potpuno se uklapa u viđenje žene kao imitatora. Prema Dijkstri, upravo je pozornica jedan od simbola kojim književnost s prijelaza stoljeća podupire mit o ženi kao odrazu muškarčeva stvaralaštva (120–22).

postane dobrom glumicom: „Već taj mali izraz odobravanja učinio je da joj srce zaigra. Ah, kada bi barem mogla biti glumica – i to dobra! Taj je čovjek bio mudar – i on joj je odobravao“ (238). Ames je ujedno i posljednji muškarac na Carrieinom iskustvenom putu: „Imala je ideal s kojim će uspoređivati muškarce – posebno sebi bliske muškarce“ (239). Nakon Amesa, svjesna njihove neiskrenosti, Carrie će s ironijom odbijati ljubavne ponude zainteresiranih mladića. Ames ujedno označuje i kraj Carriene „svjetovne“ potrage i materijalističke žudnje. Iako je dobila sve ono za čim je nekad žudila: odjeću, bankovni račun, publicitet i prijatelje koji joj se dive, „nekad tako daleke, bitne stvari koje su sada postale trivijalne i beznačajne“ (368), Carrie shvaća da je usamljena: „Metropola je u društvenom smislu hladno mjesto . . . osjećala je da se iza ljubaznosti i veselja, s kojima su joj mnogi prilazili, ne krije toplo, dobrohotno prijateljstvo“ (324). Ekskluzivni restoran u kome Carrie i Ames prvi put razgovaraju, koji, u bezbroj sjajnih ogledala zrcali svoju vlastitu raskoš, ali i stvara njezin privid, personifikacija je Carriene spoznaje relativnosti vlastitog uspjeha. Za razliku od Edne, čija spoznajna *potraga* počinje odmah na početku romana, Carrie se kroz cijeli roman samo fizički emancipira, a pravo *buđenje* doživljava tek na samom kraju. Poput Edne koja, nakon noći u kojoj je doživjela *buđenje*, sjeda u mrežu za ležanje, i Carrie, nakon susreta s Amesom, sjeda u stolac za ljuljanje i sanjari. Motiv stolca za ljuljanje, tvrdi Kaplan, pojavljuje se u svakom prostoru u kojem živi Carrie, od stana Hansonovih do sobe u „Waldorf Astoriji“ (144). Upravo činjenica da na kraju romana i Carrie poput Hurstwooda sjeda u stolac za ljuljanje i sanjajući promatra svijet kroz prozor svoje hotelske sobe ukazuje na osjećaj nezadovoljstva i žudnje istovjetan onom koji ju je obuzeo i prve večeri u Chicagu. Kaplan i Howard slažu se da je, bez obzira na uspjeh u realizaciji svih svojih dotadašnjih snova,

Carrie „i dalje puna žudnje“ (usp. Howard 43, Kaplan 149). Činjenica da i na kraju romana, kao i na početku, Carrie sjeda u stolac za ljuljanje dokaz je da je ona na početku novog spoznajnog ciklusa i da, u skladu s Dreiserovom životnom filozofijom, izmjenjivanje ciklusa neće nikad prestati. Za razliku od Hurstwoodove priče, koja je zaokružena i simetrična jer sile kauzalnosti uzrokuju njegov „pad“ i tragični završetak, Carrieina priča je otvorena, bez kraja. I u toj osobini otkrivamo bliskost Carrieine fabule s fabulom *romana potrage*, ali viđenu u zrcalu ironije.

U završnom prizoru Carrie, smještena u naslonjač u svojoj hotelskoj sobi, razmišlja o relativnosti vlastitog uspjeha: „Spoznala je da u ovom svijetu . . . ne postoji sreća“ (369). Spoznaja relativnosti žudnje i postojanja i raspoloženje koje joj pridonosi također odaje modernu ironičnu svijest.[49] Ona se s podsmijehom prisjeća svoje nekadašnje potrošačke žudnje: „U svojim šetnjama Broadwayom, nije više mislila o eleganciji bića s kojima se mimoilazila“ (369). Moderni junak, tvrdi Howe, i dalje vjeruje u potragu za gralom, ali nije siguran da ga se može pronaći javnim djelovanjem i ne zna gdje bi ga tražio (nav. prema Bradbury i McFarlane, „The Name and Nature of Modernism“ 36). Ipak, premda je prikazom svoje junakinje nadišao pripovjedne konvencije svog vremena, pa čak i otišao korak dalje od Kate Chopin, omogućivši Carrie uspješan prodor u javnu sferu djelovanja, u skladu s naturalističkim strategijama, Dreiser nam u potpunosti uskraćuje uvid u proces nastanka Carriene svijesti i unutarnje spoznaje. Čak i na samom kraju romana, kada postaje više nego jasno da je Carrie počela nešto uviđati, njezina svijest i priroda njezine spoznaje čitatelju ostaju potpuno skrivene. Prema

49 Ironija i spoznajni relativizam osnovna su obilježja *modernizma* (usp. Scott 226).

tome, Dreiserov prvijenac *Sestra Carrie* istodobno je oblikovan kao vrlo moderan, ali i tradicionalan roman. Ipak, prikazom nesklada nove masovne kulture s kraja stoljeća i *patrijarhalne ideologije*, Dreiser je u svoj roman uključio duh preobrazbe moderne epohe i, poput Chopin, posvjedočio o početku velikih promjena u položaju žene. Situiran „na razmeđu" tradicionalnog i modernog, prikazom ženina razvoja od *anđela* k *fatalnoj ženi*, od društvenih margina k javnoj sferi, taj je roman zanimljiv pokazatelj polifonije glasova svoje epohe.



Kuća veselja (1905.) Edith Wharton

Poput junakinja romana *Buđenje* i *Sestra Carrie*, i Lily Bart, junakinja romana *Kuća veselja* (*The House of Mirth*) Edith Wharton, nije uklopljena u svoj društveni krug. Slično Edni Pontellier, Lily je pripadnica viših društvenih slojeva. To je malobrojna klasa njujorških bogataša koja je početkom stoljeća posjedovala velik dio nacionalne imovine i živjela u dokolici.[50] Premda Lily svojim rođenjem pripada društvenoj eliti, financijska propast i smrt roditelja ostavile su ju bez nasljedstva i njezin društveni položaj učinile labilnim. Lilyn položaj *drugog* obilježuje, dakle, činjenica da, za razliku od ostalih pripadnika jet seta, ona nema materijalnu potporu. Pored *ideologije drugog*, poput Dreisera, i Wharton je u svoj roman uključila i kapitalističku *ideologiju potrošnje*. Potrošačka žudnja i neumjerena rasipnost glavna su obilježja žene viših društvenih

50 Ward McAllister nazvao je društvenu elitu New Yorka s kraja stoljeća „četiri stotine", aludirajući na kapacitet plesne dvorane gđe William Backhouse Astor (Robinson 341).

slojeva. Thorstein Veblen, kritičar klase dokonih i tvorac termina *upadljiva potrošnja* („conspicuous consumption"), aludira na običaje novih bogataša da svoje bogatstvo javno ističu kupujući skupocjene, ali često beskorisne predmete. Žene bogataša bile su, tvrdi Veblen, glavni obiteljski potrošači. Dok su njihovi supruzi trošili svu svoju energiju kako bi u poslovnom svijetu pribavili što više novca, njihove su supruge bile te koje su, kupujući raskošne vile, namještaj, nakit i odjeću, koja je stizala čak iz Pariza, nastojale steći status više klase (usp. Wolff ix–xxi). Bauer drži da je takav potrošački mentalitet bogate žene posljedica odvajanja muških i ženskih poslova. Za razliku od muškarčevih poslovnih napora, zahtjevi koje je društvo nametalo ženama bili su isključivo statusne naravi. Izolirane iz produktivne i kreativne sfere javnog djelovanja, žene su se međusobno natjecale svojim nakitom, vilama i raskošnim zabavama (Bauer, *Edith Wharton's Brave New Politics* 91–92). Poput Bauer, i Dijkstra takvo ponašanje dovodi u izravnu vezu s *ideologijom odvojenih sfera*. Neumjerenim razmetanjem imovine svojih supruga mnoge su žene s kraja 19. stoljeća nadomjestile svoju nemogućnost da same zarađuju. Postavši „potrošna roba" na bračnom tržištu, ali i „potrošene" nedostatkom obveza, aktivnosti i slobode, žene su se svetile tako što bi postale „strojevi za šoping" (Dijkstra 354–55). Kao pripadnica sloja imućnih i sama Lily odrasla je u ozračju prekomjerne potrošnje:

> . . . she had been brought up in the faith that, whatever it cost, one must have a good cook, and be what Mrs. Bart called "decently dressed." Mrs. Bart's worst reproach to her husband was to ask him if he expected her to "live like a pig"; and his replying in the negative was always regarded as a justification for cabling to Paris for an extra dress or two, and telephoning to the jeweller that he might, after all, send

> home the turquoise bracelet which Mrs. Bart had looked at that morning. (30)

Pod utjecajem svoje majke Lily razvija uvjerenje da je nedostatak materijalnih vrijednosti za djevojku njezinog društvenog položaja jednak „priznanju neuspjeha" (34). U skladu s tim slom obiteljskog poslovnog carstva Lilyna majka doživljava kao najgoru sramotu. Nakon poslovnog kraha, puna prezira prema svom suprugu zato što nije uspio odigrati svoju društvenu ulogu, ona svim snagama nastoji osigurati opstanak obitelji na društvenom podiju. Kao rezultat, njezini savjeti Lily o nužnosti stjecanja materijalne sigurnosti postaju sve učestaliji. No, Lily ubrzo i sama uviđa da je, kako bi išla ukorak s drugim ženama iz svog društvenog kruga, prisiljena trošiti mnogo novca na raskošne oprave, nakit, kao i na omiljenu društvenu zabavu – kockanje: „. . . ona nije bila stvorena za prost i bijedan okoliš, za gnusnu sramotu siromaštva. Cijelo njezino biće bujalo je u ozračju luksuza, bilo je to zaleđe za kojim je težila . . ." (26). Najčešći oblik „pohlepnog trošenja", tvrdi Dijkstra, bila je upravo "nezasitna žudnja za odjećom" (355). Uspoređujući međusobne vrijednosti različitih predmeta u romanu *Kuća veselja*, u svojoj kulturološkoj studiji „The Traffic in Women: A Cultural Critique of *The House of Mirth*" Lilian Robinson ukazuje na veliku diskrepanciju između uobičajenih svota koje je „aristokratska" žena morala izdvojiti kako bi išla ukorak sa svojom klikom i nekih drugih troškova. Tako je, primjerice, svota od 300$, koju Lily gubi igrajući bridž, jednaka iznosu dvogodišnje stanarine radnice Nettie Struther. Gđa Peniston, Lilyna teta, jednom prigodom priznaje kako ju ne bi iznenadilo da Lilyn dug krojačici iznosi 1.000$, a jedan kovčeg s odjećom, kojeg se Lily odriče kako bi financijski pomogla humanitarni klub Gerty Farish, vrijedi toliko da omogućuje rad kluba na neko vrijeme (Robinson 348). Kao i u Dreiserovu romanu, i u romanu Edith Wharton odjeća je

značajan pokazatelj društvenog uspjeha. Činjenica da, zbog nedostatka novca, mora nositi prošlosezonske haljine svoje imućne prijateljice Judy Trenor još više povećava Lilynu čežnju za životom kakav vode bogataške žene iz njezina okružja. Pod utjecajem svoje majke Lily uviđa da svoju čežnju za dokonim životom može ostvariti jedino ukoliko se bogato uda i tako povrati svoj društveni dignitet, stvori si „mjesta . . . u krcatom sebičnom svijetu užitaka" iz kojeg ju njezino siromaštvo „isključuje" (50). Brak je, dakle, sudbina djevojke Lilyne pozicije i jedini način ukidanja položaja *drugog*. Savjetujući svoju kćer da bude društveno promišljena, Lilyna majka ističe da je njezina ljepota njezin jedini preostali kapital koji valja iskoristiti što je bolje moguće. Marksistički nadahnuta teoretičarka Wai-Chee Dimock ističe da je jedan od najistaknutijih ideoloških jezika u romanu *Kuća veselja* jezik *tržišne razmjene*. Moć tržišta očituje se upravo u sposobnosti tržišta da se umnaža i asimilira sve ostalo u svoju domenu. Tržište je nevidljivo prisutno u svim sferama društva, pa čak i u njegovim najprivatnijim kutovima (375). U skladu s tim tumačenjem, potreba da se Lily uz pomoć svoje ljepote što bolje uda i tako si omogući društveni uspon, koji zagovara njezina majka, nije ništa drugo doli nagovaranje da svoju seksualnost upotrijebi kao sredstvo *tržišne razmjene*. Za razliku od romana *Sestra Carrie*, koji *ideologiju potrošnje* i *masovne kulture* suprotstavlja patrijarhalnom diskursu *drugog* i *ideologiji odvojenih sfera*, u ovom romanu navedeni kapitalistički jezici s početka stoljeća ocrtavaju patrijarhalna i materijalistička obilježja aristokratske kulture. I Papke upozorava na povezanost sveprisutnog tržišnog diskursa i *ideologije odvojenih sfera*. U skladu s tom ideologijom, majke su obrazovale svoju djecu da „plivaju u vodama kapitalističke proizvodnje – upozoravajući ih

da se čuvaju morskih pasa, ali i ohrabrujući ih da i ona smoče svoje noge" (Coonk, nav. prema Papke 13).[51] Isticanjem Lilyne ljepote kao ključne za povratak obiteljskog digniteta, Lilyna majka podučava ju upravo takvoj riskantnoj upotrebi vlastite seksualnosti. Financijskim padom svoje obitelji Lily je gurnuta na tržište „kao lijep predmet koji će kupiti ponuđač koji najviše ponudi" (Papke 118–19). Prema tome, Lilyna ljepota funkcionira kao roba na društvenom tržištu, oruđe za postizanje ekonomske sigurnosti.

Pored toga što otkriva materijalističku pozadinu etike viših klasa, Wharton ukazuje i na proturječnost zahtjeva koje ta kultura nameće ženi. Od Lily se istodobno očekuje da bude vjerna tradicionalnom idealu ženske čistoće i pobožnosti, ali i da manifestira potrošačke sklonosti koje uključuju razmetanje skupocjenom odjećom i draguljima, kasnonoćne izlaske te igranje bridža. Uzrok toj proturječnosti Robinson pronalazi u bipolarnosti samog aristokratskog *milieua* New Yorka s prijelaza stoljeća. Taj su *milieu* činili tzv. „stari" bogataši, potomci nizozemskih i engleskih trgovaca, koji su živjeli od trgovačkog i industrijskog kapitala uloženog u njujorške nekretnine, i „novi stari" bogataši čija je ekonomska osnova također naslijeđeno bogatstvo. Za razliku od „starih" bogataša, koji samo pasivno nadgledaju zaštitu svog nasljedstva, „novi stari" bogataši ne žive samo od kamata nego svoj kapital pokušavaju uvećati i investicijama. Prema tome, „novi stari" bogataši izravno sudjeluju na tržištu dionicama. Za razliku od Dimock, Robinson drži da je jezik tržišta prihvatio isključivo taj „novi" sloj njujorške elite. Potreba da svoj kapital uvećaju proizlazi upravo iz načina života

51 Papke upotrebljava termin *ideology of true womanhood* kojim označuje određenje ženskog subjektiviteta unutar *ideologije odvojenih sfera.*

„novih" bogatuna, koji je mnogo luksuzniji od onoga koji vode „stari" bogataši. Oni grade velebne kuće i ljetnikovce, nose najskuplji nakit i najfiniju odjeću te posjeduju jahte kojima kruže Azurnom obalom. Naprotiv, troškovi „starog" sloja mnogo su umjereniji i uključuju luksuznu hranu i odjeću, ali ne i skupa putovanja i raskošne vile (Robinson 342–43). Lilyna teta, gđa Peniston, pravi je primjer tog konzervativnog „starog" sloja. Njezina dnevna soba, koja već godinama ima isti izgled, ukazuje na strah gđe Peniston od novog i „stranog" (36). Gđa Peniston je konformist koji pasivno promatra život „kroz zaslon svoje verande": „Ona je oduvijek bila promatrač života, a njezin je um nalikovao jednom od onih malih ogledala koje su njezini nizozemski preci običavali postaviti na svoje prednje prozore kako bi iz nevidljive dubine doma mogli vidjeti što se događa na ulici" (37). Za razliku od „novih" bogatuna, uz koje se vežu obilježja korumpiranosti: kockanje, pijanstvo, trgovina dionicama i izvanbračne afere, „stari" bogataši inzistiraju na poštivanju pravila kršćanske moralnosti. Ipak, uprkos svojoj izvanjskoj pobožnosti „stari" su bogataši jednako koristoljubivi kao i „novi" bogataši. Sklonost tradiciji i kršćanska moralnost gđe Peniston, tvrdi Robinson, u stvari je način da očuva svoj posjed: „. . . mladenkina nevinost i ženina vjernost dio su kućnog inventara, posjed koji omogućuje pravilno nasljeđivanje drugih oblika posjeda duž crte zakonitog patrijarhalnog potomstva" (343–44). Upravo je diskrepancija između „starog" i „novog" sloja starih njujorških bogataša razlog zašto se od Lily očekuje da istodobno bude i podložna i društveno agresivna. Po očevoj crti Lily pripada „starom" njujorškom sloju (Benstock 309). No, Lilyna majka, koja sama dolazi iz nešto nižih društvenih slojeva, ima izražene društvene ambicije i potrebu za pokazivanjem svog bogatstva karakterističnu za „nove" bogataše. U skladu s tim, za razliku od gđe Peniston, u društveno djelovanje Lilyne majke inkorporiran

je diskurs *tržišta* prisutan u poimanju seksualnosti kao transakcije.

U početku romana u razgovoru sa svojim starim prijateljem Lawrenceom Seldenom, Lily priznaje da je „lov" na dobrostojećeg ženika njezina glavna društvena uloga, njezina profesija (9). Objašnjavajući Seldenu zašto želi provesti društveni vikend na Bellomontu, ljetnikovcu Trenorovih, gdje je pozvan i Percy Gryce, neoženjen bogataški sin, Lily dodaje: „To je dio posla" (12). Sukladno uputama svoje majke, Lily je smjela i agresivna u potrazi za budućim suprugom. Spazivši u vlaku Percya Grycea, svjesna njegove stidljivosti, Lily preuzima inicijativu: „'Sjedalo pored mog je slobodno – molim Vas, sjednite', rekla je preko ramena, a gospodin Gryce, sa znatnom nelagodom, uspio je obaviti zamjenu koja mu je omogućila da sebe i svoje stvari prenese na njezinu stranu" (18). Lilyna smjelost i lakoća kojom u vlaku naručuje čaj zadivljuju Grycea: „Nikada se ne bi usudio sam ga naručiti, ukoliko ne bi želio privući pozornost svojih suputnika . . ." (19). Međutim, uprkos takvom „fatalnom" nastupu, Lily zna da pred bogatašem „starog" tradicionalnog kova kao što je Percy Gryce mora zatomiti svoju početnu inicijativu: „Znala je da je odavanje osjećaja superiornosti bio jedva zamjetljiv oblik gluposti koju je njezina majka kritizirala . . ." (34). Već na samom početku razgovora Lily je krajnje prilagodljiva. Ona ne govori o sebi, kao što to čini sa Seldenom, nego zapodijeva razgovor o *Americani*, kolekciji povijesnih knjiga koju skuplja Gryce, te tako podilazi njegovoj narcisoidnosti: „. . . odlučila je biti za njega ono što je njegova *Americana* bila dosad: posjed kojim se toliko ponosio da je na njega trošio novac" (49). Svojom odlukom da bude kao *Americana*, Lily potpuno prihvaća dekorativnu ulogu koju je aristokratskoj ženi dodijelio diskurs *odvojenih sfera*. Ona pristaje biti poput rijetke i skupocjene kolekcije knjiga, koju niti njezin vlasnik ne namjerava pročitati i tako spoznati što se nalazi ispod

površine koja mu ukrašava police. U skladu s tom odlukom, svjesna potrebe da zadovolji i očekivanja Gryceove majke, ona u njegovu društvu ne puši, oblači se manje smjelo, nastoji biti što manje nametljiva i pravi se da ide redovito u crkvu. U početku romana Lily naoko posjeduje neka obilježja sentimentalne junakinje. Osim prema Gryceu, ona je podložna i prilagodljiva i prema ostalim likovima. Vrlo je uslužna prema svojoj prijateljici Judy Trenor, kojoj pomaže pisati pozivnice i čije prijatelje zabavlja za vrijeme društvenih okupljanja, ali i prema svojoj teti, gđi Peniston: „Lily je imala višak vlastite energije, ali ona je bila sputana nužnošću prilagođavanja navikama svoje tete“ (38). Odgojena da zatomljuje vlastitu osobnost u korist drugih, da se kontrolira i bude prijetvorna, Lily „bi prihvaćala obvezu bez protesta“ (39): „. . . gdje god da je pogledala, vidjela je samo budućnost služenja tuđim mušicama, nikada mogućnost zahtijevanja vlastite neobuzdane individualnosti“ (101). Lilyno nastojanje da svoj nesigurni društveni položaj razriješi stupanjem u brak također je jedan od motiva *sentimentalnog romana*. Povrh toga, prikazom Lily koja je sama u svijetu bez roditelja i imetka, uvodni dio romana odiše i mješavinom *romanse* i *realizma* tipičnom za *sentimentalni obiteljski roman* (usp. Fluck, „Sentimentalnost“ 11–12). Ipak, Lily nije sentimentalni lik, prije svega stoga što je njezina težnja za brakom rezultat društvene promišljenosti, a ne sentimentalnosti. Lilyna teta, s kojom ona živi nakon smrti svojih roditelja, svojim neredovitom i nedostatnom financijskom potporom još više će pojačati tu njezinu težnju. Iako svjesna činjenice da se ona i dobrostojeći „sustezljiv“ „mamin sin“ Percy Gryce, „koji ne podliježe unutarnjim porivima i osjećajima“ (49), razlikuju kao nebo i zemlja, Lily se ipak nastoji udati za njega kako bi se oslobodila spoznaje o nedostatku novca i nužnosti da ga posuđuje te potom vraća dugove: „Imala bi ljepšu odjeću od Judy Trenor i daleko,

daleko više nakita od Berthe Dorset. Bila bi zauvijek oslobođena od . . . poniženja relativnog siromaštva" (49). Činjenica da su Lilyni motivi za stupanje u brak isključivo materijalne prirode upućuje na to da i u ovom romanu, kao i u romanu *Sestra Carrie*, materijalna žudnja podriva sentimentalne konvencije. Drugi je autoričin odmak od *sentimentalnog romana* Lilyn ironičan stav prema braku i životu koji ju očekuje. Ona razmišlja o tome kako, uprkos činjenici da se dosađuje u društvu Percya Grycea, mora biti zainteresirana i prilagodljiva „sve u nadi da bi se on konačno mogao odlučiti počastiti ju svojim dosađivanjem do kraja života" (25). Spremajući se za nedjeljnu misu, na koju ide s Gryceom, iako svjesna da će na taj način u potpunosti pridobiti njegovu naklonost, Lily u stvari ne želi ići:

> . . . the sight of the grey dress and the borrowed prayer-book flashed a long light down the years. She would have to go to church with Percy Gryce every Sunday. They would have a front pew in the most expensive church in New York, and his name would figure handsomely in the list of parish charities. In a few years, when he grew stouter, he would be made a warden. Once in the winter the rector would come to dine, and her husband would beg her to go over the list and see that no *divorcees* were included, except those who had showed signs of penitence by being re-married to the very wealthy. There was nothing especially arduous in this round of religious obligations; but it stood for a fraction of that great bulk of boredom which loomed across her path. (57)

Upravo Lilyn ambivalentni stav, kojim Wharton naglašuje da se, kada se oduzmu materijalni motivi, Lily zapravo i ne želi udati, daje joj obilježja buntovnika. Jedan od prvih nagovještaja *pobune* u romanu biva vidljiv kada ona, umjesto odlaska u crkvu s Percyem Gryceom, prijepodne provodi s Lawrenceom

Seldenom. Međutim, za razliku od Edne, koja se svjesno opire ulozi koju joj nameću društvene norme, Lily je velikim dijelom nesvjesna svog društvenog otpora. Ona neodlasku u crkvu ne pridaje preveliko značenje i planira ga kompenzirati poslijepodnevnom šetnjom s Gryceom. Ipak, taj događaj biva fatalan za budućnost njihova odnosa. Razočaran Lilynim nedolaskom i pod utjecajem zlih glasina koje o njoj širi ljubomorna Bertha Dorset, Gryce mijenja mišljenje o Lily i napušta Bellomont. Premda, izgubivši još jednu priliku da se bogato uda, Lily biva kažnjena za svoju *pobunu*, ona i dalje, nesvjesna njihove težine, čini nekonvencionalne poteze. Kako bi popravila svoju lošu financijsku situaciju, ona moli supruga Judy Trenor da pokuša njezine skromne prihode uvećati mešetarenjem. Tim svojim postupkom Lily nastoji ne samo izbjeći udaju, jedini mogući ženi dostupan način stjecanja materijalne sigurnosti, nego pokušava i neizravno ući u svijet burzovnih transakcija, odnosno područje muškarčeva djelovanja. Ona na taj način ponovno pruža otpor *ideologiji odvojenih sfera*. Međutim, Lily nije svjesna činjenice da će svojim izlaskom izvan ženske sfere djelovanja izazvati društvenu osudu: „Lily, koja je samu sebe izdizala izvan uskih predrasuda, nije ni pomišljala da bi činjenica kako je dopustila Gusu Trenoru da joj pribavi nešto novca mogla narušiti njezino samozadovoljstvo“ (127–28). Budući da je poslovno nevješta i potpuno lišena lukavstva, Lily ili ne shvaća ili potiskuje svijest o opasnosti kojoj se izlaže. Upravo potiskivanjem svijesti o nekonvencionalnosti vlastitih postupaka, polu-namjernim nerazumijevanjem društvenih pravila, Lily odvaja svoj glas od društvenog glasa. Dimock i Bauer ističu da se Lilyno nerazumijevanje prije svega odnosi na načelo *tržišne razmjene*. Lily ne samo da ne razumije zakone tržišta, po kojima sve ima svoju cijenu, nego ne razumije niti „logiku razmjene“, koja upravlja društvom, kao i činjenicu da novac nije jedino

sredstvo plaćanja (Dimock 376), odnosno da „nijedan poklon ili zajam ne može ostati neplaćen“ (Bauer, *Edith Wharton's Brave New Politics* 99). To nerazumijevanje biva očito kada Trenorovi ljubavni nasrtaji postaju sve učestaliji, a njegov govor poprima elemente tržišnoga diskursa: „. . . onaj tko plaća večeru obično ima pristup stolu“ (145): „. . . sada kad si dobila od mene ono što si željela, radije bi da si s nekim drugim“ (118). No, bez obzira na Trenorove sve učestalije provokacije, Lily je i dalje „naivna“: „Zahvalila sam ti, pokazala sam da sam zahvalna. Po čemu si učinio išta više od onog što bi svaki prijatelj učinio . . . ?“ (146). Štoviše, nesvjesna Trenorove beskrupuloznosti, Lily mu čak predlaže da se nađu u parku kako bi ga umirila. Ona ne zna niti to da će tim činom dati povoda glasinama i ogovaranju. Kulminacija njezine naivnosti zbiva se kada, nakon večere kod Carry Fisher, Lily odlazi k Trenorovima u uvjerenju da tamo ide na poziv svoje prijateljice Judy Trenor (142). Međutim, umjesto Judy, Lily tamo nalazi samo Trenora koji pokušava „naplatiti“ svoj dug jer smatra da na to ima potpuno pravo: „Prevario sam te; priznajem; ali varaš se ako misliš da me je sram. Bog zna da sam dovoljno dugo bio strpljiv – muvao sam se uokolo i izgledao kao glupan. A ti si cijelo vrijeme dopuštala da ti se drugi momci udvaraju . . . puštajući ih da me ismijavaju“ (144). Činjenica da Trenor zahtijeva da mu ona plati seksualnom protuuslugom, da si daje za pravo nametati uvjete plaćanja, dokaz je da je on taj koji ima moć u svojim rukama (usp. Dimock 377). Trenorov čin ujedno otkriva da je moć u *Kući veselja* u rukama onih koji vladaju ekonomskom sferom, i da je patrijarhalna. Prema tome, svojim podsvjesno-svjesnim ignoriranjem tržišne logike, Lily predstavlja izazov dominantnoj ideologiji. Međutim, zbog svoje „naivnosti“ i nesmotrenosti, ona ponovno stradava. Pored toga što, zbog svog nenamjernog izleta u „mušku“ sferu profita biva ponižena, ona postaje i predmetom društvene osude. Iako nedužna, zbog svog

čestog javnog pojavljivanja s Trenorom, kao i činjenice da je od njega primila gotovo 9.000$, Lily zadobiva reputaciju nemoralne žene i doživljuje društvenu degradaciju. Ona gubi pokroviteljstvo Judy Trenor, pa čak i povjerenje samog Seldena koji, iako u početku ne vjeruje glasinama, biva svjedokom Lilynog kasnonoćnog posjeta Trenoru. Takvim razvojem Lilyne fabule Wharton ujedno upućuje na paradoks – da Lily postaje žrtvom intriga i ogovaranja ne zbog svog nemorala, nego upravo zato što neoprezno, gotovo nerazumno, narušava društvene norme. Lilyna „naivnost" biva „kažnjena" i kada prihvaća poziv Berthe Dorset na krstarenje Mediteranom. Ona ne shvaća da ju Bertha poziva isključivo zato da bi skrenula pozornost supruga Georgea od svoje veze s ljubavnikom. Štoviše, kada taj odnos postaje prijetnja Berthinom braku, ona bezrazložno optužuje Lily za odnos s Georgeom Dorsetom te tako zataškava vlastiti preljub. Bertha na taj način spašava svoj brak, a time i svoj materijalni, ali i društveni kapital koji čine privilegije udane žene. Da su te privilegije doista kapital potvrđuje i činjenica da, nakon što su se vratili u New York, nitko ne staje na Lilynu stranu i svi „vjeruju" Berthinoj priči. Na savjet Gerty Farish da skine ljagu sa sebe tako što će prijateljima reći pravu istinu, Lily odgovara:

> "The whole truth?" Miss Bart laughed. "What is the truth? Where a woman is concerned, it's the story that's easiest to believe. In this case it's a great deal easier to believe Bertha Dorset's story than mine, because she has a big house and an opera box, and it's convenient to be on good terms with her . . . well, the truth about any girl is that once she's talked about she's done for; and the more she explains her case the worse it looks." (226)

Upravo isticanjem Lilynog poštenja Wharton raskrinkava tržišnu beskrupuloznost, hipokriziju i izopačenost aristokratske etike. Dekonstrukcijskim čitanjem romana *Kuća veselja* Margot

Norris uočila je odjeke *romana iz života viših slojeva* („novel of manners“) i *romana preljuba* („novel of adultery“), vrlo popularnih žanrova s kraja 19. stoljeća, koje karakterizira nametanje društvenog konformizma i normativnog ponašanja „izgonom devijanata“. Prikazom Lily, koja biva kažnjena poput tradicionalne preljubnice, ali za grijeh koji nije počinila, uprkos tomu što je sačuvala djevičanstvo i svoje „anđeoske“ vrline, *Kuća veselja* odriče se vlastitih tematskih konvencija (usp. Norris 432). Doslovno od početka do kraja romana Lily propada upravo zbog svoje naivnosti i moralnosti. Tako netočne glasine dolaze i do njezine tete, uslijed čega ona gubi velik dio ostavštine. Za razliku od Lily, koja dobiva samo 10.000$, druga nećakinja gđe Peniston, Grace Stepney, dobiva sav preostali imetak. I u ovom slučaju Lily nedužna stradava jer sav novac odlazi u ruke podle Grace koja je sa zadovoljstvom teti prenosila najgore glasine o Lily u namjeri da ju liši nasljedstva (223). Lilyna naivnost, drži Dimock, očituje se upravo u činjenici da ona dosljedno poštuje pravila. U svijetu u kojem svi nastoje profitirati, a da pritom izbjegnu obvezu plaćanja svoga duga, Lily uvijek plaća (383). Nakon što je saznala da je ostavština gđe Peniston jednaka iznosu njezinog duga prema Trenoru, Lily želi Trenoru vratiti novac koji je od njega primila. No, Trenor uopće ne očekuje da će mu se novac vratiti na isti način. Upravo svojim nerazumijevanjem pravila visokorazvijenog društvenog tržišta, svojim naivnim inzistiranjem da izjednači valutu plaćanja i valutu primanja, Lily „prkosi samim temeljima razmjene . . . ono što se čini kao izraz podložnosti prerasta u izraz prkosa jer, doslovnim prijanjanjem uz principe razmjene, Lily okreće sustav naglavce“ (Dimock 383). Poput Edne, koja svojim nerazumijevanjem kodova kreolske moralnosti i odmakom od konvencija ukazuje na dijalektički obrat vrijednosti, i Lily svojim neprihvaćanjem zakona tržišta zadobiva obilježja Bahtinove *lude*. Kao rezultat, kako roman odmiče, i Lilyna *drugost* biva sve

naglašenija. Na čitanju oporuke gđe Peniston „Lily . . . je sjela na stolicu koja se činila namjerno odvojena od drugih“ (221–22).

Ipak, za razliku od Edne, koja se bezrezervno opire patrijarhalnom jeziku, Lilyna je *pobuna* ne samo nesvjesna nego i ambivalentna. *Heteroglosija* se, dakle, odvija i u samoj Lilynoj svijesti. Za razliku od Carrie, pa i Edne, čija je *potraga* prostorna i fizička, odbljesci Lilyne *potrage* vidljivi su upravo kroz tu unutarnju borbu glasova. Lily, doduše, na početku romana provodi poslijepodne u prirodi s Lawrenceom Seldenom, uz kojeg se, kao Edna uz Roberta, počinje *buditi*:

> The afternoon was perfect. A deeper stillness possessed the air, and the glitter of the American autumn was tempered by a haze which diffused the brightness without dulling it. . . . They stood silent for a while after this, smiling at each other like adventurous children who have climbed to a forbidden height from which they discover a new world. (63, 73)

Poput Edne i Lily boravak u pastoralnom okruženju sa Seldenom doživljuje kao spoznaju „slobode“ i „emancipacije“ (65), ali i emocionalnog zanosa: „Sve do danas nije spoznala tu lakoću, to blještavilo slobode. . . . Poseban čar njezinog osjećaja za Seldena bio je da ga je razumjela, mogla je staviti svoj prst na svaku kariku lanca koji ih je spajao“ (65). Izuzev početne i završne scene u Seldenovu stanu, Lilyni i Seldenovi najdulji i najiskreniji razgovori odigravaju se upravo u prirodi ili u vrtovima bogataških vila u kojima traje zabava. Za oboje to su trenuci potpunog opuštanja i prepuštanja „nestvarnim osjetima“ (137), „bržem ritmu života“ (137) koji osjećaju u blizini jedno drugog. Ipak, za razliku od Edne, koja u zanosu nove spoznaje zaboravlja sve, pa i vlastitu djecu, za vrijeme njihovih susreta Lily ne dopušta osjećajima nesputanosti i slobode da ju potpuno obuzmu:

„Trenutno su u njoj bila dva bića, jedno koje je duboko udisalo slobodu i veselje, drugo, koje se borilo za zrak u maloj crnoj tamnici strahova“ (64). Iako su trenuci provedeni sa Seldenom za Lily potpuni užitak, oni su ujedno i nedopustiv luksuz koji narušava njezinu društvenu ulogu. Uslijed toga njezino je ponašanje krajnje ambivalentno, gotovo kontradiktorno. Iako je izbjegla odlazak u crkvu, Lily ipak planira poslijepodnevnu šetnju s Percyjem. No, nakon što joj Selden priznaje da je došao u Bellomont kako bi vidio nju, a ne Berthu Dorset, obuzimaju ju tako jaki osjećaji da odustaje od šetnje s Percyjem pod izlikom glavobolje te, nakon što su svi otišli na izlet kod Van Osburghovih, kradomice odlazi u šetnju sa Seldenom. Premda svaki „bijeg“ sa Seldenom otkriva Lilynu potrebu da se prepusti vlastitim željama, ona se ne uspijeva u potpunosti opustiti i pobjeći od svoje društvene uloge. Nju jako brine mogućnost da bi njihova pustolovina mogla biti otkrivena: „‘Nisam imala pojma da je tako kasno. Nećemo se uspjeti vratiti prije mraka, rekla je, gotovo nestrpljivo’. . . . ‘Znam – znam’ – zašutjela je, a on je kroz sumrak vidio kako crveni. ‘Ali rekla sam im da se ne osjećam dobro – da ne bi smjela izlaziti. Siđimo!’ promrmljala je“ (74). Prema tome Lilyna društvena svijest, neprestana potreba da udovolji očekivanjima zajednice, ometa emancipaciju njezinog samostalnog glasa. Korijene Lilyne ambivalentnosti Bauer pronalazi u neskladu između glasova oca i majke, koje je usvojila odgojem. Dok ju majka uči kako je jedini način bijega od „neuspjeha ženstvenosti“ bračni savez monetarnog tipa, od oca Lily nasljeđuje romantične „sentimentalne ideale“ (*Edith Wharton’s Brave New Politics* 103). Kao rezultat, Lily prihvaća moderno poimanje braka kao sredstva za postizanje društvene moći, ali mu se opire ukoliko se taj koncept ne podudara s njezinim ukusom i romantičnim željama (Bauer, *Edith Wharton’s Brave New Politics* 103):

> She would not indeed have cared to marry a man who was merely rich: she was secretly ashamed of her mother's crude passion for money, Lily's preference would have been for an English nobleman with political ambitions and vast estates; or, for second choice, an Italian prince with a castle in the Apennines and an hereditary office in the Vatican. (35)

Očev jezik sentimentalnosti, dakle, isključuje jezik ekonomske logike koji zagovara Lilyna majka. Kao posljedica kontradiktornih jezika oca i majke, Lily nema konzistentan stav o obitelji i „zbunjena je u odnosu na vlastite želje". Lily je uhvaćena u zamku između dviju želja – biti slobodna od diskursa društva i obitelji, ali istodobno zadobiti sigurnost unutar tih istih konvencija (usp. Bauer, *Edith Wharton's Brave New Politics* 108, 122). Kao rezultat, Lily ne može ispuniti niti svoje bračno poslanje, svoju društvenu ulogu, niti ulogu *buntovnika*. Zbog proturječnog stava prema braku, izmiče joj i sam Selden jer, iako on odgovara njezinoj „sentimentalnoj strani", jedan dio nje želi brak koji će joj omogućiti društvenu poziciju bolju od one koju joj obećavaju Seldenovi skromni prihodi. Nakon što u vrtu jedne od bogataških vila Lily i Selden oslobađaju potisnute osjećaje, što kulminira poljupcem, ona sljedeće jutro svoje ponašanje drži neprihvatljivim (139). Međutim, Lily neće prihvatiti niti bračnu ponudu Sima Rosedalea, koji joj svojim golemim bogatstvom stečenim burzovnim mešetarenjem i potrebom da ga nemilice troši obećava upravo društveni uspon.

Ipak, Lilyna „pobuna" nije samo rezultat njezine ambivalentnosti. Ona je dijelom i svjesna. Tako je njezin odlazak na krstarenje s Dorsetovima namjeran pokušaj „bijega" od obaveza da ispuni svoju bračnu ulogu:

> The Dorsets' invitation to go abroad with them had come as an almost miraculous release from crushing difficulties; and her faculty for renewing herself in new scenes, and casting

> off problems of conduct as easily as the surroundings in which they had arisen, made the mere change from one place to another seem, not merely a postponement, but a solution of her troubles. Moral complications existed for her only in the environment that had produced them; she did not mean to slight or ignore them, but they lost their reality when they changed their background. She could not have remained in New York without repaying the money she owed to Trenor; to acquit herself of that odious debt she might even have faced a marriage with Rosedale; but the accident of placing the Atlantic between herself and her obligations made them dwindle out of sight as if they had been milestones and she had travelled past them. (196)

Poput Edne i Carrie, i Lily u sebi nosi žudnju za novim početkom, za nepoznatim: „. . . osjećala je da su jedini problemi koje ne može riješiti oni koje dobro poznaje“ (197). Ipak, za razliku od Edne i Carrie, Lily ne može pobjeći od svojih ograničenih društvenih mogućnosti. Kada prihvaća poziv Dorsetovih na krstarenje Mediteranom, Lily želi pobjeći od zlih glasina i Rosedaleove bračne ponude. Ipak, ispostavlja se da i u Europi ona upada u iste nevolje kao i u Americi. Ona očarava određenog talijanskog princa, koji ju smjesta odlučuje ženiti. Međutim, u odlučnom trenutku Lily počinje koketirati s prinčevim posinkom, zbog čega ne samo što gubi još jednu priliku da se bogato uda nego ponovno izaziva zlobne glasine (189). Lily iznova postaje predmetom osude i ogovaranja i kada Bertha Dorset izaziva skandal neopravdano ju optuživši za nemoralan odnos s njezinim suprugom. Prema tome, Lily plaća visoku cijenu za nekoliko mjeseci slobode koje je provela u Europi, a njezini pokušaji „bijega“ bivaju krajnje ironizirani.

Iako, za razliku od Edne i Carrie, Lilyn razvoj nema izvanjska obilježja *potrage*, pored društvene i tržišne „naivnosti“, njezina je *pobuna* protiv tradicionalnih ženinih uloga vidljiva i

kroz njezino svjesno isticanje svoje „fatalnosti". U početku romana ona smjelo poziva Seldena da ju izvede: „Ako imaš vremena, molim te, izvedi me negdje na zrak" (4). Štoviše, Lily koristi svoju inicijativu do te mjere da se neizravno poziva i u Seldenov stan:

> "I'm dying for tea – but isn't there a quieter place" / . . . "And that nice little balcony is yours? How cool it looks up there!" / He paused a moment. "Come up and see," he suggested. "I can give you a cup of tea in no time – and you won't meet any bores." (5–6)

I kasnije Lily koristi svoju „fatalnost" u odnosu sa Seldenom, ali ne kako bi stvorila priliku za brak, nego zbog osjećaja nadmoći koji joj pruža saznanje da ga je uspjela zavesti. Njihov poljubac u vrtu za Lily je „kulminirajući trenutak njezina trijumfa: trenutak kada je pročitala u njegovim očima da ga ni jedna filozofija ne štiti od njezine moći" (139). Međutim, kao i za svaki drugi izlet izvan granica društveno dopustivog, i za svoj boravak u Seldenovu stanu Lily biva kažnjena jer na odlasku od Seldena ona na stubama susreće Sima Rosedalea. Svjesna velike prijetnje koju Rosedaleovo otkriće da je bila sama sa Seldenom u njegovu stanu ima za njezinu reputaciju udavače, Lily se pita:

> Why must a girl pay so dearly for her least escape from routine? Why could one never do a natural thing without having to screen it behind a structure of artifice? She had yielded to a passing impulse in going to Lawrence Selden's rooms, and it was so seldom that she could allow herself the luxury of an impulse! This one, at any rate, was going to cost her rather more than she could afford. . . . That stupid story about her dress-maker was bad enough – it would have been so simple to tell Rosedale that she had been taking tea with Selden! (15)

Premda njezina pobuna nije otvorena, možda ni svjesna, Lily se ipak „igra vatrom" i dolazi na glas kao „opasna žena", zbog čega je se neki mladići, a pogotovo njihove majke plaše (8). Kada ju Selden za vrijeme njihovog razgovora upita što je bilo s Dillworthom, jednom od dobrih bračnih prilika, ona odgovara: „'O, njegova se majka uplašila . . . . Pa ga je spakirala za Indiju'" (10). I Gryceov odlazak s Bellomonta potaknut će ista vrsta straha. No, Lilyna „fatalnost", koja nije ograničena isključivo na potragu za bračnim partnerom, predstavlja prijetnju ne samo za muškarce i njihove majke nego i za druge žene. Osim svojom prisnošću sa Seldenom, gnjev Berthe Dorset Lily izaziva i za vrijeme boravka u Europi kada, pridobivši naklonost grofice od Beltshirea, koju prati glas fatalne i razuzdane žene, uspijeva šarmirati sve pripadnike europskog jet seta: „. . . kolaju glasine da je Bertha ljubomorna na njezin uspjeh ovdje i u Cannesu, i ne bi me iznenadilo kada bi jednog dana došlo do raskida" (190). Kao neudana i vrlo privlačna žena Lily je prijetnja i suprugama njujorških bogatuna. Na jednom od društvenih okupljanja Lily zadivljuje sve nazočne, posebice muškarce, svojim uprizorenjem nimfe s jedne od Reynoldsovih slika[52] jer skreće pozornost na svoje tijelo:

> Gad, what a show of good-looking women; but not one of 'em could touch that little cousin of mine. Talk of jewels – what's a woman want with jewels when she's got herself to show? The trouble is that all these falbals they wear cover up

52 Malobrojni bogataši s Pete avenije vikendom bi se okupljali u svojim raskošnim ljetnikovcima duž rijeke Hudson, gdje je, osim plesa i bridža, jedna od omiljenih zabava bio tzv. *tableau vivant*, vrsta šarade čiji su predmet scene prikazane na poznatim slikama (Benstock 18).

> their figures when they've got 'em. I never knew till tonight what an outline Lily has. (138)

Odbivši upotrebljavati svoju „fatalnost" isključivo kao sredstvo tržišne razmjene radi što bolje udaje, Lily izlazi iz okvira društveno zadanog subjektiviteta i prijeti narušavanjem društvenog poretka. Izdvajanje Lilynog glasa vidljivo je i iz samog načina na koji ona utjelovljuje Reynoldsovu nimfu. Za razliku od drugih glumica, Lily izabire sliku koja predstavlja njoj sličan tip žene te se tako ne mora odreći svoje osobnosti (usp. Bauer, *Edith Wharton's Brave New Politics* 97). Ona na taj način ne samo da se razlikuje od drugih žena nego se, potpuno suprotno svojim namjerama s početka romana, unijevši u prikaz nimfe svoju osobnost, opire isključivo dekorativnom poslanju žene iz visokog društva, potrebi da, kao *Americana*, ukrašava police muških kolekcionara. Prema tome, poput Edne, i Lily odbija ulogu „imitatora" koju joj nameće patrijarhalni jezik. Kako ona sama preuzima obilježja nimfe s Reynoldsove slike,[53] njezino tijelo svojim javnim izazivanjem seksualnog impulsa prijeti samoj društvenoj organizaciji „oblikovanoj tako da obuzdava seksualnost". Razvod, tvrdi Bauer, jedan je oblik te prijetnje (*Edith Wharton's Brave New Politics* 93). Ona postaje ne samo objekt pogleda nego i objekt ogovaranja kojim jezik društvene norme pojedince nastoji podvrći društvenom zakonu. No, upravo u činjenici da Lily postaje predmetom govora leži stilistički trijumf Edith Wharton. Premda Lily govori samo tijelom, činjenica da ona postaje objektom rasprave ukazuje i na to da je publika prisiljena prihvatiti ju kao poseban glas u društvenom

53 Slika Sir Joshue Reynoldsa portret je dame koja prikazuje klasičnu driadu, Angelicu iz Ariostovog *Mahnitog Orlanda,* kako u drvo urezuje ime svog ljubavnika (Norris 439).

razgovoru koji se opire dominantnom patrijarhalnom diskursu (usp. Bauer, *Edith Wharton's Brave New Politics* 98).

Ipak, Lilyni su pokušaji *pobune* samo trzaji protesta, a ne prava *potraga*. Za razliku od Edne i Carrie, Lily niti na trenutak ne uspijeva „pobjeći" od svoje predestinacije. Wharton nesmiljeno dokumentira njezin postupan, ali siguran pad na društvenoj ljestvici i prve znakove njezine svijesti o svom starenju. Po povratku s krstarenja Lily doznaje da je izgubila ostavštinu i prisiljena je družiti se s moralno-sumnjivim Gormerovima, a potom i zaposliti se kao tajnica kod vulgarne bogatašice sa Zapada Norme Hatch. U pojedinostima ambijenata i ponašanja raznih društvenih grupacija, oštrica Whartoničina zapažanja svrstava ju među najistaknutije realističke kroničare viših slojeva američkog društva na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće (usp. Brooks, Lewis i Warren 1591). Premda, provlačeći Lilyn lik kroz splet nesretnih okolnosti, Wharton ponovno uvodi elemente *sentimentalnog romana* i melodramatičnosti, pri kraju priče ti se elementi isprepliću s realističkom, pa i naturalističkom motivacijom. Prikazavši uz pomoć naturalističkih strategija Lily kao žrtvu svog nekonvencionalnog djelovanja, Wharton je pokazala svijest o specifičnosti položaja žene u tadašnjem društvu i oslikala njegovu tragediju i neizbježnost.

Spoznaja vlastite nemoći ujedno je i odgovor zašto, za razliku od Carrie, premda i nju prati neuspjeh pri ostvarenju bračne uloge, Lily tu ulogu pokušava ostvariti sve do samog kraja. Suprotno Carrie, koja odvažno kreće u javnu sferu rada, Lily se još uvijek ne želi profesionalno angažirati. Naprotiv, ona rješenje svog materijalnog stanja vidi u braku s vulgarnim arivistom Rosedaleom. Iako ga je pred put u Europu s gnušanjem odbila, te premda joj je pomisao na njihov brak još uvijek odbojna, Lily ipak razmišlja o braku s njim, a ne o tome da se pokuša zaposliti. No, susret s Rosedaleom još će više povećati Lilyn osjećaj *drugog.*

Valja napomenuti da u cijelom romanu Rosedale funkcionira kao nepogrešivi barometar Lilynih tržišnih vrijednosti. Nakon što ju je susreo ispred Seldenova stana, Rosedale nudi Lily da ju otprati na kolodvor jer želi biti „viđen kako hoda niz peron u gužvi poslijepodnevnih sati u društvu gđice Lily Bart", svjestan da bi to bio „novac u njegovom džepu" (15). Prema tome, Rosedale u tančine slijedi načela tržišne razmjene. Upravo spoznaja važnosti Lilynih aristokratskih korijena i manira za njegov društveni uspon jedan je od glavnih motiva Rosedaleove prvobitne želje da ju oženi: „. . . postajalo mu je sve jasnije da gđica Bart posjeduje upravo komplementarna obilježja potrebna da zadrži svoj društveni identitet" (121).[54] Drugi razlog Rosedaleova interesa za Lily leži u činjenici da i on, poput Percya Grycea, uživa u posjedovanju skupocjenih i rijetkih stvari: „Možda je upravo njezin običaj da se drži po strani privukao njegovu kolekcionarsku strast za rijetkim i nedostupnim" (113). Lily je za Rosedalea potrebna dekoracija, još jedan detalj kojim može privući pozornost na sebe. Uloga koju je Rosedale namijenio Lily

54 Rosedale je tipičan predstavnik klase novih bogataša. Iako posjeduje veliko bogatstvo, nerijetko stečeno sumnjivim tržišnim manipulacijama, ovaj sloj nema društvene veze u svijetu „starih" i „novih" njujorških bogataša. Kako bi se pošto-poto ubacili među potonje, novopečeni bogatuni razmeću se svojim imetkom priređujući raskošne zabave, noseći najskuplju odjeću i putujući u Europu svojim jahtama. Njihove kuće, za koje drže da su kopije *Trianona* (160), otkrivaju njihovu sklonost kiču. Upravo taj sloj ljudi osnovni je izvor prihoda Carry Fisher. Poput gđe Hatch, i Rosedaleu nedostaju maniri klase kojoj se želi približiti. I on voli sve što privlači pozornost te nosi najfiniju londonsku odjeću, koja mu zbog debeljuškastog izgleda pristaje „kao tapiserija" (14). Kako bi istaknuo svoje bogatstvo, Rosedale kupuje kuću i galeriju propalog novobogatuna Greinera koja je više nego upadljiva (121).

potpuno je identična ulozi koju od Edne zahtijeva njezin suprug, da bude zrcalo njegova društvenog uspjeha: „Želim da se pored moje žene sve druge žene osjete nevažnima . . .“ (176). Kako bi dospio među elitu, Rosedale se ne libi beskrupuloznosti, osobine koja ga čini uspješnim i u poslovnom svijetu: „Ali, to je moj karakter: ako želim neku stvar, voljan sam platiti: Ne idem do tezge, a da se potom pitam je li artikal vrijedan svoje cijene“ (175). Premda je svjestan da je on za Lily „osobno odbojan i društveno sumnjiv“ (Papke 120), Rosedale je uvjeren da ju može kupiti kao i svaku drugu „robu“ na tržištu: „‘Imam novac’, nastavio je čisteći grlo, ‘a ono što želim je žena – i mislim i nju imati’“ (175). Rosedale, dakle, potpuno poštuje logiku društva u koje se želi probiti i ne potkrada mu se niti najmanja pogreška. Kad sretne Lily, nakon što je ona doživjela društveno izopćenje, iako je „prokleto lud za njom“ (176), on ju više ne želi oženiti, svjestan da će njezina loša reputacija štetiti njegovim društvenim aspiracijama. Umjesto toga, on joj predlaže da mu bude ljubavnica. Lily, dakle, u Rosedaleovim očima dobiva status robe na rasprodaji. Iako ne vjeruje u priče koje je o njoj čuo, svojim ponašanjem on do kraja štiti svoj društveni položaj. Kada ju, iscrpljenu od glavobolje i na rubu nesvjestice, nakon nekog vremena susreće na ulici, Rosedale joj želi pomoći i vodi ju na čaj. Iako je do prije nekoliko mjeseci želio biti viđen s njom, on sada izbjegava svaku mogućnost da bude primijećen u njezinom društvu: „The *Longworth* je samo nekoliko jardi odavde, a u ovo doba tamo neće biti nikoga“ (289). Iako je istinski zabrinut za nju, pogotovo nakon što je saznao da je ostala bez ostavštine, oblik pomoći koji joj nudi ponovno je „poslovni dogovor“ (299), posudba novca i savjet da uz pomoć kompromitirajućih pisama, do kojih je slučajno došla, ucijeni Berthu Dorset, ali ne i brak.

Kontrast između jezika tržišta i korupcije kojim govori Rosedale i Lilynog glasa biva očit kada ona odbija poslušati njegov

savjet da se posluži ucjenom iako zna kako joj je to posljednja prilika da se spasi. Premda i taj Lilyn postupak odaje njezinu društvenu *pobunu*, za razliku od Edne i Carrie, Lily ne uspijeva svoj unutarnji jezik pretočiti u aktivno djelovanje. Za razliku od Carrie, pa i Edne, koje same odlučuju što će raditi i same si nalaze posao, ostavši gotovo bez novca, Lily pasivno prihvaća poslove koje joj pronalaze drugi. Kako bi joj pomogla stati na noge u novim okolnostima, Carry Fisher upoznaje Lily s novopečenim bogatunima Gormerovima, koji nisu Lilyn „društveni krug" (232): „Okruženje Gormerovih predstavljalo je društveno predgrađe koje je Lily uvijek s gađenjem izbjegavala . . ." (234). Ipak pod Carrynim ucjecajem, protiv svoje volje, Lily se pokušava prilagoditi novoj okolini. Lilyno je ponašanje, dakle, i dalje krajnje ambivalentno. Dok s jedne strane zanemaruje društveni sud, ona si, s druge strane, pokušava osigurati mjesto u svijetu koji ju odbacuje. Poput Dreisera, i Wharton koristi metaforiku odraza kako bi opisala Lilyn osjećaj *drugog* u novom okruženju. Lily neprestano promatra svoj odraz u ogledalu, pokušavajući spoznati kako ju drugi vide, saznati „gdje stoji" (224): „Bore na njezinom licu strašno su se isticale – izgledala je staro; a kada djevojka izgleda staro sebi, kako li tek izgleda drugim ljudima?" (179). Ona shvaća da joj je preostalo još samo malo vremena: „. . . ljudi su se umorili od nje. Prihvatili bi ju u novoj ulozi, ali kao gđicu Bart znali su ju napamet. I ona je samu sebe znala napamet, i gadila joj se stara priča" (100). Nošena tom spoznajom, ona postaje prisna s Gormerovima i njihovim društvom sumnjiva morala, s kojima počinje i živjeti, premda je svjesna da se druži s ljudima koje bi u nekim drugim okolnostima prezirala:

> Liily felt at once that any tendency to be "stuck up," to mark a sense of differences and distinctions, would be fatal to her continuance in the Gormer set. To be taken in on such terms – and into such a world! – was hard enough to the

> lingering pride in her; but she realized, with a pang of self-contempt, that to be excluded from it would, after all, be harder still. (234)

Lilyna svijest je, dakle, poprište borbe jezika. Premda zna da se mora pošto-poto vratiti na početnu poziciju, ona i dalje ignorira društvena pravila. Kada joj Carry Fisher savjetuje da svoj loš položaj može razriješiti jedino tako što će iskoristiti naklonost Georgea Dorseta, rastaviti ga od Berthe i udati se za njega, Lily je svjesna da nije nemoćna u odnosu na okolnosti. Ipak, kada Dorset, koji je konformist do te mjere da prikriva nedvojbene dokaze Berthine nevjere, moli Lily da ih iznese u javnost umjesto njega, ona s prezirom odbija njegovu ponudu. Prema tome, Lily ponovno odbija poslužiti se jezikom korupcije – ucjenom, osvetom i ogovaranjem – nužnima za svoju društvenu rehabilitaciju, zbog čega i dalje propada. Iz straha da bi Lily ipak mogla progovoriti, Bertha Dorset pokušava ju još jednom društveno diskvalificirati. S tim ciljem, ona se počinje družiti s Gormerovima, svojim novim susjedima na Long Islandu, i širiti glasine o Lily. Svjesna da je Bertha Dorset mnogo bolji način uspona na društvenoj ljestvici od Lily, iako joj je Lily jako draga, gđa Gormer priklanja se Berthi. I Gormerovi, dakle, prihvaćaju okrutna društvena pravila kako bi se afirmirali u klasi najbogatijih: „Sve tajne ambicije, koje su urođena indolencija gđe Gormer i stav njezinih prijatelja držali u stalnom stanju iščekivanja, sada su iznova niknule u svjetlu Berthinih dolazaka . . .“ (246). Naposljetku, Lily je prisiljena napustiti svoje nove prijatelje. Njezino sljedeće prebivalište, kuća gđe Hatch, kod koje se na nagovor Carry Fisher Lily zapošljava kao tajnica, još je „mračniji teritorij“ (273) od okruženja Gormerovih. Maniri Norme Hatch, bogate udovice koja dolazi sa Zapada kako bi i ona pronašla svoje mjesto u otmjenom okružju New Yorka, još su manje profinjeni od manira Gormerovih. Jedan od glavnih

zadataka na Lilynom novom radnom mjestu je prenaglašenom, gotovo vulgarnom izgledu i ponašanju Norme Hatch, kao i okolini u kojoj živi, dati rafiniranost i otmjenost. Međutim, okolnosti su i ovaj put protiv Lily. Nakon što je dovedena u sumnju da pokušava ostvariti klasno nepodobnu vezu između Freddya Van Osburgha i gđe Hatch, Lily ponovno nedužna stradava te je prisiljena napustiti i tu službu. Naposljetku, ona prihvaća posao u radionici šešira, svjesna da je njezina situacija bezizlazna te da taj potez predstavlja konačnu akceleraciju njezinom padu:

> She had learned by experience that she had neither the aptitude nor the moral constancy to remake her life on new lines; to become a worker among workers, and let the world of luxury and pleasure sweep by her unregarded. She could not hold herself much to blame for this ineffectiveness, and she was perhaps less to blame than she believed. Inherited tendencies had combined with early training to make her the highly specialized product she was: an organism as helpless out of its narrow range as the sea-anemone torn from the rock. She had been fashioned to adorn and delight; to what other end does nature round the rose-leaf and paint ther humming-bird's breast? And was it her fault that the purely decorative mission is less easily and harmoniously fulfilled among social beings than in the world of nature? (301)

Lilyn prethodni strah da neće moći opstati u bilo kojoj drugoj sferi društvenog djelovanja pokazuje se opravdanim nakon što prihvaća posao radnice, prisiljena na taj korak jer joj više ništa ne preostaje: „Imala je osjećaj da prihvaća ovaj plan s pasivnošću patnika koji očekuje kirurgov dodir . . .“ (250). Vlasnica salona šešira Mme. Regine prima Lily u službu samo zbog svijesti o utjecaju Carry Fisher na njezine mušterije, gđe Bry i Gormer. Da

su Carrie i Lily oprečni likovi vidljivo je i iz toga što Lily završava onako kako Carrie počinje – sjedeći na neudobnom stolcu zajedno s još dvadeset radnica u zagušljivoj i sparnoj prostoriji radionice. Odrasla u otmjenoj dokolici, ona je iznimno nevješta pri šivanju ukrasa, zbog čega ju druge radnice ismijavaju i kritiziraju (285). Lily je „hortikulturna rukotvorina", tumači Norris, „nesposobna za preživljavanje izvan bogataškog staklenika" (435). I Dijkstra ističe pogubnu dokolicu žena koje su odgajane „da budu invalidi": Boležljive žene smatrane su atraktivnima jer u okruženju „u kojem je samoodricanje bilo dokazom ženine 'moralne vrijednosti'" one su bile „vizualni ekvivalenti duhovne ljepote" (usp. Dijkstra 28).[55]

> She had learned by experience that she had neither the aptitude nor the moral constancy to remake her life on new lines; to become a worker among workers, and let the world of luxury and pleasure sweep by her unregarded. She could not hold herself much to blame for this ineffectiveness, and she was perhaps less to blame than she believed. Inherited tendencies had combined with early training to make her the highly specialized product she was: an organism as

55 [F]eminine invalidism had become a veritable cult among the women of the leisure class. Instead of being properly ashamed of physical infirmities, our fine ladies aspire to be called *invalides*, and the long, French accent with which they roll off the last syllable of this word seems to give it a peculiar charm. If you happen upon a group of them conversing together on a bright summer afternoon, you will be sure to find them endeavoring to outshine each other in the recital of past illnesses. . . . As every properly trained, self-denying woman knew, true sacrifice found its logical apotheosis in death. The absence of excercise, the dusty housebound environment, and the deliberate shunning of sunlight and fresh air had created a new breed of women who would virtually not exist unattended by nurses and servants. (Dijkstra 27–28)

> helpess out of its narrow range as the sea-anemone torn from the rock. She had been fashioned to adorn and delight; to what other end does nature round the rose-leaf and paint the hummingbird's breast? And was it her fault that the purely decorative mission is less easily and harmoniously fulfilled among social beings than in the world of nature? (301)

I samo Lilyno ime asocira na nježnost i činjenicu da je kroz kult ženske ljepote proizašao iz *ideologije odvojenih sfera* atrofirala, da je postala žrtvom života koji je vodila:

> I am a very useless person. I can hardly be said to have an independent existence. I was just a screw or a cog in the great machine I called life, and when I dropped out of it, I found I was of no use anywhere else. What can one do when one finds that one only fits into one hole? (308)

Prikazom Lily kao žrtve okolnosti koje izazivaju njezin materijalni i društveni pad Wharton je izvršila subverziju patrijarhalne ideologije i uz pomoć elemenata naturalističke poetike. Uskrativši svojoj junakinji „dobru partiju", ona je naglasila njezinu nemoć opstanka i time uprla prstom prema okovima koje putem institucije braka ženi nameće patrijarhalna hegemonija. Premda od početka do kraja u Lily zapažamo znakove *pobune* protiv dekorativnog i bračnog poslanja bogate žene, ona ne uspijeva pronaći alternativni oblik egzistencije. Stoga iako otvara put *heteroglosiji* u romanu, Lily ostaje ukliještena u paradoksu nemoći da ostvari svoj probuđeni jezik i opstane izvan društvenih kodova kojima se opire. Zbog toga se njezina *potraga* zaustavlja na razini pasivnog otpora. I način na koji Lily umire svjedoči o spoznaji uzaludnosti djelovanja i pasivnom prepuštanju slučaju. Kako bi što čvršće zaspala, Lily uzima nešto veću količinu lijeka klorala, premda zna da bi to moglo biti pogubno: „Nakon svega,

bila je to samo jedna od sto mogućnosti . . .“ (322). Osim toga, lijek koji je Lily toliko potreban djeluje tako da izaziva „blagi osjećaj pasivnosti“ (322), „osjećaj potpunog prepuštanja“ (323). Lily se predaje stanju sna – jedinom stanju u kojem se mogu ispuniti njezine vlastite žudnje, tvrdi Papke. Njezina smrt rezultat je unutarnje borbe dviju svijesti i Lilyne nemogućnosti da svoju kritičku spoznaju pretoči u pragmatično djelovanje (123–24). Smrt je, prema tome, za Lily jedini oblik razrješenja vlastitog kontradiktornog položaja. No, smrt je i očitovanje njezinog do krajnosti naglašenog položaja *drugog*, konačna demonstracija snage društvene mašinerije, koja od početka kažnjava svaki njezin neposluh.

Lilynu paraliziranost otkriva i činjenica da niti „štrajkom“ do smrti ona ne uspijeva svratiti pozornost na svoj glas. Za razliku od Edne, koja s Madmoiselle Reisz ostvaruje odnos razumijevanja, a to joj pomaže u njezinoj *potrazi*, Lily ne uspijeva ostvariti odnos razumijevanja niti s jednim od likova u romanu. Iako je time što se sama uzdržava, za razliku od Lily, donekle izbjegla nužnost udaje, i Gerty Farish podržava materijalističku etiku aristokratskog društva. Na vjenčanju Jacka Stephneya i kćeri bogataša Van Osburgha ona do u detalje pamti sve simbole društvene moći, od nakita do porculanskog posuđa: „. . . Gerty je oduvijek bila parazit u moralnom poretku, živeći od mrvica s tuđih stolova, i zadovoljavajući se time da gleda kroz prozor na banket priređen u čast njezinih prijatelja“ (149). Upravo njezino relativno siromaštvo i nedostatak ljepote udaljili su ju s „bračne kladionice“ (Robinson 353), a ne pobuna protiv vlastite društvene uloge. Dapače, Gerty je zapravo potpuno pasivna u odnosu na svoju društvenu ulogu jer pokušava iznaći kompromis sa svojim materijalnim i društvenim prilikama. Iz tog razloga ona se niti ne pokušava probiti u svijet jet-seta, premda o tome tajno mašta:

> Of course, being fatally poor and dingy, it was wise of Gerty to have taken up philanthropy and symphony concerts; but there was something irritating in her assumption that existence yielded no higher pleasures, and that one might get as much interest and excitement out of life in a cramped flat, as in the splendours of the Van Osburgh establishment. (89)

Gerty je pasivna i u odnosu na svoju tajnu ljubav prema Lawrenceu Seldenu. Ona mu niti ne pokušava otkriti svoje osjećaje i platonski uživa u rijetkim trenucima kada je Selden „prijemljiv . . . pun pozornosti za ono što je ona imala za reći. . . . Njegovo uobičajeno ponašanje imalo je odsutnu prijaznost koju nije prihvaćala, i na kojoj je bila zahvalna" (150). Gerty, dakle, nema obilježja *fatalne žene*. Štoviše, svojim humanitarnim angažmanom i potrebom da svima ugodi i pomogne, ona se u potpunosti uklapa u predodžbu *anđela u kući*. Kada Lily nakon kobne noći kod Trenora dolazi potražiti utjehu kod Gerty, ona ju prihvaća bez obzira na ljubomoru i razočranje potaknute saznanjem za Seldenove osjećaje prema Lily. I kasnije, kada Lily ostaje bez nasljedstva i stalnog boravišta, Gerty ju prima na stan, velikim dijelom iz ljubavi prema Seldenu. Tim svojim postupkom Gerty se očigledno odriče vlastitih ambicija prema Seldenu u korist Lily. Zbog tih „sentimentalnih obilježja", poput Adèle Ratignolle u romanu *Awakening*, Gerty utjelovljuje jezik patrijarhalne kulture i predstavlja opreku nepoćudnoj Lily Bart.

Niti Carry Fisher, koja kao dvaput rastavljena žena širokih interesa – od socijalizma do pokreta Kršćanska znanost i municipalne reforme (41) – naoko izlazi izvan okvira subjektiviteta ukotvljenog u diskurs *odvojenih sfera*, nije pandan Lily. Carry se, doduše, uklapa u predodžbu *fatalne žene*. I ona, poput Lily, ima naklonost supruga svojih prijateljica. Tako Judy trenor smatra Carry jedinom osobom „koja može pridonijeti

Gusovom dobrom raspoloženju" za vrijeme društvenih okupljanja (41). Upravo je „fatalan" nastup Carry Fisher glavni razlog zašto Wetherallovi, stari bogataši, prekidaju svoj boravak na Bellomontu. Zbog Carryne nametljivosti pri promicanju svojih političkih stavova, i Percy Gryce nastoji ju izbjeći (47). Ipak, za razliku od Lily, koja ne poštuje tržišnu logiku društva u kojem obitava, Carry Fisher dosljedan je praktikant tržišnih zakona. Materijalni instinkt osnovni je princip njezinog društvenog djelovanja. Tako se ona rastaje i po drugi put jer smatra da je „jedini način da dobije i novčić od Fishera taj da se od njega rastane i natjera ga da plaća alimentaciju" (41). Iako i Carry Fisher posuđuje novac od Gusa Trenora, ona pritom poštuje princip „razmjene" jer zauzvrat zabavlja Gusa za vrijeme dosadnih prijema. Štoviše, i sama Judy Trenor nema ništa protiv te transakcije: „Znam da posuđuje novac od Gusa – ali, na kraju krajeva, ja bih joj i sama platila da ga zabavlja, pa se ne mogu žaliti" (41). S druge strane, velik dio prihoda Carry ostvaruje na račun novopečenih bogataša koje uvodi u društveni život New Yorka. Ona tako trguje svojim porijeklom i manirima, svojim „društvenim kapitalom". Prema tome, i Carry Fisher govori istim jezikom kao i Lilyna majka – tržišnim jezikom koji stoji u pozadini *ideologije odvojenih sfera*.

Premda je naoko najbliskiji Lilynom unutarnjem glasu, i sam Selden je u konačnici konformist. Zbog svog ironičnog odnosa prema dokonom životu, kao i zbog isticanja svoje neovisnosti, Seldenov se jezik naoko odvaja od diskursa klase kojoj pripada. Iz tog je razloga odnos između Seldena i Lily donekle sličan odnosu koji Carrie Meeber ostvaruje s Amesom. Pod Seldenovim utjecajem Lily samu sebe, ali i društvo u kojem se nalazi doživljuje u novom svjetlu:

> Lily . . . found herself scanning her little world through his retina: it was as though the pink lamps had been shut off and the dusty daylight let in. She looked down the long table, studying its occupants one by one. . . . How dreary and trivial these people were! Lily reviewed them with a scornful impatience. . . . (55)

Upravo je Seldenova osobina koja najviše privlači Lily njegova „društvena nezainteresiranost, radost objektivnog promatranja igre" (54):

> How alluring the world outside the cage appeared to Lily, as she heard its door clang on her! In reality, as she knew, the door never clanged: it stood always open; but most of the captives were like flies in a bottle, and having once flown in, could never regain their freedom. It was Selden's distinction that he had never forgotten the way out. (54–55)

Prema Papke, Selden privlači Lily zato što on naoko potiče skrivenu viziju njezinog unutarnjeg „ja". Njegovi etički kodovi naoko su komplementarni Lilynim i njezinoj „želji za odvajanjem od društva i od svog društvenog 'ja'" (121). Seldenovo poimanje uspjeha potpuno ignorira diskurs moći. Dapače, on ističe važnost pojedinca da sam odlučuje o svojoj sudbini i izbjegne društvenom nadzoru: „'Moj pojam uspjeha', rekao je, 'jest vlastita sloboda . . . od novca, od siromaštva, od dokolice i strepnje, od materijalnih pojava. Imati vrstu republike duha – to ja zovem uspjehom . . . to je zemlja u kojoj se mora naći put ka samom sebi'" (68). Međutim, Seldenova kritika društva završava na riječima. U stvarnosti, i on je pasivan poput većine drugih muškaraca u romanu. Kada dolazi u knjižnicu pronaći Seldena, Lily ga nalazi u društvu Berthe Dorset. Dvije žene počinju razgovarati o tome koja od njih ima prethodan dogovor sa Seldenom, odnosno, koja ima pravo na njegovo društvo. Za to vrijeme Selden, koji je objekt

razgovora – „objekt koji je skrivao blago rumenilo nelagode, zastavši kako bi podigao knjigu koja mu je ispala“ (60) – ostaje nepomičan i dopušta ženama da se, tako reći, bore za njega. Njegove impresije o Lily u znatnom se dijelu vežu uz činjenice koje on o njoj saznaje posredno, kroz govorkanja. Razgovori među nazočnim muškarcima na zabavama, ćaskanje s Carry Fisher ili razgovor s Gerty način je na koji Selden saznaje vijesti o Lily. Pri prosudbi Lilynog karaktera, i Selden je, dakle, pod velikim utjecajem društvenog suda. Ta činjenica otkriva također da je Selden „amfibijsko stvorenje“ (Wolff xxv) jer on provodi mnogo vremena u društvu ljudi čije standarde ponašanja osuđuje. Da je Selden pod utjecajem suda javnosti vidljivo je i iz njegove bojazni da s Lily bude potpuno iskren. Iako će nešto kasnije Gerty priznati svoje osjećaje za Lily, u razgovoru s Lily Selden se pretvara da mu veza, a kamoli brak s njom ne padaju na pamet: „‘Želiš li me oženiti?’ upitala je. Nasmijao se. ‘Ne, ne želim – ali možda bih, kada bi ti!’“ (73). Seldenova inicijativa i iskrenost nestaju i kada on posjećuje Lily kod gđe Hatch iz straha da će Lily „njegovom posjetu dati osobno značenje“ (278). Selden i sam priznaje da ne može ignorirati stav zajednice: „Bilo je kukavno da je on, koji je poznavao miješane motive o kojima ovise društvene prosudbe, još uvijek tako osjećao njihov utjecaj“ (159). Nakon što ju je vidio da odlazi od Trenora, Selden niti ne pokušava saznati Lilyno objašnjenje, nego prihvaća sliku o Lily stvorenu glasinama. Selden je hipokrit, smatra Robinson, jer uprkos svojoj vlastitoj aferi s Berthom Dorset, udanom ženom, on sebi daje slobodu da sudi Lily za ono što izgleda kao veza s oženjenim čovjekom. Ta njegova hipokrizija nije ništa drugo do „varijacija teme s Bellomonta“ (352). I Seldenov nagli odlazak na krstarenje, „bijeg“ od dogovorenog susreta s Lily sljedećeg dana, dokaz je njegovog prihvaćanja suda društva, ali i izravno očitovanje straha od njezine „fatalnosti“. Kada za vrijeme boravka u Francuskoj čuje

da je Lily u Monte Carlu, Selden žuri na vlak za Nicu kako bi izbjegao susret s njom. Selden je, dakle, ambivalentan u odnosu prema Lily. S jedne strane, njezina ga posebnost privlači, ali, s druge strane, on je se i plaši jer ne može zanemariti sliku koju o Lily stvara patrijarhalni sud. Zbog činjenice da nije siguran kakvu ženu želi, kao i zbog svog ambivalentnog stava prema ženi kao što je Lily, koja izlazi izvan konvencionalnih okvira, i Selden je u određenom smislu, poput Lily, „žrtva svog okruženja" (152). Prema Robinson, Seldenova ambivalentnost posljedica je Edipovog kompleksa (352). Upravo iz straha da neće uspjeti pronaći ženu koja će se pokazati vrijednom njegovog majčinim likom inspiriranog idealizma Selden se želi „osloboditi trajnih veza" (151). Stoga je, bez obzira na svoju revolucionarnu retoriku, u stvarnosti i on pasivni promatrač, poput gđe Peniston: „Njegov je stav bio stav gledatelja koji se divi . . ." (68). Za razliku od Robinson, Dimock smatra da Selden nije isključivo promatrač, već da je on i kolekcionar, „investitor u estetske predmete" (379). Za razliku od ostalih kolekcionara u romanu, Selden nema novca. Stoga on kupuje samo ponekad, uz uvjet da je cijena predmeta povoljna. Ukoliko nije u mogućnosti nešto kupiti, Selden ostaje promatrač. Iako je i on, poput ostalih muškaraca, svjestan da je Lily dobra „investicija", kako nema kapitala koji bi investirao, on izabire gledanje. Ono ga ništa ne stoji, dodaje Dimock, nije rizično i dopušta mu da uživa u robi bez obveze da za nju plati (380). Slično Dimocku, i Papke smatra da upravo uloga njezinog „dalekog obožavatelja" oslobađa Seldena svake odgovornosti prema Lily (122). Seldena ne muči toliko misao da on nema što dati, tvrdi Dimock, koliko strah od onoga što bi mogao izgubiti (380). Strah da će mu vizije biti iznevjerene, a osjećaji neuzvraćeni osnovni je razlog zašto u odnosu prema Lily Selden ne želi riskirati i zadržava ulogu promatrača. I on, dakle, vidi ljubav kao „oblik razmjene" jer „ne želi čuti ni za što drugo doli za profit".

Stoga je njegova „republika duha" samo „rafinirana replika društvenog tržišta, čiji je Selden ravnopravan član" (Dimock 381–82). Da je u Seldenov jezik ugrađen diskurs tržišnih vrijednosti vidljivo je i iz njegove potrebe da pošto-poto spasi Lilynu reputaciju. Nakon što je u Monte Carlu susreo Lily, Selden, za razliku od Lily, smjesta prepoznaje načela tržišne igre koje koristi Bertha Dorset i prozire njezine prljave namjere. U skladu s tim, on ju upozorava da za svaki slučaj napusti Berthinu jahtu (214). Kada, ne poslušavši ga, Lily biva izbačena s jahte Dorsetovih, Selden se iz petnih žila trudi sačuvati Lilynu reputaciju. Svjestan da Lily nema gdje spavati, on ju vodi da prespava kod rođaka Jacka Stepneya: „Dođi – kasno je, i mora izgledati kao da si tamo smjesta otišla" (220). K tomu, kako bi spriječio glasine, on moli Stepneya da o tome ne obavijesti svoju suprugu. Prije negoli ju ostavlja kod Stepneya, Selden joj ukazuje na potrebu da se smjesta vrati svojoj teti i tako pokuša spasiti što se spasiti može (227). Prema tome, uprkos početnoj kritici društvenih normi Selden se prikazuje kao njihov najgorljiviji branitelj. Iako je, razmišljajući jednom prilikom o Seldenu, Lily uvjerena da bi ju on mogao „uzdići" iz svijeta normi i „odvesti ju u neki drugi svijet" (158), Selden čini upravo suprotno. Kada joj predlaže da napusti službu kod Norme Hatch i ode živjeti s Gerty, on joj ne nudi bijeg nego prilagodbu: „A moje pravo da to učinim jednostavno je univerzalno pravo muškarca da prosvijetli ženu kada vidi da je nehotično postavljena na krivi položaj" (280). Odbivši Seldenovu ponudu, Lily mu ukazuje na kontradikciju između njegovih riječi i onoga što radi:

> "I suppose," she rejoined, "that by a false position you mean one outside of what we call society; but you must remember that I had been excluded from those sacred precincts long before I met Mrs. Hatch. As far as I can see, there is very little real difference in being inside or out, and I remember

> your once telling me that it was only those inside who took the difference seriously." (281)

Upravo zbog nesklada između svog razmišljanja i djelovanja, kao i zbog svoje pasivne prirode, Selden ne predstavlja glas otpora prema patrijarhalnom jeziku. Naprotiv, i njegov je glas glas zajednice kojoj se Lilyn glas opire. Na nerazumijevanje između Seldenovog i Lilynog glasa upozorava i činjenica da su i Lily i Selden neprestano u potrazi za osobom koja će im pomoći da predvide i shvate reakcije onog drugog. Gerty Farish, kojoj se povjeravaju i Lily i Selden, obnaša ulogu njihova posrednika. Kada nakon kobne noći kod Trenora, Lily dolazi kod Gerty tražiti utjehu, ona želi saznati je li Selden spreman pomoći joj: „O, Gerty, ti ga poznaješ, ti možeš govoriti u njegovo ime: kada bih mu sve rekla bi li me prezirao? Ili bi se sažalio nada mnom i shvatio me i spasio me od toga da se i sama prezirem?" (166). I Selden dolazi kod Gerty kako bi, nakon događaja u vrtu Bryovih, razgovarao o Lily: „. . . i opetovano bi se vraćao, zapitkujući, ugađajući, navodeći Gerty da nastavi, cijedivši iz njezinih najdubljih misli pohranjenu nježnost prema svojoj prijateljici" (155). No, upravo zbog svog nedefiniranog stava prema Lily i potrebe da ga upotpuni ili potvrdi, Selden neprekidno oklijeva. Kao rezultat, Lily mu uvijek izmiče iz ruku. Nakon njihova poljupca u vrtu, Selden joj ugovara sastanak, ali ga odgađa za jedan dan zbog navodnih poslovnih obveza. Međutim, umjesto na poslovni put, on odlazi kod Gerty, „žudeći za društvom nekoga čije bi gledište opravdalo njegovo" (153). Nakon što ipak, potaknut osjećajima, odlazi tražiti Lily na večeri kod Carry Fisher, Selden saznaje da je ona već otišla kod Trenora. Na vrhuncu melodramatskog raspleta, na samom kraju romana, noć nakon što ga je Lily posjetila u nastojanju da izgladi sve njihove nesporazume, Selden odlazi k Lily siguran kako je pronašao „riječ" razumijevanja koju joj je kanio reći. No, on ponovno

dolazi prekasno i nalazi ju mrtvu. Upravo „riječ" koja nedostaje, a koju i Lily spoznaje neposredno pred svoju smrt potvrda je da niti sa Seldenom Lily ne uspijeva pronaći zajednički jezik. Tako, zbog nemogućnosti da uspostavi odnos razumijevanja ni s jednim od likova u romanu, Lilyn jezik ostaje izoliran i nečujan unutar društvenog dijaloga. Upravo činjenica da i Gerty i Selden smatraju da se Lily nije ubila, nego da je pogrešnu dozu uzela zabunom dokaz je da njezin protest prolazi neprimijećen.

No, niti čitateljska publika s kraja stoljeća nije u Lily prepoznala znakove kulturnog prosvjeda. Za razliku od romana Kate Chopin i Theodorea Dreisera, u recepcijskom smislu ovaj drugi po redu roman Edith Wharton bio je više nego uspješan. U prvih mjesec dana nakon što je izdan 14. listopada 1905., roman je prodan u 140.000 primjeraka.[56] Za izdavača Scribnera bila je to do tada najbrža prodaja neke knjige (Benstock 309–10). Iako, poput Kate Chopin, niti Wharton nije bila povezana s feminističkim pokretima koji su djelovali u njezino doba, niti je sebe smatrala feministicom, ističući svoju tradicionalnost i ambivalentnost prema ženskoj književnoj tradiciji, (usp. Papke 2; Gilbert i Gubar, *No Man's Land 2* 126–27), u roman *Kuća veselja* utkan je feministički potencijal. Ipak, taj je potencijal otkriven tek nedavno.[57] Za razliku od Chopin i Dreisera, Wharton je *pobunu*

56 Deset mjeseci prije samog izdanja roman je izlazio serijski u mjesečniku *Scribner's Magazine*.

57 Za razliku od prvih kritičara, koji su u romanu vidjeli samo razotkrivanje korupcije američke društvene scene, a Lily ili žrtvom društva ili posljedicom korumpiranog života dokonih, simbolom izumiruće kulture te uprkos činjenici da su formalistički kritičari četrdesetih i pedesetih, kao i strukturalistički i poststrukturalistički pristupi tekstu sedamdesetih djelo Edith Wharton u potpunosti ignorirali, u današnje doba Wharton doživljava renesansu unutar poststrukturalističkih feminističkih teorija. Suvremeni pristupi, koji

junakinje potisnula na razinu nesvjesnog, a jezik otpora sakrila iza paravana konvencionalnog žanrovskog izričaja. *Kuća veselja* je stoga više mješavina *realističkog romana* i *romana iz života visokih slojeva* s natruhama sentimentalnosti i naturalizma, a manje *roman potrage*. Kao rezultat, iako odvajanjem Lilynog glasa od diskursa *tržišne razmjene*, a time i od *ideologije odvojenih sfera* i *ideologije drugog* koje ga podržavaju, Wharton određuje ženin inferioran i kontradiktoran položaj na prijelazu stoljeća, kao što to čine Chopin i Dreiser, njezin je društveno-kritički pristup bitno drugačiji. Ona ne ukazuje na mogućnosti ženina prodora u javnost i ostvarenja samostalnog života, mogućnosti „bijega" od patrijarhalne ideologije. Naprotiv, naglasivši upravo nemoć žene da izbjegne društvene konvencije, Wharton upozorava da su, uprkos ženinoj „probuđenoj" samosvijesti, ideološki temelji tih konvencija za ženu jednako prijeteći kao i u prošlosti. Nemoć koja prati *buđenje* Lilynog glasa dokaz je te prijetnje, kao i autoričine sumnje da ju se može izbjeći. Upravo je ta skeptična poruka i glavni razlog zašto je dijaloški odnos koji ovaj roman uspostavlja bio nezamijećen unutar recepcijskih konvencija svoga doba.

djelu Edith Wharton prilaze sa stajališta psihoanalize, inicirani su novootkrivenim podacima iz autoričinog života u vidu pisama, dnevnika ili rukopisa, dok pristupi koji polaze od kulturne analize istražuju kombinirani utjecaj ideoloških diskursa na određenje identiteta (usp. Benstock 314–20).



Moja Ántonia (1918.) Wille Cather

Premda ga od romana *Buđenje*, *Sestra Carrie* i *Kuća veselja* dijeli gotovo dvadeset godina, roman *Moja Ántonia* (*My Ántonia*) Wille Cather na prvi pogled najviše slijedi sentimentalne i realističke pripovjedne konvencije. Poput romana *Sestra Carrie*, i ovaj roman pruža sliku velikih migracija koje su zahvatile američki društveni korpus u drugoj polovini 19. stoljeća. Kao i Carrie, i Ántonia Shimerda, glavna junakinja romana, na početku romana nalazi se u vlaku. I njezina priča započinje u, za nju, stranoj, novoj sredini. Ántonijina obitelj, porijeklom iz Češke, dolazi u Ameriku kako bi započela nov život. Opis dolaska obitelji Shimerda na seosko imanje u blizini gradića Black Hawk u Nebraski obiluje realističnim prizorima iz pionirskog života. Do šezdesetih godina 19. stoljeća područje te američke države bilo je gotovo nenaseljeno sve do donošenja zakona pod nazivom *The Homestead Act* 1862., prema kojemu su doseljenici dobivali do 65 hektara zemlje ukoliko bi u nju uložili novac i obrađivali ju pet godina. Nakon donošenja ovog zakona tisuće useljenika počinju naseljavati Nebrasku uz pomoć tada već stvorene mreže velikih

transkontinentalnih željeznica. Prvi su u Nebrasku stigli Nijemci koji su pobjegli zbog revolucije 1848., zatim Česi, šezdesetih godina i Skandinavci koji su čuli priče o jeftinoj zemlji, Francuzi, a s kraja stoljeća i velik broj Nijemaca iz Rusije. Doseljenje tih etničkih skupina bilo je tako naglo da je, prema procjeni same Wille Cather, već 1910. odnos stranaca prema Amerikancima bio 9:3 (Lee 31–33). I u Black Hawku gotovo svi su doseljenici. No, za razliku od ostalih doseljenika, dolazak obitelji Shimerda u Ameriku nije uzrokovan ekonomskim ili političkim razlozima, nego društvenim izopćenjem Ántonijinog oca, pripadnika dobrostojeće češke obitelji, koji je oženio služavku te tako došao u konflikt sa svojom obitelji. Međutim, i u novom okruženju Ántonijina obitelj osjeća se izopćeno. Ne samo što su „prva češka obitelj koja je došla u taj dio zemlje" (21) nego su i krajnje siromašni. Oni započinju svoju američku odiseju kao pravi paćenici. Svoju prvu zimu oni ne provode u kući kao njihovi susjedi, nego u nastambi tik uz glineni nasip, koja je nalik pećini. Osjećaj *drugog,* koji zahvaća obitelj Shimerda neposredno po doseljenju u Black Hawk, dijelile su brojne doseljeničke obitelji diljem Sjedinjenih Država. Prema Schlissel, jedno od uobičajenih stanja pionirskog života bilo je usamljenost, „osjećaj izoliranosti". Pionirska je obitelj bila dislocirana obitelj, odsječena od doma. Povrh toga, pioniri su vodili izuzetno težak život. Ispostavilo se da je granica okrutno okruženje u kojemu su doseljenici bili izloženi teškom radu i mnogobrojnim opasnostima. Teški tjelesni napori koje su uzrokovala putovanja kolima opasnim područjem, često i sa stokom, velika učestalost bolesti poput dizenterije, tifusa ili kolere samo su neki od pokazatelja loših uvjeta života koji su vladali na Divljem zapadu. Ti su uvjeti bili posebice pogubni za žene. Statistike pokazuju da bar jedna od pet trudnoća pionirskih žena nije uspijevala te da gotovo isto toliko djece nije doživjelo petu godinu starosti. Stoga je za preživljavanje bila potrebna

snaga i sreća (Schlissel 85–87). Posebno je šokantna i gotovo bez presedana u američkoj književnosti bijeda obitelji Shimerda. Oni ne samo što u svojoj zemunici žive poput životinja nego ne govore niti jezik sredine u koju su došli. Kako su po dolasku bili prevareni pri mijenjanju valute i kupnji zemlje i stoke, njihovo je materijalno stanje toliko loše da oni nemaju što jesti. Otac i majka, nenavikli na surove i bijedne uvjete života, zapadaju u tešku depresiju, a otac si nakon nekog vremena i oduzima život.[58] Pored *pionirsko-realističkih* obilježja, prikaz Ántonijinog teškog djetinjstva odaje i neke značajke zapleta *sentimentalnog romana* kao što su nezaslužene muke i nedaće junakinje koja je „bespomoćna", „nedužna" i „plemenita" i „nije odgovorna za svoju nesreću" (usp. Herget 6). Sentimentalna obilježja Ántonijine karakterizacije u neprekidnoj su interakciji s prisutnim elementima *realističko-pionirskog* prikaza. Za razliku od Carrie, koja od samog početka romana žudi za nečim boljim i ne želi se „stopiti" sa svojom okolinom, Ántonia se u potpunosti prilagođava svom poljodjelskom okruženju. Njezin najstariji brat Ambrosch, koji nakon očeve smrti preuzima njegovu ulogu, postaje njezin glavni uzor i autoritet:

> Since the father's death, Ambrosch was more than ever the head of the house, and he seemed to direct the feelings as well as the fortunes of his women-folk. Ántonia often quoted his opinions to me, and she let me see that she admired him. . . . (127)

58 I same pripreme za samoubojstvo g. Shimerde izražavaju njegovu nostalgiju za životom koji je ostavio u Češkoj i njegov osjećaj nepripadanja novom okruženju jer, prije nego što će se ubiti, on oblači svoju najbolju odjeću, koju je kao violinist nosio na koncertima u Pragu.

Na Ambroschev zahtjev Ántonia počinje obavljati teške poslove na imanju. Ona sudjeluje kod žetve, mlati žito, pa čak povremeno i sama upravlja imanjem kada Ambrosch odlazi raditi kod drugih zemljoposjednika (132). Zbog ekstremno muških poslova koje obavlja, Ántonia s vremenom poprima i brojna muška obilježja. Njezin fizički izgled, ali i njezino ponašanje postaju odraz surovog i neuljuđenog zemljodjelskog okruženja.

> Ántonia ate so noisily now, like a man, and she yawned often at the table and kept stretching her arms over her head, as if they ached. Grandmother had said, "Heavy field work'll spoil that girl. She'll lose all her nice ways and get rough ones." She had lost them already. (125)

Suprotno junakinjama Edni Pontellier, Carrie Meeber i Lily Bart, koje su izrazito ženstvene, Ántonia prihvaća identitet muškarca. Jedan od najvećih strahova koje su isticali pisci *sentimentalne obiteljske proze* bio je taj da će žene na granici postati muškobanjaste i prerano ostariti te da će tako izgubiti svoju sposobnost „ženskog koketiranja". Upravo stoga ti su pisci i pionirskoj ženi davali obilježja *anđela u kući* (Kolodny 792). Suprotno njima, Cather ističe ne samo Ántonijinu „muškost" nego i to da je njezina preobrazba velikim dijelom svjesna i namjerna. Zbog svoje silne potrebe da bude što više nalik svom bratu i dokaže mu da može raditi isto koliko i on, Ántonia se ponaša kao da je iznimno ponosna na svoju snagu: „'Volim biti poput muškarca'. Zabacila bi glavu i zamolila me da osjetim mišiće koji su nabrekli na njezinoj tamnoj ruci" (138). Ántonia, dakle, postaje prava suprotnost nježnoj i profinjenoj sentimentalnoj junakinji. Za razliku od Chopin i Dreisera, koji *pobunu* svoje junakinje ističu njezinom neprilagodljivošću vlastitim uvjetima života, upravo prihvaćanjem života na imanju, Ántonia pruža otpor patrijarhalnom poimanju ženskosti i retorici

sentimentalnosti. Ántonia, dakle, odbija biti ženom. Ona se ne identificira s majkom, nego s muškim članom obitelji. Za razliku od svoje majke, koja se ne može nositi s grubim poslovima i sa siromaštvom, uz pomoć svog „muškog" identiteta, Ántonia osigurava opstanak svoje obitelji i uspijeva ukinuti svoj položaj *drugog*. Stoga je činjenica da Ántonia počinje svjesno sputavati svoju ženstvenost način borbe za opstanak, ali i oblik pobune protiv inferiornog položaja koji joj prijeti ukoliko prihvati tradicionalne ženske uloge koje obnaša njezina majka. Uz pomoć realističkog opisa teškog fizičkog rada kojem je izložena Ántonia, Cather stvara pretjeranu, hiperboličku sliku „muškaračkog" lika djevojčice koja je gotovo lišena svog spola. Na taj način roman Wille Cather ukazuje na diskrepanciju između sentimentalnog ideala ženskosti i okrutne stvarnosti pionirskog života. Subverzija patrijarhalne ideologije postignuta je, dakle, ispreplitanjem dvaju konvencionalnih pripovjednih modusa 19. stoljeća, *realističkog* i *sentimentalnog*.

Za razliku od Kate Chopin, koja razvojem svoje junakinje pruža otvorenu kritiku tradicionalnih ženskih uloga, prikazom Ántonije Cather svoju subverziju vrši gotovo neprimjetno. Unatoč svojim „muškim" osobinama, Ántonia je naoko tipična sentimentalna junakinja. I zaista, kada zaslugom jedne od susjeda, koja Ambroscha uvjerava da će mu to biti dobar poslovni potez, Ántonia počinje raditi u Black Hawku kao kućna pomoćnica obitelji Harling, njezina „muška" obilježja kao nekim čudom nestaju, kao da je Cather željela pokazati da promjena nije prikazana realistički nego proizvoljno, simbolički. Pozivajući ju u službu, svjesna da će u odnosu na gradsku djecu „u početku biti čudna" (153), gđa Harling govori: „Mogu nešto izvući od nje: Njoj jedva da je sedamnaest godina, nije prestara da nauči dobro ponašanje" (153). Ántonijina gotovo čudesna preobrazba ubrzo postaje očigledna i u novom okruženju. U roku od nekoliko

mjeseci ona savladava engleski jezik tako dobro da se do početka škole gotovo ne razlikuje od ostalih učenika (155). Štoviše, metaforički gledano, Ántonia usvaja i jezik kulture u kojoj se nalazi, uključujući i standard ženskosti koji ta kultura propisuje. Ona razvija simpatije prema sinu obitelji Harling, Charleyu, koji utjelovljuje sve tipične muške osobine: „. . . uvijek je bio najbolji u predmetima u školi i mogao je popraviti slavine ili zvono na vratima ili rastaviti sat. . . . Za Ántoniju Charley je 'poput princa'" (155). Ántonia pak u odnosu na Charleya pokazuje neka tipično ženska obilježja: „Voljela je praviti mu ručkove kada je išao u lov, popravljati njegove bejzbol rukavice i šiti dugmad na njegovoj lovačkoj jakni, pekla je kolač s orasima koji voli . . ." (155). Tako, pokušajem da negira svoj položaj *drugog* u svom novom okruženju, Ántonia postaje preslika sentimentalnog modela ženskosti. Cijelo vrijeme Ántonijinog boravka u gradu njezin razvoj u mnogočemu podliježe sentimentalnim konvencijama. Jedna od glavnih okosnica zapleta *sentimentalnih romana* u tradiciji Richardsonove *Clarisse*, tvrdi Jehlen, jest fabula „zavođenja" (91). Pripadnost Ántonije takvom zapletu postaje očita kada, na svom novom radnom mjestu kod Wicka Cuttera, lihvara i prevaranta, koji je „poznat po raskalašenom odnosu prema ženama" (210), Ántonia za dlaku uspijeva izbjeći silovanje. No, pravom žrtvom zavođenja Ántonia će postati u odnosu s Larryjem Donovanom, svojom prvom pravom ljubavi. Iako su ju mnogi upozoravali da mu ne treba vjerovati, Ántonia živi u naivnom uvjerenju u Larryevo poštenje: „Tony govori o njemu kao da je direktor željeznice. Svatko se tomu smije. . . . Ona ne želi čuti ni jednu riječ protiv njega. Tako je naivna" (268). Uvjerena da ju Larry želi oženiti, Ántonia seli k njemu u grad, noseći sa sobom brižno pripremljeno rublje, posteljinu i ostale kućne stvari koje je imala, kao i 300$ ušteđevine od višegodišnjeg rada u Black Hawku, koju joj daje brat. Međutim, nakon nekoliko mjeseci, ona

se vraća neudana, napuštena, ponižena i trudna (297) i postaje predmetom sažaljenja i ogovaranja u Black Hawku. Ántonijina sentimentalna obilježja naglašena su i kroz njezine majčinske kvalitete. Tako, uz pomoć energije koju joj podaruje majčinstvo, Ántonia uspijeva prevladati sve svoje dotadašnje nedaće: „Ántonia je rođena majka" (318), „bogati izvor života poput osnivača prvih rasa" (353). Bez obzira na sramotu koju joj je donijelo Larryjevo dijete, Ántonia „ga je voljela od samog početka tako snažno kao i da je imala prsten na ruci, i nikad ga se nije stidjela" (318). Štoviše, Ántonia nema ništa protiv da gradski fotograf sliku njezine bebe stavi u izlog: „Neka druga djevojka držala bi svoje dijete podalje od svih, ali Tony, naravno, mora njegovu sliku imati izloženu kod gradskog fotografa u velikom zlatnom okviru. Kako tipično za nju!" (303–4). Upravo je jedan od glavnih oblika razrješenja sentimentalnog zapleta putem spasilačke snage majčinske ljubavi (usp. Herget 6). Poput tipične sentimentalne junakinje, i Ántonia u konačnici pronalazi sreću obiteljskog života. Nakon više godina mukotrpnog rada i nedaća, ona se udaje za Čeha Antona Cuzaka. Dom je, tvrdi Herget, jedno od općih mjesta u *sentimentalnom romanu*, koje ima „iskupljujuću vrijednost" za vanjski svijet i „predstavlja opreku svijetu u kojem žrtva nazasluženo trpi". Vrlo često, kroz patnju i žrtvovanje, spasilačka se snaga proširuje i na druge likove, koji bivaju promijenjeni, odnosno preobraćeni (5–6). Sličnu vrstu preobražaja doživljuje i Ántonijin suprug. Premda je on „gradski čovjek" koji čezne za kazalištem i društvenim okupljanjima, „njegova ga je žena uspjela zadržati ovdje na seoskom imanju, u jednoj od najizoliranijih regija na svijetu" (366). Za svog supruga Ántonia je „upravo ona vrsta djevojke za kojom je oduvijek tragao" (365). Taj tip žene utjelovljuje vrijednosti koje, uprkos društvenim promjenama, zadržavaju svoju neprolaznost, jednostavnost prvobitnog reda i harmonije. Upravo održavanje

prirodnog sklada Ántonijina je „posebna misija" (367). Tako dom Cuzakovih odiše jednostavnošću i savršenim redom seoskog života:

> Everything was as it should be: the strong smell of sunflowers and ironweed in the dew, the clear blue and gold of the sky, the evening star, the purr of the milk into the pails, the grunts and squeals of the pigs fighting over their supper. (346–47)

Ipak, isticanjem vrijednosti braka, doma i majčinstva te prikazom idiličnih i nostalgičnih slika iz života Cuzakovih, Ántonijina fabula u konačnici tek prividno podržava *ideologiju veličanja obiteljskog života* i retoriku sentimentalnosti. Dijalog s patrijarhalnom ideologijom ostaje prisutan jer upravo je pastoralna simbolika, koju Cather koristi pri opisu Ántonije, jedno od osnovnih uporišta kritike patrijarhalnih formula u romanu. Opisom idiličnog života Ántonijine obitelji, Cather pastoralu naoko zaodijeva u sentimentalnost. Koncept *arkadije* kao bezvremenske idile i oličenja Zlatnog doba vrlo su često upotrebljavali upravo pisci *sentimentalne obiteljske proze* kako bi ignorirali surovu stvarnost pionirskog života.[59] Idealiziranjem prirode i seoskog života nad gradskim, pisci *sentimentalnog obiteljskog romana* podržavali su mit o granici kao mjestu blagostanja, u kojem doseljenici „pobiru zlatne plodove" (Kolodny 788). Prema Armstrong, upravo kontrast grad – selo ocrtava podjelu gospodarskih i političkih interesa s kraja 19.

59 Jedno je od značenja *arkadije* i tugovanje za „dobrim starim danima". Nakon što je poganske bogove zamijenilo kršćanstvo, *arkadija* se identificira s Rajem, izgubljenim vrtom – mjestom koje se moralo napustiti: „Jabuka je pojedena, zlatni je vrč razbijen, a nimfe su nestale". Otada *arkadija* simbolizira „čeznutljiva sjećanja protjeranih ljudi" (usp. Lee 92).

stoljeća (902). Veličanjem pastorale i „obiteljskog ideala", tvrdi Kolodny, negirane su novonastale industrijske i društvene promjene radi očuvanja tradicionalnog poimanja ženstvenosti (789). Suprotno Lee, koja smatra da je uporaba pastorale u ovom romanu izrazito reakcionarna (95) i za koju je Cather posljednji američki pisac „koji iskreno koristi pastoralu", upravo uz pomoć pastorale Cather ironizira i parodira moguća sentimentalna čitanja završetka romana. Valja naglasiti da tipične sentimentalne odlike Ántonia nije razvila na selu nego upravo u gradu. Od stupanja u službu kod Harlingovih sve do odnosa s Larryem Donovanom, zbog kojeg seli u Denver, Ántonia ima tipična obilježja sentimentalne junakinje.[60] I dok Carrie u gradskoj sredini brzo spoznajno odrasta i, shvativši što ju čeka, napušta Droueta, Ántonia se gotovo mazohistički trudi zadržati Larrya svojim obiteljskim i majčinskim kvalitetama. No, njezine vrline i „anđeoska" narav bivaju do krajnosti ismijane kada ona biva ponižena i obmanuta. Ispostavlja se da joj je njezin navodni zaručnik lagao u vezi promaknuća na poslu, a zapravo je bio otpušten. Kasnije Ántonia saznaje i to da on uopće nije tražio novi posao. Ona biva iskorištena i u materijalnom smislu jer Larry je s njom živio dok je bilo njezinog novca, a onda je pobjegao od nje (312). Iako, ubrzo po doseljenju u grad, ona postaje svjesna da se Larry nije namjeravao vjenčati, Ántonia ostaje s njim: „Mislila sam da će, kada vidi kako se dobro brinem za njega, htjeti ostati sa mnom" (313). Cather, dakle, obrće tradicionalni kontrast selo-grad. Dok u gradu ima brojna sentimentalna obilježja, Ántonia ih na selu gubi ili ih svjesno

60 Jedini put kada se Ántonia u gradu ponaša kao muškarac jest kada inzistira na odlasku na ples uprkos Harlingovoj zabrani. Ipak, njezin je otpor samo borba za mogućnost da se posveti romansi s Larryem Donovanom (usp. Gilbert i Gubar, *No Man's Land 2* 198).

sputava. Štoviše, Cather ističe da je Ántonijin pravi identitet vezan upravo za seosku prirodu, a ne za grad. Ona je jako zabrinuta kada ju Larry Donovan poziva da žive u Denveru: „'Ja sam seoska djevojka', rekla je, 'i sumnjam da ću mu moći tako jako biti od koristi u gradu. Računala sam da ću imati perad i možda kravu'" (309). Vrativši se na imanje, Ántonia je presretna što je kod kuće: „Ova joj je kuća uvijek bila sklonište" (310). Ona se divi bjelini rublja koje je u gradu potpuno zapustila jer nije imala uvjete za pranje (314): „Uvijek bih bila nesretna u gradu. Umrla bih od usamljenosti. Volim biti tamo gdje znam svaki stog i svako drvo, i gdje je zemlja prijateljska" (320). Iako zna da život na imanju zahtijeva teški fizički rad, Ántonia se toga ne boji. Pasivna i podložna gradska žena na imanju postaje aktivna i energična junakinja koja je u svemu kadra nositi se s muškarcima. Na selu Ántonia razvija i neka od obilježja američkog junaka *romana potrage* kao što je „bijeg" od tradicionalnih rodnih uloga. Ántonijinim prihvaćanjem „muškog" identiteta, i kod nje, kao i kod Edne Pontellier, primjećujemo naznake društvenog prkosa. Nakon što se, razočarana, iz Denvera vraća na imanje, Ántonia skriva trudnoću muškom odjećom i radi isključivo teške muške poslove. Ona nosi „dugi muški mantil i čizme i muški filcani šešir sa širokim obodom" (316). Prezrena i odbačena, ona hrabro svima pokazuje da može i sama. Poput pramajki koje su pred porod tražile hladnu tišinu pećine, ona prkosi svim konvencijama i rađa svoje prvo dijete u samoći svoje pionirske kolibe:

> That very night, it happened. She got her cattle home, turned them into the corral, and went into the house, into her room behind the kitchen, and shut the door. There, without calling to anybody, without a groan, she lay down on the bed and bore her child. (316)

Lee točno primjećuje da, osim što koristi idilični oblik, tzv. *meku pastoralu* („soft pastoral"), Cather u svoj roman uvodi i *grubu pastoralu* („hard pastoral"), koja je bliska realističnom prikazivanju teškog fizičkog rada (97). Willa Cather prihvaća mušku tradiciju pastorale, tvrdi Lee, ali umjesto muških u nju uključuje ženske likove. Za razliku od Heziodovih i Vergilijevih opisa Zlatnog doba koji ne spominju žene, Cather prvi put u američkoj tradiciji pastorale transformira klasični oblik u „pohvalu ženskom junaštvu" (96). Upravo taj *grubi* oblik pastorale, koji prikazuje Ántonijino „muško" lice, predstavlja alternativu sentimentalnim konvencijama prisutnim u romanu. I Gelfant ističe da Ántonia mijenja rodne uloge (107). Ona ili radi tipične ženske poslove: kuha, šije i podiže djecu, ili pak radi poslove u polju koji zahtijevaju mušku snagu. Čak i Ántonijino ime i njezin nadimak Tony ukazuju na takav rodni ambigvitet (usp. Gelfant 107). Ime je, tvrdi Heller, klasična dilema američkog junaka, ali i žene na putu oslobođenja od patrijarhalne prošlosti. Promjenom imena, žena si otvara put novom identitetu, ali zadobiva i moć imenovanja stvari oko sebe (19). I promjenom ženskog imena u muško svoje junakinje Cather vrši subverziju *sentimentalnog romana*.[61] Ona Ántoniju povremeno pretvara u snažnu, aktivnu i nepokolebljivu Tony i tako travestira njezine sentimentalne odlike. Kroz travestiju i parodiju *anđela u kući* zrači i modernistički naboj romana *Moja Ántonia*.[62] Premda je

61 U naslovu *sentimentalnog romana* obično stoji ime junakinje. Promjenom junakinjinih rodnih uloga, odnosno imena, tekstualno roman *Moja Ántonia* ne opravdava konvencije nagoviještene u naslovu.

62 „Upotreba parodije i pastiša koji diskurs stavljaju na stanovitu estetsku udaljenost od materijala što se prenosi" jedna je od značajki modernističke proze (Lodge 173).

Ántonia emblem majčinstva i plodnosti, uslijed teškog fizičkog rada, ona izgleda neženstveno i gotovo aseksualno. Na kraju romana ona je gotovo bez zubi (335), „mišićava, tamna žena, bez grudi" (331). S druge strane, kroz činjenicu da ona ima čak jedanaestoro djece, njezina majčinska obilježja naglašena su do te mjere da ponovno prelaze u travestiju. Povrh toga, niti svojim odnosom s Antonom Cuzakom Ántonia nije podložna i „šutljiva". Premda se kroz njihov odnos provlači nostalgična crta predindustrijskog života kakav su promicali *sentimentalni obiteljski romani*, upravo je Ántonia ta koja svojom snagom i inicijativom cijelu obitelj nosi na svojim plećima. Udavši se za Cuzaka, zbog njegovog neznanja, Ántonia mora voditi farmu: „Nikada ne bismo uspjeli da ja nisam bila tako jaka" (342–43). Ántonia je, dakle, ne samo ravnopravna s Cuzakom nego mu je i superiorna. I sama činjenica da njih dvoje nose isto ime[63] dokaz je njihove jednakosti. Prema Gelfant, nakon što je doživjela poniženje s Larryem Donovanom, Ántonia se udaje, ali za supružnika ne odabire ljubavnika, nego prijatelja (105). I kroz prijateljski odnos koji ostvaruje s Cuzakom Ántonijin brak nema patrijarhalna obilježja. Prema tome, i prikazom Ántonijinih androginih osobina Cather također podriva sentimentalni izričaj.

Subverzivni dijalog romana s patrijarhalnom ideologijom prisutan je i u prikazu drugih ženskih likova. Premda njezin roman obiluje raznim tipovima žena, svaki od njih transcendira uvriježene oblike poimanja žene. Prikaz Lene Lingard, devetnaestogodišnje Norvežanke, koja samoinicijativno dolazi u Black Hawk odlučna da ostvari svoje snove i promijeni društveni identitet, veoma je nalik Dreiserovu prikazu Carrie Meeber. Poput Carrie, i Lena traga za nekim boljim oblikom života od

63 Ántonia i Anton; kada Ántonia preuzima muške uloge, ona postaje Tony kao i on.

onog koji vodi. Njezina je želja pobjeći što dalje od seoskog imanja gdje je dotada čuvala stoku te, radeći za krojačicu gđu Thomas, postati dobra u krojačkom poslu. Kao i Carrie, i Lena dolazi u okrutni svijet grada. No, i ona je puna iluzija: „Gđa Thomas kaže da misli da ću se uskoro moći preseliti u neki drugi grad i sama krenuti u posao" (241); „Čini mi se da bih radila kao rob da mogu živjeti u mjestu gdje su kazališta" (269). K tomu, Lena želi u grad dovesti i svoju majku:

> I'm going to get my mother out of that old sod house where she's lived so many years. The men will never do it. Johnnie, that's my oldest brother, he's wanting to get married now, and build a house for his girl instead of his mother. (164)

Za razliku od Ántonije, koja se pošto-poto želi udati za Larrya Donovana i naposljetku sreću pronalazi u obitelji, Lenin stav izražava jasnu kritiku bračnih odnosa i rodnih uloga. Na upit hoće li se udati za Nicka, mladića koji joj udvara, Lena odgovara: „Ne želim se udati niti za Nicka, niti za ikoga drugog. Dosta sam se nagledala bračnog života, i on me ne zanima. Želim biti u stanju pomoći majci i djeci kod kuće, a ne da budem ovisna o nečijoj dobroj volji" (162). Taj Lenin stav djelomično je posljedica iskustva iz njezinog djetinjstva. Ona se prisjeća vremena kada je, još kao vrlo mala djevojčica, morala majci pomagati oko svoje braće i sestara: „Prisjećala se doma kao mjesta gdje je uvijek bilo previše djece, ljutit čovjek i posao koji se gomila oko bolesne žene" (291); „Nije to bila majčina pogreška. Ona bi nam bila pružila udobnost da je mogla. Ali to nije bio život za djevojčicu!" (292). I Lena, dakle, poput Ántonije, odbija slijediti tradicionalne uloge koje je obnašala njezina majka. Međutim, suprotno Ántoniji, čiji se otpor nazire kroz njezino povremeno preuzimanje „muških" uloga, Lena u pravom smislu prodire izvan obiteljskog prostora i kreće ka javnoj sferi djelovanja. Poput

Carrie, i ona ima brojna obilježja „nove žene". Sličnost Lene i Carrie otkriva i činjenica da i Lena mijenja svoj identitet uz pomoć odjeće. Dok je još živjela u norveškom naselju, nakon što ju je žena norveškog svećenika zamolila da se pojavi na nedjeljnoj misi, Lena odgovara da nema druge odjeće do one u kojoj napasa krave. Kada joj svećenikova žena daje nekoliko svojih odjevnih predmeta, Lenin se izgled potpuno mijenja:

> The next Sunday Lena appeared at church, a little late, with her hair done up neatly on her head, like a young woman, wearing shoes and stockings, and the new dress. . . . The congregation stared at her. Until that morning no one . . . had realized how pretty she was, or that she was growing up. The swelling lines of her figure had been hidden under the shapeless rags she wore in the fields. (167)

Nakon mnogo godina, ugledavši je u Lincolnu, pripovjedač će ustvrditi:

> She was so quietly conventionalized by city clothes that I might have passed her on the street without seeing her. Her black suit fitted her figure smoothly, and a black lace hat, with pale-blue forget-me-nots, sat demurely on her yellow hair. (265)

Na Lenin upit čini li mu se ljepšom, on će odgovoriti: „Možda si ljepša – iako si oduvijek bila lijepa. Možda je upravo tvoja odjeća ono što pravi razliku" (266). No, osim vizualnog identiteta, odjeća simbolički mijenja i Lenin društveni položaj jer ona uspijeva upravo šivanjem odjeće. Ironija Leninog uspjeha leži u tome da je upravo šivanje jedan od glavnih *leitmotiva* sentimentalne proze (usp. Jehlen 89). Iako i gđa Ratignolle i Ántonia šiju, njihovo je šivanje kućna aktivnost. Međutim, za razliku od njih, za Lenu je šivanje oblik javnog djelovanja i način zarade. Suprotno Lily, koja upravo zbog nesposobnosti šivanja gubi i posljednju šansu

društvenog opstanka, u Leninom slučaju šivanje postaje sredstvo emancipacije i ukidanja položaja *drugog*. Poput Carrie, i Lena sve svoje snove, koji se u početku svima čine nevjerojatnima, uspijeva i ostvariti. Nakon nekoliko godina, ona otvara otmjeni krojački salon u centru Lincolna, a počinje i s gradnjom kuće za svoju majku u želji da je ona dobije dok još može u njoj uživati. Lena, prema tome, ima brojna obilježja muškog junaka. I ona je odvažna i aktivna, a svoj društveni uspon postiže bez pomoći muškaraca. Svojim „bijegom" od ženinih tradicionalnih uloga i bračnih odnosa, Lena je vrlo nalik junaku *romana potrage*. I ona, poput Edne Pontellier, ostvaruje vrlo snažno žensko-žensko prijateljstvo. Ona je vrlo bliska s Tiny Soderball, jednom od norveških djevojaka, za koju je posao u Black Hawku također i bijeg od života na selu. U nedostatku drugog posla, Tiny dolazi raditi u *The Boys' Home Hotel*, zbog čega odmah u početku izaziva negodovanje lokalnog ženskog stanovništva. Lena Lingard jedina je osoba koja opravdava Tinyn postupak govoreći da će Tiny u hotelu upoznati „mnogo stranaca" (163). No, bez obzira na otpor zajednice, „Od svih djevojaka i dječaka koji su zajedno odrasli u Black Hawku, Tiny Soderball je vodila najpustolovniji život i postigla najveći svjetski uspjeh" (299). Potaknuta željom za bijegom iz malograđanske sredine Black Hawka, Tiny Soderball odlazi u Seattle, gdje otvara prenoćište za mornare: „To će, svi su govorili, biti Tinyin kraj. Čak i ako je započela vodeći pristojno svratište, nije mogla zadržati reputaciju; sva su mornarska prenoćišta bila ista" (299). Ipak, nakon nekog vremena Tiny seli na Aljasku i otvara hotel koji, zbog vrlo velikog broja tragača za zlatom, jako dobro radi. Nakon što joj je jedan od tragača oporučno ostavio svoj rudnik, ona prodaje hotel i nekoliko godina ulaže u rudarske čestice, kupuje čestice od obeshrabrenih tragača i preprodaje ih te tako stječe golemo bogatstvo. I Tiny, dakle, svoje ženske uloge zamjenjuje muškim poslovima. I ona,

poput Lene i Carrie, svoju potragu za novim identitetom završava u svijetu muškaraca, gdje ju prati velik uspjeh. Iako su i Lena i Tiny živjele na Divljem zapadu, gdje su, zbog brojnosti muškaraca, žene imale velike mogućnosti izbora partnera (usp. Schlissel 87), poput Carrie, niti jedna od njih se ne udaje.

Suprotno Ántoniji, koja se u gradu nimalo ne snalazi, Lena i Tiny vrlo su snalažljive. Za razliku od Ántonije, koja izgleda kao muškarac, iako su i one odrasle u sličnim uvjetima, Lena Lingard i Tiny Soderball osobito su ženstvene. Lena je „sama bit seksualnosti . . .“ (Gelfant 109), pravo oličenje *fatalne žene*:

> The girls out there usually got rough and mannish after they went to herding. Lena . . . behaved exactly as if she were in a house and were accustomed to having visitors. . . . Her yellow hair was burned to a ruddy thatch on her head; but her legs and arms, curiously enough, in spite of constant exposure to the sun, kept a miraculous whiteness which somehow made her seem more undressed than other girls who went scantily clad. (165)

Za razliku od energične Ántonije, Lena Lingard, koja svoju senzualnost izražava na gotovo pasivan „mačji“ način, je „prijeteći erotična“, tvrdi Lee (154–56). Ona potpuno odgovara definiciji *druge žene*, koja, prema Michie, ugrožava stabilnost doma. Michie određuje *drugu ženu* kao „ljubavnicu, suparnicu, seksualnu prijetnju“ (59): „Sve što je uznemirujuće, preljubničko, uznemirujuće preljubničko u obitelji i u ženi obilježava *drugu ženu*“ (Michie 60). Zbog svoje seksualnosti, koju ostale žene doživljavaju kao prijetnju, Lena je nalik Lily Bart. I nju prate razne priče i ogovaranja. Norveške žene optuživale su ju da je zavrtjela glavom Olleu Bensonu, kojemu je dopustila da joj pravi društvo dok je pazila na stoku. Kako je Olle bio oženjen, ovakovim svojim ponašanjem Lena je narušila granice dopustivog

ponašanja i izazvala skandalozne istupe njegove žene, koja se s njom pokušavala fizički obračunati. K tomu, za norveške žene prijetnju predstavlja i Lenino laponsko porijeklo – njezina pozicija *drugog* u odnosu na norveški standard: „Ipak, mora da je nešto moćno u Laponkama, majka kaže da se Norvežanke tamo na sjeveru uvijek boje da će njihovi sinovi pobjeći za njima" (242). Sličnu vrstu prijetnje osjetit će i majke mladića iz Black Hawka nakon što su Lena i ostale djevojke sa sela došle raditi u taj gradić: „Djevojke sa sela smatrane su prijetnjom društvenom redu. Njihova ljepota presmjelo je sjala u odnosu na konvencionalnu pozadinu" (201). Poput Edne, i one narušavaju standard ženskosti svojim slobodnim kretanjem:

> That was before the day of high-school athletics. Girls who had to walk more than half a mile to schoool were pitied. There was not a tennis-court in the town; physical exercise was thought rather inelegant for the daughters of well-to-do families. (198)

No, te su se djevojke razlikovale od domaćih djevojaka i po tome što, bez obzira na bijedu i loše uvjete života, koji su, poput njihovih susjeda – stranaca, nerijetko mučili i američke poljodjelce, američke kćeri nisu smjele stupiti u službu: „Ukoliko njegove djevojke ne bi mogle poučavati u seoskoj školi, sjedile bi kod kuće u siromaštvu" (199). Za razliku od njih, kćeri doseljenika morale su pomagati „da se domaćinstvo oslobodi duga" ili svojoj braći omogućiti da pohađaju školu, te stoga nisu imale drugih mogućnosti doli da se zaposle. Kako zbog nepoznavanja jezika nisu imale mogućnosti raditi kao učiteljice, morale su prihvatiti i poslove poput kućne pomoćnice. Kao rezultat takve obiteljske solidarnosti, strani su zemljoposjednici postali uspješniji od američkih (200). Ipak, uprkos njihovom

uspjehu i snalažljivosti, Amerikanci iz Black Hawka tretirali su te djevojke kao *drugo*:

> I thought the attitude of the town people toward these girls very stupid. If I told my schoolmates that Lena Lingard's grandfather was a clergyman, and much respected in Norway, they looked at me blankly. What did it matter? All foreigners were ignorant people who couldn't speak English. There was not a man in Black Hawk who had the intelligence or cultivation, much less the personal distinction, of Ántonia's father. Yet people saw no difference between her and the three Marys; they were all Bohemians, all "hired girls." (200–1)

Upravo iz tog razloga, iako su svi mladići iz Black Hawka potajno sanjali o djevojkama kao što su Lena Lingard i Tiny Soderball, gotovo svi od reda ženili su djevojke iz Black Hawka: „Poštovanje ugleda kod mladeži iz Black Hawka bilo je jače od ijedne druge žudnje" (202). Jedan od lokalnih mladića, Sylverster Lovett, zaljubio se u Lenu; no, svjestan društvene neispravnosti njihove veze, „Kako bi izbjegao svoju nevolju, pobjegao je s udovicom šest godina starijom od sebe. . . . Taj je lijek očito djelovao" (20). Strankinje su i predmet skandaloznih priča. Tako su primjerice tri češke Marije stanovnici Black Hawka smatrali „opasnima poput najjačeg eksploziva" (203). Prema tome, te djevojke predstavljaju izazov društvenoj normi i postaju predmet ogovaranja, čime svoj glas pridružuju društvenom dijalogu. Upravo prikazom *pobune* koja dolazi iz redova *drugog*, Cather je u svoj roman uključila dijalog anglosaksonske patrijarhalne buržoaske ideologije i novih multietničkih i multikulturalnih glasova svoje epohe. Štoviše, poput Kate Chopin, i Cather je naznačila obrat patrijarhalnog binarnog modela. *Drugo*, koje je uvijek smatrano nazadnim i necivilizirani, postaje simbol novih, progresivnih strujanja nasuprot američkom standardu, koji je prikazan kao zaostao.

Parodiju patrijarhalne tradicije odaje i činjenica da niti kod Cather ženska vrlina ne biva nagrađena, a grijeh ne biva kažnjen. Za razliku od Ántonije, čije sentimentalne vrline u odnosu s Larryem Donovanom bivaju krajnje ismijane i ironizirane, Lena i Tiny postižu društveni uspjeh uprkos svom netradicionalnom ponašanju. Posve suprotno Ántoniji, Lena Lingard, koja je uvijek izlazila izvan svih moralnih standarda, „kojoj su uvijek predviđali nevolje" (298), ne nailazi na neke velike prepreke i uspijeva u životu:

> My Ántonia, that had so much good in her, had come home disgraced. And that Lena Lingard, that was always a bad one, say what you will, had turned out so well, and was coming home here every summer in her silks and her satins, and doing so much for her mother. (313)

Poput fabule *romana potrage*, i priča koja prati Lenu i Tiny otvorenog je završetka. Te dvije žene u konačnici su usamljene starice, koje jedna drugoj prikraćuju dosadne dane i, zapravo, žive u vrsti simbioze. Kao uspješna i imućna poslovna žena, Tiny odlazi živjeti u San Francisco i poziva Lenu kako bi jedna drugoj pravile društvo. Tiny investira Lenin novac i povremeno ju materijalno pomaže, a Lena se brine za njezin izgled, kao i za to da joj prikrati dosadu (328). Poput Carrie Meeber, i one su dobile slavu i novac i dokazale svoju ravnopravnost s muškarcima, ali su možda mnogo nesretnije od Ántonije. Upravo kroz kontrast Lene i Ántonije uočljiva je ironična nota kojom Cather završava razvoj „nove žene". Za razliku od Ántonije, koja, unatoč svom muškobanjastom i aseksualnom izgledu, postaje emblem plodnosti, Lena, koja sva odiše seksualnošću, završava u vrsti celibata, a možda čak za ono vrijeme i u vrlo smjelom nagovještaju lezbijskog odnosa.[64]

Prema Lee, homoseksualne sklonosti Wille Cather odaje i njezin odabir muškog pripovjedača (11). Ipak, upravo je takav pripovjedač glavna okosnica autoričinog dijaloga s patrijarhalnom tradicijom. Pripovjedač Jim Burden ishodište je sentimentalnog ozračja njezina romana. Gotovo u cijelom romanu Jimova je životna priča povezana uz Ántonijinu. Na samom početku on se nalazi u istom vlaku kao i obitelj Shimerda. I on putuje u Nebrasku, gdje žive njegovi baka i djed, kod kojih će živjeti nakon smrti roditelja. Njegovo je iskustvo, dakle, identično Ántonijinom. Došavši s američkog Juga, iz Virdžinije, u novu sredinu i Jim biva upoznat s osjećajem *drugog*. U divljem okruženju Nebraske i on osjeća „da je svijet ostao daleko iza nas, da smo prešli preko njegovog praga i bili izvan ljudskog dohvata" (7). Jim shvaća da u novoj sredini ne vrijede njemu poznati zakoni civilizacije: „Te večeri nisam molio svoje molitve. Ovdje, osjećao sam, bit će što bude" (8). I duhovna pripadnost pastoralnom okruženju Nebraske povezuje Jima s Ántonijom. Ipak, za razliku od Ántonije, koja je prisiljena teško raditi, u netaknutoj prirodi Nebraske on doživljuje osjećaj nesputanosti i slobode. Jedna od najdragocjenijih slika u Jimovom sjećanju, tvrdi Gelfant, jest slika desetogodišnjaka koji hoda kroz prerijsku travu osjećajući svoju povezanost sa zemljom i nebom koji ga okružuju (112):

> I was entirely happy. Perhaps we feel like that when we die and become a part of something entire, whether it is sun and air, or goodness and knowledge. At any rate, that is

64 Lee tvrdi da je sama Willa Cather bila „lezbijka koja nije mogla ili nije htjela priznati svoju homoseksualnost" te da je, već u svojoj mladosti, mijenjala svoj rodni identitet, nazivajući se „William Cather Jr.", oblačila se kao dječak i počela otkrivati svoju homoseksualnu sklonost (Lee 10–11).

> happiness; to be dissolved into something complete and great. When it comes to one, it comes as naturally as sleep. (18)

Dokazi o pouzdanosti Jima kao pripovjedača čitatelju se pružaju kroz cijeli roman. Jedan od njih jest i činjenica da je Jim jako dobro upoznat sa ženskim svijetom. Štoviše, i kod njega, kao i kod Ántonije, uočljiva je promjena rodnih uloga. Doduše, u početku romana Jim se poistovjećuje s idealom muškosti kakav su promicali *romani potrage*. U vlaku on čita *Life of Jesse James*, „jednu od najboljih knjiga koju je ikada čitao" (4). On čak nastoji i pred Ántonijom iskazati tipično muške osobine i zadiviti ju svojim junaštvom kada jednom zgodom ubija zmiju. Međutim, kasnije ženski svijet više ga privlači od muškog. Na farmi Jim se ne druži sa svojim muškim vršnjacima, nego prijateljuje s Ántonijom. Dvoje djece dijele iskustva divljine u koju su došli. Suprotno Ántoniji, koja na imanju obavlja „muške" poslove, pod utjecajem svoje bake, Jim je uključen u brojne „ženske" aktivnosti kao što je pranje posuđa ili stvaranje kućnog ozračja. Za vrijeme „hladnih, zvjezdanih noći" (68), dok obitelj sjedi oko peći, a izvana dopiru zvuci kojota, Jim ukućanima čita Bibliju. Zimi njihov dom postaje utopijska zajednica kojom vladaju kućne vrijednosti: „Osim loženja i održavanja topline, ručak i večera bile su najzanimljivije stvari o kojima smo morali razmišljati. Naši su se životi usredotočili oko topline i hrane i povratka ljudi u predvečerje" (66). Čak i nakon što se s bakom i djedom preselio u Black Hawk, Jimovi eventualni muški prijatelji uopće se ne spominju. Naprotiv, on uživa u domaćoj atmosferi kod Harlingovih, gdje žene, dok šiju, vezu i peku kolače, pričaju priče iz svog života. U tom razdoblju svog života on čita sentimentalni obiteljski roman *The Swiss Family Robinson.* Kasnije, Jim se kreće u društvu doseljeničkih kćeri koje rade u Black Hawku. Povrh toga, Jimovu upoznatost sa ženskim svijetom otkriva i

činjenica da je on doživio i pokušaj silovanja. Pri pokušaju da siluje Ántoniju, Wick Cutter u stvari nailazi na Jima, kojeg je, iz straha, Ántonia zamolila da spava u njezinom krevetu umjesto nje. Iako, prema Gelfant, objektivnost Jima kao pripovjedača leži u činjenici da on „bolje nego ijedan drugi lik može kontrolirati svoja sjećanja jer samo on poznaje, ali nema iskustvo patnje i nasilja vezanih uz njegovu priču" (113–14), upravo kroz iskustvo s Wickom Cutterom Jim doživljava oblik fizičkog nasilja namijenjen ženi. Nakon što mu je san bio prekinut bliskim susretom s Cutterom, što završava fizičkom borbom, Jim doživljuje traumu. Upravo zbog svoje vezanosti uz „ženski" svijet, Jim je bitna suprotnost junaku *romana potrage*. Za razliku od tog junaka, koji, bježeći u svijet prirode ujedno bježi i od svijeta žena te pritom izabire muško društvo, Jim ne bježi od „žene koja ga nastoji ukrotiti", nego je ženama svjesno okružen cijeli život.[65] Čak i kada bježi u prirodu, on to čini sa ženama. Jim ide na izlet na rijeku s Ántonijom, Lenom, Tiny i Annom Hansen, gdje sudjeluje u njihovim „ženskim" razgovorima o položaju žene na farmi, budućnosti koja ih čeka, djeci i kupovini nove odjeće. S druge pak strane, kao muškarac, Jim je također podijeljen. On je na neki način zaljubljen i u Lenu i u Ántoniju. Lena privlači Jima isključivo na fizičkoj razini:

> One dream I dreamed a great many times, and it was always the same. I was in a harvest-field full of shocks, and I was lying against one of them. Lena Lingard came across the stubble barefoot, in a short skirt, with a curved reaping-hook in her hand, and she was flushed like the dawn, with a kind of luminous rosiness all about her. She sat down beside

65 Jedina je iznimka njegovo prijateljstvo s učiteljem Gastonom Clericom, koje se razvija za vrijeme Jimovog školovanja.

> me, turned to me with a soft sigh and said, "Now they are all gone, and I can kiss you as much as I like." (225–26)

Ipak, njihov stvarni odnos ostaje platonski. Jim, koji za vrijeme studija u Lincolnu susreće Lenu, počinje se s njom družiti i pohađati kazališne predstave, a njihov jedini fizički kontakt jest „njezin nježni, polagani, oproštajni poljubac" (293), koji od Lene dobiva na rastanku. Kako je Jim u Lincolnu samo školarac, dok je Lena uspješna poslovna žena, on je inferioran u odnosu na nju. Poljubac koji mu ona daje na rastanku, ali i njezino inzistiranje da upravo ona plaća ulaznice i piće poslije predstave znakovi su da Lena, a ne Jim, ima inicijativu. Ipak, Jim je inferioran i u odnosu na Ántoniju: „Koliko god sam volio Ántoniju, mrzio sam superioran ton kojim mi se nekad obraćala" (43). Jedini put kada Jim uspijeva postati superioran Ántoniji je nakon događaja sa zmijom: „. . . to je bilo dovoljno za Ántoniju. Otada me više voljela i nikad više prema meni nije bila ohola. Ubio sam veliku zmiju – sada sam bio veliki momak" (50). U drugim situacijama Ántonia se prema Jimu ponaša pokroviteljski i zaštitnički. Ona ga čak i upozorava na opasnost od Lenine seksualnosti. Na neki su način Ántonijina majčinska obilježja uključena i u njezin odnos s Jimom. Za razliku od Lene, Ántoniju Jim ne doživljuje isključivo fizički:

> I'd have liked to have you for a sweetheart, or a wife, or my mother or my sister – anything that a woman can be to a man. The idea of you is a part of my mind; you influence my likes and dislikes, all my tastes, hundreds of times when I don't realize it. You really are a part of me. (321)

Kroz Jimov odnos s Ántonijom i Lenom, i Cather je, poput Dreisera, ukazala na gubitak identiteta muškarca s prijelaza stoljeća uzrokovan novim oblicima ženine pojavnosti, ali i na njegovu ambivalentnost u odnosu na tradicionalno i suvremeno.

Za razliku od Lene i Tiny, koje utjelovljuju fluidnost civilizacije,[66] Ántonia za Jima simbolizira univerzalne i vječne vrijednosti. Čak i nakon dugo vremena razdvojenosti, Jim će shvatiti da su „oči koje su ga nestrpljivo gledale" „jednostavno Ántonijine oči" (331). Kako bi očuvao takvu bezvremensku sliku Ántonije, tvrdi Lee, Jim mora „cenzurirati svoj seksualni osjećaj za nju" (225). Sanjajući o Leni, Jim priznaje: „Želio sam sanjati ovaj laskav san i o Ántoniji, ali nisam nikada" (226). Kao rezultat, Jim Ántoniju doživljava kao *anđela u kući*.[67]

Jimova sklonost tradiciji posebno se ističe na kraju romana. Iako je bila ravnopravan lik Ántoniji, na kraju, Lena je potpuno izopćena iz pripovjedačeva sjećanja, „marginalizirana u zadnja tri dijela romana, kao da ju njezina neovisnost od prošlosti i njezina asimilacija u Americi odvajaju od Jimove imaginacije" (usp. Lee 154–55). Nakon višegodišnjeg odsustva, za vrijeme kojeg je završio pravo na Harvardu i nastanio se u New Yorku, Jim posjećuje Ántoniju na njezinoj farmi i pritom oživljuje sjećanje na ljepotu i bezbrižnost svog djetinjstva. Kod Jima, koji nema djece i čiji je brak neuspio,[68] idilična slika Ántonijinog doma i njezinih jedanaestoro djece budi sjećanja na bezbrižnost djetinjstva i

66 Godina 1908., u kojoj Jim susreće Tiny u Salt Lake Cityu, jedini je datum u knjizi. On pokazuje kako Jim povezuje Tiny i Lenu sa suvremenim američkim životom (Lee 155).

67 Veličanje stereotipa *žene anđela* i njezine djetinje nevinosti išlo je tako daleko da su neki filozofi, poput Augustea Comtea, predlagali uvođenje umjetne oplodnje kako ova ženina osobina ne bi bila ugrožena, dok bi joj majčinske funkcije, dakako, bile dopuštene (Dijkstra 19).

68 Jimova je supruga ekonomski neovisna, dominantna intelektualka koja svesrdno podupire pokret za pravo glasa (usp. Gilbert i Gubar, *No Man's Land 2* 204).

postaje utočište od surove stvarnosti. Jim se, uz pomoć Ántonije, pokušava vratiti svojim korijenima i naći dom nakon „egzila u vremenu i prostoru" (Lee 157):

> This was the road over which Ántonia and I came on that night when we got off the train at Black Hawk and were bedded down in the straw, wondering children, being taken we knew not whither. I had only to close my eyes to hear the rumbling of the wagons in the dark, and to be again overcome by that obliterating strangeness. The feelings of that night were so near that I could reach out and touch them with my hand. I had the sense of coming home to myself, and of having found what a little circle man's experience is. For Ántonia and for me, this had been the road of Destiny; had taken us to those early accidents of fortune which predetermined for us all that we can ever be. Now I understood that the same road was to bring us together again. Whatever we had missed, we possessed together the precious, the incommunicable past. (371–72)

Jimov doživljaj Ántonije i njezinog doma u potpunosti podržava nostalgičnu viziju *svijeta sentimentalnog obiteljskog romana*. Prema Gelfant, upravo kroz Jimovo mitopoetsko sjećanje, koje pretvara prošlost „u dirljivu priču postanka čiji je središnji lik plodnosti Ántonia", roman *Moja Ántonia* odašilje regresivnu i sentimentalnu poruku (111). Poput Gelfant, i Lee drži da je *Moja Ántonia* vrlo tradicionalan roman, koji nedvosmisleno promiče sentimentalni mit kroz nostalgičnu i pastoralnu sliku svijeta (7). Ipak, Jimova sentimentalna vizija samo je jedno od dijaloških lica ovog romana, a ne njegovo temeljno ozračje. Upravo zbog svog idealiziranja Ántonije, Jim nije pouzdan pripovjedač jer on potpuno ignorira činjenicu da je njezin život prava patnja začinjena beskonačnim rađanjima i prisilnim gubitkom ženstvenosti. Za Jima, i nakon mnogo godina, Ántonia „je još

uvijek mogla učiniti da na trenutak nekomu zastane dah, pogledom ili gestom koja na neki način otkriva značenje u običnim stvarima“ (353). Ipak, čitatelj zna da je u stvarnosti ona pogrbljena, prerano ostarjela žena čija je seksualnost odavno izblijedila pod znojem teškog rada. Prema tome, Jim nas uporno pokušava uvjeriti da je Ántonia *anđeo u kući*, premda mi znamo da ona to dobrim dijelom i nije. Upravo kroz takav nesrazmjer Jimova viđenja Ántonije i njezine stvarnosti nazire se dijalog autorice i pripovjedača, odnosno patrijarhalne tradicije.

Prema tome, pionirsko-sentimentalni ideal, kojem djelomično pripada Ántonia i koga u potpunosti podržava pripovjedačev diskurs, samo je jedan segment unutar palete društvenih jezika s kraja 19. stoljeća, koji Cather razobličuje i parodira. Otpor Wille Cather prema sentimentalnim pripovjednim oblicima 19. stoljeća potvrđuje i njezina izjava iz 1897.: „kada ugledam vijest o nekoj novoj knjizi koju je napisala žena, umjesto nje uzmem neku koju je napisao muškarac . . .“. Cather se opirala popularnim standardima ženskog pisma do te mjere da je u potpunosti podržala Hawthorneovu definiciju žena pisaca kao „ženskih piskarala” (Gilbert i Gubar, *No Man's Land 1* 205). No, Cather nije kritizirala samo žensku popularnu prozu. Jedan od najžešćih njezinih napada na žensko pismo izrečen je dvadesetih godina, a ticao se upravo romana *Buđenje* Kate Chopin:

> Cather detested it for the “Emma Bovaryisme” of its heroine, the emotional, dissatisfied Edna Pontellier; her critique of Edna and of women like her sounds like Lawrence's attacks on neurotic modern American women “battening on love.” (Lee 121)

Suprotno Kate Chopin, koja otvoreno preispituje ženin položaj unutar patrijarhalnih paradigma, Cather kao da želi ostati izvan

novog rodnog dijaloga, koji je u njezino vrijeme već bio vrlo čujan. Za razliku od Chopin, ona se potpuno ne identificira niti s jednim od svojih ženskih likova i odbija čitatelju ponuditi cjelovitu viziju neke buduće žene. Završetak romana Wille Cather moguće je pripisati činjenici na koju upućuje Kaplan da, kada su se žene oslobodile duboke društvene i ekonomske podređenosti i zadobile veću autonomiju i mogućnost političkog izbora, njihovi književni tekstovi postaju poprišta ambivalentnosti (862). Bez obzira na promjene položaja žene koje su se dogodile dvadesetih godina 20. st., kao što je dobivanje prava glasa i sudjelovanje žene u značajnim javnim pitanjima, Willa Cather kao da izriče sumnju u dovršenost borbe za rodnu ravnopravnost i konačnu mogućnost njezina razrješenja.[69] Premda su njezini suvremenici, predstavnici *nove kritike* tridesetih, smatrali njezinu prozu „reakcionarnom", „eskapističkom" i „staromodnom" (usp. Lee 4), [70] poput Chopin, Cather je možda nedorečenim, ali sugestivnim krajnostima nekih prizora i odnosa okrenula leđa književnoj i patrijarhalnoj tradiciji.

69 Prema Gilbert i Gubar, Cather je, poput Wharton, bila vrlo sumnjičava i skeptična prema pokretima za rodnu jednakost i žensko pravo glasa (usp. *No Man's Land 2* 170–73).

70 Ipak, sama Cather vrlo je pohvalno dočekala prodor *modernizma* u književnost riječima: „There are hopeful signs that some of the younger writers are trying to break away from mere verisimilitude, and, following the development of modern painting, to interpret imaginatively the material and social investiture of their characters; to present their scene by suggestion rather than by enumeration" („The Novel Démeublé" 285).

Zaključak

Zbog toga što zahvaćaju brojne promjene društvene stvarnosti s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće, posebice one koje su izmakle pozornosti tradicionalnih književno-kritičkih strategija, a tiču se položaja i statusa žene, romani *Buđenje, Sestra Carrie, Kuća veselja* i *Moja Ántonia* osobito su zanimljivi za suvremene književno-kritičke pristupe nastale u okviru književno-povijesnih i feminističkih studija. Feministički potencijal ovih romana vidljiv je ponajprije kroz njihov kritički odnos spram patrijarhalnih ideoloških modela *drugog* i *ideologije odvojenih sfera*, u velikoj mjeri prisutnih u životu žene onog razdoblja. Na udaru su se posebno našli diskurs veličanja braka i obiteljskog života te kult samoodricanja i podložnosti. Višeglasje, kao tekstualni putokaz ka subverziji patrijarhalne ideologije, istaknuto je kroz sukob ideoloških i novih kulturnih jezika, ali i ambivalentnost samih junakinja te nesklad između njihovog doživljaja sebe samih i stvarnih mogućnosti koje im nudi njihovo patrijarhalno okruženje.

Potrebom da udovolji vlastitim romantičnim, instinktivnim i umjetničkim porivima Edna Pontellier, junakinja romana *Buđenje*, narušava konvencionalan model ženkosti svoga doba, što biva vidljivo kroz njezin krajnje negativan stav prema braku, čak i majčinstvu, te ženinoj tradicionalnoj zatvorenosti u kućni prostor. Selidbom u svoj umjetnički atelier s namjerom da se sama uzdržava, ona odbija biti kućna dekoracija i redefinira svoj život u smjeru stvaralačke originalnosti i neovisnosti. Ednin otklon od tradicionalnih uloga žene odaje i nesklad njezinog svjetonazora i stavova drugih likova. Tako se njezina kreolska prijateljica Adèle Ratignolle od Edne bitno razlikuje svojom odanošću djeci i suprugu te nepogrešivim osjećajem za ono što je društveno prihvatljivo. Sukob „probuđene" ženske svijesti i tradicionalnog svjetonazora naglašen je i prikazom odnosa Edne i njezinog supruga, koji Ednino zanemarivanje društvenih obveza, njezin „bijeg" iz kruga obitelji te potrebu za očitovanjem stvaralačke energije i aktivnim samoodređenjem smatra posljedicama psihičkog poremećaja. Polifonija ideoloških diskursa istaknuta je i kontrastom Edninog jezika i jezika koji zastupa njezina ljubav, Robert Lebrun, koji također ne razumije Edninu potrebu za slobodom. Naime, Robertova želja da zauzme mjesto njezinog supruga i tako joj nametne društvenu ulogu od koje je upravo pobjegla dokaz je njegove patrijarhalnosti. Kontrast „novog" ženskog glasa i jezika patrijarhalne kulture naglašen je i kroz lik Mademoiselle Reisz koja je, poput Edne, „čudakinja", odnosno *drugo* u odnosu na normativno društveno ponašanje. Zbog svog međusobnog razumijevanja i činjenice da one jedna drugu ne smatraju ludom, te dvije žene predstavljaju stvaran jezik otpora cijeloj patrijarhalnoj zajednici.

Za razliku od Chopin, koja je *heteroglosiju* naglasila sukobom ideoloških i emotivnih jezika pojedinih likova, kritiku patrijarhalne ideologije Dreiser je postigao i otvorenošću svog

romana prema segmentima ideologije ranog kapitalizma. Pored toga što ne osuđuje Carrieino nekonvencionalno ponašanje, on preko njezinog *diskursa potrošnje* vrši i subverziju *ideologije drugog.* Carriena odlučnost da pod svaku cijenu ostvari svoju žudnju za materijalnim dobrima i svojim što boljim izgledom potaknut će njezino napuštanje položaja *drugog* koji zauzima kao siromašna radnica, ali i kao žena bez prevelikih mogućnosti. Tjerana potrošačkom žudnjom, Carrie će se otisnuti u „muški" svijet javnog djelovanja i od radnice i kućanice postati poznata glumica. Za razliku od Edne, čiji sukob s patrijarhalnim jezikom završava njezinim bijegom iz zajednice i povlačenjem u svoj vlastiti svijet, svojim aktivnim sudjelovanjem u svijetu profita Carrie će doslovno, premda možda i nedovoljno duboko, demonstrirati mogućnosti transformacije binarne konstelacije svijeta. Dreiser tu temu ostvaruje i kontrastom s Hurstwoodom koji, istodobno dok Carrie stječe javni identitet, zadobiva inicijalno njezin položaj *drugog.* Upravo kroz kontrast Hurstwoodove i Carriene fabule biva očito da novi oblici ženskog subjektiviteta koje omogućuje zbilja s prijelaza stoljeća otvaraju put relativizaciji sila patrijarhalne gravitacije. Hurstwoodova bespomoćnost u odnosu na nove okolnosti ukazuje na činjenicu da je stvarnost s kraja stoljeća potaknula i pitanje redefiniranja muškarčeva identiteta. U tom smislu Hurstwood je metafora ugroženog muškarca, koji predosjeća amplitudu potresa binarnog modela, koju će uzrokovati ženin ulazak u javnu sferu.

Poput Chopin i Dreisera, i Edith Wharton je svojim romanom *Kuća veselja* pokazala da je početkom stoljeća društvena pojavnost američke žene bila predodređena *ideologijom odvojenih sfera.* Istaknuvši uvjerenje aristokratske žene da su joj društvena moć, dokoni i rasipni stil života dostupni isključivo kao zamjena za dekorativnost i spremnost na brak iz interesa te da su njezina ljepota i maniri glavni društveni kapital, i

Wharton je, poput Dreisera, u svoj roman uvela i elemente kapitalističkog diskursa. I *ideologija drugog* u klasi bogatih također podliježe materijalističkom diskursu. Junakinja Lily Bart je *drugo* u odnosu na svoje okruženje upravo zbog nedostatka materijalnih sredstava. Premda i Lily poput Carrie Meeber želi zadobiti materijalnu i društvenu moć, za razliku od Carrie, Lily Bart od početka do kraja romana zauzima marginalizirani položaj. Ipak, iako to nije otvoreno buntovništvo kao kod Edne ili poslovna i emotivna emancipacija kao kod Carrie, i Lily svojim ponašanjem pruža kritiku patrijarhalnom braku i *ideologiji odvojenih sfera*. Lily ponajprije odbija biti dijelom diskursa razmjene i sebe shvatiti kao robu na tržištu. Kao rezultat, ona je ambivalentna u odnosu na potrebu da udajom stekne društvenu moć te je stoga i sama njezina svijest poprište borbe glasova. Zbog takvog stava prema braku njoj izmiču sve prilike da se dobro uda – od bogataškog nasljednika Percya Grycea do novopečenog bogataša Sima Rosedalea. Pored toga što „bježi" od svog bračnog poslanja, Lily ignorira i potrebu da svoju ljepotu iskoristi isključivo kao dionicu na bračnom tržištu te ju otvoreno, bez hipokrizije koju zahtijeva društvo, ističe i pred oženjenim muškarcima. Lily zadobiva obilježja *fatalne žene* i kada ulogu udavače pokušava izbjeći indirektnim sudjelovanjem u „muškoj" sferi djelovanja. Kada Gusu Trenoru odbija platiti seksualnu protuuslugu, kod Lily primjećujemo i naznake za nju kobne društvene „naivnosti". Poput Edne Pontellier, i Lily, dakle, ima obilježja Bahtinove *lude*. Poput Chopin, i Wharton je *heteroglosiju* naglasila i kroz sukob svjetonazora samih likova. Svi ostali likovi u romanu, uključujući i naoko nekonvencionalnog Lawrencea Seldena, govore jezikom profita, korupcije i konformizma, koji stoji u pozadini *ideologije odvojenih sfera*.

Kritičan odnos spram patrijarhalne ideologije nalazimo i u romanu Wille Cather. Za razliku od Chopin i Dreisera, čije

junakinje pružaju jasan otpor svojim uvjetima života, upravo Ántonijina prilagodba uvjetima u kojima se našla ishodište je kritike tradicionalnih ženskih uloga. Kako bi opstala u surovim uvjetima, Ántonia počinje obavljati grube, muške poslove. Kao rezultat, ona postaje nalik muškarcu, a ne nježnom kućnom *anđelu*. Prikazom odnosa Ántonije i njezina supruga Cather je pružila i kritiku *ideologije odvojenih sfera*. Zbog suprugovog neznanja Ántonia preuzima inicijativu i umjesto njega radi poljske poslove, uslijed čega ona, a ne on skrbi za njihovu mnogobrojnu obitelj. Osim prikazom Ántonijinih androginih osobina, travestiju *anđela u kući* Cather je postigla i pretjeranim naglašavanjem njezinih majčinskih obilježja, ali i proturječja koje potiče saznanje da je Ántonia istodobno majka jedanaestero djece i „muškarac" u obitelji, simbol plodnosti i muškobanjasta neprivlačna žena. Cather je subverziju postigla i prikazom druga dva ženska lika u romanu, Lene Lingard i Tiny Soderball. Te se junakinje odbijaju udati, odvažno napuštaju dom i kreću put civilizacije, u muški svijet javnog djelovanja, gdje si vlastitim snagama omogućuju društveni uspon. Kao takve, i one poput Carrie imaju obilježja „nove žene". Dok prikazom Ántonije podriva *kult veličanja obiteljskog života* i *ideologiju odvojenih sfera*, razvojem Lene i Tiny, Cather parodira i *ideologiju drugog*. Kao doseljeničke kćeri, koje su smatrane nazadnima i necivilizirranima, Lena i Tiny uspješno idu ukorak s civilizacijom. Nasuprot njima, lokalno američko stanovništvo prikazano je kao zaostalo i nerazvijeno. Premda i ona, zbog isticanja svoje seksualnosti, poput Lily, predstavlja prijetnju patrijarhalnoj zajednici, za razliku od Lily, Lena doživljava uspjeh, a na kraju i priznanje same te zajednice, koja ju je pokušala odbaciti zbog njezina nekonvencionalnog ponašanja.

Polifona narav ovih djela uočljiva je i na formalno žanrovskoj razini. Svi ovi romani podrivaju konvencije *sentimen-*

talnog obiteljskog romana, popularnog proznog oblika 19. stoljeća, koji je svoju građu crpio iz patrijarhalne ideološke materije. Štoviše, u mnogima od njih ženski je lik podvrgnut tradicionalnim tehnikama prikaza muških likova. Uz pomoć elemenata tipično muške karakterizacije kakvu nalazimo u *romanu potrage* naglašeno je spoznajno sazrijevanje glavne junakinje, ali i istaknut njezin aktivan odnos prema svom društvenom položaju i „sudbini" koja ju očekuje. Najradikalniji odmak od sentimentalnih konvencija pronalazimo u romanu Kate Chopin. Roman, doduše, započinje temom udvaranja, ali glavni ženski lik je udana majka dvoje djece, a ne djevojka pred udaju. Stoga početni prikaz romantičnog odnosa junakinje Edne Pontellier i Roberta Lebruna nema za cilj brak, kao što je to slučaj u *sentimentalnom romanu*. Dapače, upravo to početno udvaranje inicirat će *buđenje* glavne junakinje i njezinu *pobunu* protiv ženinih bračnih i društvenih uloga. S druge strane, premda u početku podsjeća na sentimentalni mit nostalgije, *Buđenje* podriva sentimentalne strategije i time što početnom pastoralnom ambijentu daje obilježja *romana potrage*. Poput muškog junaka i Edna Pontellier odlaskom iz zajednice u netaknutu divljinu prirode stupa u potragu za identitetom. Za vrijeme ljetovanja na egzotičnom otočiću Grand Isleu, uslijed noćnog kupanja, ona će doživjeti ono što francuska feministička kritičarka Hélène Cixous naziva Lacanovim terminom *jouissance*. Oslobađanje potisnute senzualnosti i instinkata kroz životni zanos i prepuštanje užitku, povratak sebi samoj i svojoj istinskoj prirodi glavne su odrednice Ednine *potrage*. Pored toga što identitet stječe „bijegom" od svojih bračnih dužnosti, i kroz odnos koji ostvaruje s Mademoiselle Reisz Edna je bliska junaku *romana potrage*. Taj je odnos sukladan vezi kakvu ostvaruju Ishmael i Queequeg te Huckleberry Finn i Jim. Slično *romanu potrage*, i fabularna struktura romana *Buđenje* je asimetrična. S jedne strane, faze

Ednina *buđenja*, inicijacije u neki novi koncentrični krug samospoznaje, funkcioniraju kao narativne poštapalice slične *trenucima prijelaza* koje doživljava muški junak. S druge pak strane, Ednino samoubojstvo, kojim roman završava, ne zatvara pitanje rodnoga dijaloga, nego ga, naprotiv, naglašava. Stoga je, poput *romana potrage*, i roman Kate Chopin otvorenog završetka.

Premda je tradicionalna književna kritika u njemu prepoznala samo elemente realističko-naturalističkog izričaja, i Dreiserov roman *Sestra Carrie* odaje znakove žanrovskog raslojavanja. U početku romana, Dreiser dosljedno primjenjuje naturalističko sentimentalne pripovjedne strategije. Carrie ima brojne osobine *anđela u kući*. Ona je podložna, lakovjerna, sklona iluzijama i, što je najvažnije, želi se udati. Ipak, njezin razvoj narušava kako puritansko sentimentalni tako i naturalistički standard. Premda joj prijeti uklapanje u *fabulu fatalnosti*, Carrie to uspijeva izbjeći dijelom kroz svoju materijalističku orijentaciju. Kako bi ostvarila svoje snove za lijepom odjećom, društvenim izlascima i lagodnim životom, ona napušta sliku ženina ćudorednog ponašanja kakvu su promicali *priručnici za lijepo ponašanje*. Potreba za boljim oblicima identiteta kod Carrie je, dakle, jača od potrebe da udovolji društvenoj ulozi koja se od nje očekuje. Upravo činjenica da Dreiser ne kažnjava Carriein nemoral, nego ga, isticanjem njezine potrošačke žudnje, i opravdava jedan je od glavnih oblika kritike sentimentalnih formula u romanu. Za razliku od Hurstwooda, koji dosljedno slijedi naturalistička pravila, pa čak, svojim pomakom u kućnu sferu, zadobiva i sentimentalna obilježja, Carriena fabula ima neke elemente muškog prikaza. Ona prati Carriein društveni, materijalni i spoznajni razvoj, a u konačnici i njezino samostalno aktivno djelovanje. Pored toga, Carriein razvoj ima i neka obilježja *romana potrage* kao što su *trenuci prijelaza*, iskustveni

pomaci koje, kao i kod Edne, uzrokuje njezin odnos s muškarcima koje susreće. I Carrieina fabula ima neka obilježja nedovršenosti i otvorenosti jer u Dreiserovom svijetu, zbog robovanja svojoj žudnji, ni muškarci ni žene ne mogu postići harmoniju i ispunjenje.

Poput Dreisera, i Wharton je istaknula *heteroglosiju* prožimanjem i ironiziranjem popularnih proznih oblika s kraja 19. stoljeća. Iako je, zbog svojih bračnih aspiracija, Lily pomalo nalik junakinjama *sentimentalnih romana*, činjenice da je njezin jedini bračni motiv društvena proračunatost te da je i ona sama skeptična prema ulozi koju bi kao „aristokratska" supruga trebala obnašati upućuju na autoričin ironični odmak od sentimentalnih konvencija. Pored toga, potpuno suprotno Carrie, koja uspijeva unatoč svom nemoralu, Lily propada upravo zbog svog naivnog i dosljednog moralnog djelovanja. Takvim razvojem Lilyne fabule, premda iz sasvim suprotnog ugla, i Wharton poput Dreisera ironizira konvencije *sentimentalnog romana* 19. stoljeća, prema kojima vrlina biva nagrađena, a grijeh kažnjen. Pored obilježja *sentimentalnog romana*, prisutnih i kroz splet nesretnih okolnosti koje prate Lilyn razvoj, kroz prikaz Lilyne nemoći u odnosu na te okolnosti u roman *Kuća veselja* utkane su i konvencije *naturalističkog romana*. Lily sve više materijalno i društveno propada. Ona postaje predmetom društvene osude i ogovaranja, a njezin položaj *drugog* postaje sve naglašeniji. Premda joj položaj društvenog otpadnika donekle daje obilježja *potrage*, Lilyn razvoj nije *potraga* kakvu vode Edna i Carrie. Za razliku od ovih junakinja, Lily je u velikoj mjeri nesvjesna svoje pobune, a njezini netradicionalni postupci odraz su unutarnje ambivalentnosti, a ne otvorenog društvenog prkosa. Povrh toga, za razliku od Edne i Carrie, Lily se sve do samog kraja svim silama pokušava vratiti na svoju prijašnju društvenu poziciju. Upravo prikazom ovakvog naoko konvencionalnog djelovanja svoje junakinje i dosljednom

primjenom naturalističkih tehnika Wharton je istaknula ograničene mogućnosti žene svog doba – u našem slučaju žene iz višeg društva kojoj odgoj ne pruža mogućnost ostvarivanja otvorene društvene *pobune*. Iako, poput Edne, i Lily na kraju umire, u kontekstu *fabule fatalnosti* njezina smrt dobiva sasvim drugačije značenje od Ednine. Za Ednu smrt je konačna potvrda njezina osvješćenja. To je prepuštanje vlastitoj žudnji i veličanje vlastite svijesti. Njezin ulazak u more, napuštanje obale, metafora je odvajanja od patrijarhalnih zakona. Edna svojom smrću privlači čitateljevu pozornost na svoj glas otpora binarnoj shemi i tako nagovješćuje put ka preporodu društva. S druge strane, Chopin Edninu pobunu izdiže na višu razinu gdje pojedinac (žena ili muškarac) ni u kojem slučaju ne može biti potpuno slobodan i ostvariti svoju žudnju. Nasuprot Edni, Lilyna sudbina ne prelazi okvire društvenog konteksta. Njezina je smrt dokaz njezine nemoći da premosti procjep između društvenog kompromisa i očitovanja vlastitog „ja". Za svaki otklon od patrijarhalnog jezika i jezika korupcije ona biva kažnjena, a njezin glas ušutkan. Kao rezultat, Lilyn je otklon od svijeta normi traumatično iskustvo, spoznaja vlastitog ograničenog položaja i doživljaj samoće izopćenja. U tom smislu, Lilyna je smrt konačna manifestacija njezinog pada. Ona signalizira fabularnu simetričnost i dovršenost, a ne tekstualnu otvorenost kao kod Edne. Prema tome, za razliku od Chopin, koja smrću svoje junakinje izražava protest i otpor društvenoj zajednici koja ograničava ženin glas, Wharton je prikazala Lily kao buntovnika u okovima koji, u nemogućnosti bijega od svoje društvene uloge, postaje žrtvom patrijarhalnog diskursa.

Ántonijin razvoj uvelike slijedi sentimentalne paradigme i *kult veličanja obiteljskog života*. Ipak, njezino upadljivo i svjesno odbijanje konvencionalnih ženskih uloga na imanju predstavlja devijaciju od patrijarhalnih i sentimentalnih obrazaca. To Cather

naglašava tako što uz idilični oblik pastorale uvodi i tzv. *grubu pastoralu* te tako narušava nostalgičnu sliku pionirskog života, kakvu su uzdizali *sentimentalni obiteljski romani*. Ántonia i Lena, svaka na svoj način narušavaju konvencije sentimentalnog prikaza. Za razliku od Ántonije koja, unatoč svojim sentimentalnim obilježjima, ne uspijeva zasnovati obitelj s Larryem Donovanom, Lenina nekonvencionalnost i moralna nepostojanost uopće nisu kažnjene. Prikazom Lene i Tiny i Cather je u svoj roman uključila elemente *romana potrage*. Pored toga što se, u potrazi za novim oblicima identiteta, predaju zovu pustolovine, i odnos ovih dviju junakinja funkcionira kao netradicionalna veza dvaju muških junaka.

Uz dijalog ideoloških i žanrovskih kodova, u romanu Wille Cather prisutan je i dijalog same autorice i pripovjedača. Premda ga privlači „nova žena" poput Lene, u konačnici Jim Burden ostaje sklon tradiciji. Upravo Jimovo pretjerano idealiziranje Ántonijinih majčinskih osobina odudara od stavova koje nam, makar su nedorečeni, sugerira Cather time što Ántoniju prikazuje kao netipičnog *anđela u kući*. U procjepu tog nesklada nazire se i dijalog same spisateljice sa sentimentalnim idealom koji zastupa Jim. Tekst Wille Cather dijaloški se, dakle, otvara i prema čitatelju. Premda raskrinkava dominantne patrijarhalne ideološke modele s kraja 19. stoljeća, sam kraj svog romana Willa Cather zaodjenula je sumnjom u izglednost ženine emancipacije i time nagovijestila vlastito nezadovoljstvo promjenama koje su se dogodile. Kontrastom Ántonije i Lene ona je prikazala i probleme „nove žene", koja emancipaciju plaća samoćom i sterilnošću. Prema tome, premda je roman *Moja Ántonia* u svojim narativnim strategijama naoko tradicionalan, on dijalogu pridružuje i „novu" žensku svijest same spisateljice, te tako anticipira i neke inovacije *modernizma*.

Ipak, obrisi novog ženskog subjektiviteta, koji se nezaustavljivo razvija i razbija dominantni realističko-naturalistički žanrovski okvir, u najvećoj su mjeri prisutni u romanu Kate Chopin. Izolirane fizičke slike, *leitmotivi*, često simbolički izraženi, nedorečeni, nesvjesni pa i kontradiktorni stavovi same junakinje odaju promjene u njezinoj svijesti uzrokovane njezinim *buđenjem* i predstavljaju otklon od početnog konvencionalnog realističko-naturalistički motiviranog oslikavanja izvanjskih događaja. I na samom kraju romana, koji žudnju junakinje za konzistentnošću vlastitog „ja" pridružuje u općeljudsku dimenziju spoznaje vlastitog nestabilnog položaja i svoje ljudske nemoći, razabiru se neke od stilskih konvencija *modernizma*. Svojim odmakom od tradicionalnih žanrovskih kategorija svog vremena Chopin je nadišla konvencije patrijarhalnog poimanja i prikazivanja žene i gotovo proročki naslutila puteve razvoja ženine društvene svijesti i književnog prikaza, čiji će svjedok biti naše vrijeme. Iako je njezina *potraga* „okrutno buđenje u svijetu ograničenja", Edna, koja poput Psihe žudi za znanjem o sebi, slobodom i samoodređenjem, preteča je fikcionalnog lika „nove žene", junakinje koja će se pojaviti tek u romanu druge polovice 20. stoljeća, u doba recepcijskoga *buđenja* romana Kate Chopin. Pored toga što signalizira elemente *romana potrage*, otvoreni završetak koji, osim kod Chopin, nalazimo i kod Dreisera, navješćuje i neke univerzalne dileme modernog *subjekta*. Premda i on tekstualno oslikava nekonvencionalan razvoj svoje junakinje, za razliku od Chopin, koja čitatelja vodi kroz sve sfere Ednine *jouissance*, Dreiser nam uskraćuje uvid u spoznajni i seksualni razvoj glavne junakinje. Prema tome, iako je fabularno suvremen, u usporedbi s romanom *Buđenje*, Dreiserov je roman konvencionalniji.

Ipak, poput romana *Buđenje*, i roman *Sestra Carrie* pripremio je put novom književnom izričaju istaknuvši kroz

sukob kulturoloških i ideoloških jezika kontradiktoran položaj žene na prijelazu stoljeća. Prikazavši nagle društvene promjene izazvane industrijalizacijom, urbanizacijom, seobama stanovništva, raslojavanjem društva te nastankom masovne kulture i potrošačkog društva, Dreiser je naglasio nekompatibilnost patrijarhalnih diskursa s novonastalim diskursima *potrošnje i tržišta*, koju *sentimentalni romani* nastoje prikriti. Za razliku od *ideologije drugog*, koja je patrijarhalna, on je prikazao jezik *potrošnje* kao aseksualan jezik. Jedan od generatora tog ideološkog diskursa su novine, časopisi, ali i kulturni događaji kao što su kazališne matineje, koji promiču unificirani vrijednosni predložak *masovne kulture*. Uz pomoć metaforike odraza i Carriene potrebe da lijepo izgleda i da bude „fatalna", Dreiser je demonstrirao kontekst kroz koji je *potrošačka ideologija* s kraja stoljeća prodrla u sliku žene o samoj sebi i postala izazov *patrijarhalnoj ideologiji*. Smješten u posve drugačije okolnosti, i roman *Moja Ántonia* također u velikoj mjeri odražava društvene vibracije i duh preobrazbe svoga doba. Naglasivši važnost novih etničkih glasova, kao i strahote koje su pratile doseljenje i asimilaciju došljaka, i Cather je oslikala dinamičnost i nezaustavljivost društvenih kretanja. Tragičnim završetkom svojih romana i Chopin i Wharton naglasile su kontradiktoran položaj žene na prijelazu stoljeća. Dok Edna ostaje ukliještena u procjepu između vlastite žudnje i društvenih i egzistencijalnih imperativa, Lily postaje žrtvom svoje poslovne nemoći i potrebe da se za društveni opstanak bori sredstvima koja su joj odbojna. Ugradivši u svoje tekstove ideološke mnogoznačnosti i kontradikcije, Chopin, Dreiser, Wharton i Cather naglasili su nestabilan položaj na razmeđu tradicionalnog i novog, koji su na prijelazu stoljeća zauzimale žene svih društvenih slojeva, od radnica i useljenica do aristokratskih žena. No, ovi autori nisu bili tek pasivni promatrači promjena svoga vremena.

Naprotiv, njihov prikaz junakinja koje žude za samostalnošću otkriva i njihovu svijest o novim oblicima identiteta koji se za ženu otvaraju kroz promijenjene povijesne mogućnosti. Poniranjem u do tada zabranjene dubine samospoznaje te isticanjem vlastitih vrijednosti i posebitosti, bilo nerazumijevanjem ili namjernim nepoštivanjem društvenih konvencija, junakinje romana koje smo prikazali suprotstavljaju svoj glas patrijarhalnom mitu i prijete razaranjem binarne logike. Odmakom od uvriježenih oblika poimanja i prikazivanja ženskog subjektiviteta, ti su romani ukazali na snažne, premda tek povremene i nedorečene, nagovještaje emotivnog i intelektualnog osvješćivanja američke žene na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće te tako dali svoj doprinos kulturnom dijalogu nove epohe.

Citirana literatura

Ammons, Elizabeth. "Expanding the Canon of American Realism." *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*, edited by Donald Pizer, Cambridge UP, 1995, pp. 95–114.

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford UP, 1987.

---. "The Rise of the Domestic Woman." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 894–26.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Nolit, 1989.

Bauer, Dale. *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. State U of New York P, 1988.

---. *Edith Wharton's Brave New Politics*. U of Wisconsin P, 1995.

Baym, Nina. *Feminism and American Literary History*. Rutgers UP, 1992.

---. "The Rise of the Woman Author." *Columbia Literary History of the United States*, edited by Emory Elliott, Martha Banta, et al., Columbia UP, 1988, pp. 289–305.

Becker, George, J. *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton UP, 1973.

Behdad, Ali. "National Identity and Immigration." *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*, edited by Elisabeth Mudimbe-Boyi, SUNY Press, 2002, pp. 201–29.

Bell, Pearl K. "Kate Chopin and Sarah Orne Jewett." *Partisan Review*, vol. 2, no. 60, 1988, pp. 238–53.

Belsey, Catherine. "Constructing the Subject: Deconstructing the Text." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 593–610.

Belsey, Catherine, and Jane Moore, editors. *The Feminist Reader*. Blackwell, 1993.

Benstock, Shari, editor. *Edith Wharton – Case Studies in Contemporary Criticism*. Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

Biblija. Kršćanska sadašnjost, 1987.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, 1997.

Bloom, Harold. "The Internalization of Quest Romance." *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, edited by Harold Bloom, Norton, 1970, pp. 3–23.

Boone, Joseph A. "Male Independence and the American Quest Genre: Hidden Sexual Politics in the All-Male Worlds of Melville, Twain and London." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 961–88.

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane. "The Modernist Novel." *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin, 1976, pp. 393–94.

---. "The Name and Nature of Modernism." *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin, 1976, pp. 19–56.

Brooks, Cleanth, Richard Warrington Baldwin Lewis, and Robert Penn Warren, editors. *Makers and the Making*. St. Martin's Press, 1973.

Budick Miller, Emily. *Engendering Romance: Women Writers and the Hawthorne Tradition 1850–1990*. Yale UP, 1994.

Cather, Willa. *My Ántonia*. Houghton Mifflin Company, 1970.

---. "The Novel Démeublé (1936)." *The Theory of the American Novel*, edited by George Perkins, Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Chafe, William H. "Women and American Society." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, pp. 258–69.

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. Gordian Press, 1978.

Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Stories*. Penguin, 1984.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa (1975)." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 334–50.

Coward, Rosalind. "The True Story of How I Became My Own Person." *The Feminist Reader*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, Blackwell, 1993, pp. 35–48.

Culler, Jonathan. "Reading as a Woman." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 509–25.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford UP, 1986.

Dimock, Wai-Chee. "Debasing Exchange: Edith Wharton's *The House of Mirth*." *Edith Wharton – Case Studies in Contemporary Criticism*, edited by Shari Benstock, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994, pp. 375–91.

Dreiser, Theodore. "Chicago (1931)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 393–95.

---. "Reflections (1896)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 397–401.

---. *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*. Edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970.

Eagleton, Mary, editor. *Feminist Literary Theory*. 2nd ed., Blackwell, 1996.

Edwards, Lee R. "The Labors of Psyche: Toward a Theory of Female Heroism." *Critical Inquiry*, vol. 6, 1979, pp. 33–49.

Felman, Shoshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy." *The Feminist Reader*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, Blackwell, 1993, pp. 133–54.

Ferguson, Kathy E. *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. U of California P, 1994.

Fetterley, Judith. "Introduction: On the Politics of Literature" and "Palpable Designs: An American Dream: 'Rip Van Winkle'" from *The Resisting Reader* (1977). *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 492–509.

Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 3rd ed., Stein and Day, 1982.

Fletcher, John, and Malcolm Bradbury. "The Introverted Novel." *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin, 1976, pp. 394–415.

Fluck, Winfried. "'he American Romance' and the Changing Functions of the Imaginary." *American Studies (Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies)*, edited by Laura Bieger and Johannes Voetz., vol. 179, Universitätsverlag, 2009, pp. 139–77, http://www.jfki.fu-berlin.de/en/v/publications_fluck/2000/Romance_with_America

/Fluck__Winfried_-____The_American_Romance____and_the_Changing_Functions_of_the_Imaginary.pdf. Accessed 1 July 2018.

---. "Sentimentalnost i mijenjanje funkcija pripovjedne proze." *Književna smotra*, vol. 67/68, 1987, pp. 80–85.

---. "Tentative Transgressions: Kate Chopin's Fiction as a Mode of Symbolic Action." *Studies in American Fiction*, vol. 10, no. 2, 1982, pp. 151–71.

Friedman, Susan Stanford. "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 371–404.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism – Four Essays*. 1957. Princeton UP, 1973.

Gelfant, Blanche H. *Women Writing in America: Voices in Collage*. New England Press, 1984.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. 1979. Yale UP, 1984.

---. *No Man's Land*. 3 vols. Yale UP, 1988–1994.

---.*The Norton Anthology of Literature by Women*. Norton & Company, 1985.

Gilbert, Sandra M. "The Second Coming of the Aphrodite (Introduction)." *The Awakening and Selected Stories*, by Kate Chopin, Penguin, 1984, pp. 7–35.

Gossett, Thomas F. *Race: The History of an Idea in America*. Shocken Books, 1965.

Gottesman, Ronald, et al., editors. *The Norton Anthology of American Literature*. 3rd ed., Norton and Company, 1989.

Grebstein, Sheldon N. "Dreiser's Victorian Vamp (1963)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 541–51.

Hareven, Tamara K. "Continuity and Change in the American Family." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, pp. 241–57.

Heller, Dana A. *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. U of Texas P, 1990.

Herget, Winfried. "Prilog retorici sentimentalnosti." *Književna smotra*, vol. 60, 1987, pp. 77–80.

Hochman, Barbara, "*The Awakening* and *The House of Mirth*: Plotting Experience and Experiencing Plot." *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*, edited by Donald Pizer, Cambridge UP, 1995, pp. 211–36.

Howard, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. U of North Carolina P, 1985.

Humm, Maggie. *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics*. Harvester, 1986.

Irigaray, Luce. "Another 'Cause' – Castration" from *Speculum of the Other Woman* (1974). *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 404–13.

Jehlen, Myra. "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 75–97.

Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body: Toward an Understanding of l'Ecriture Féminine." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 357–71.

Kaplan, Amy. *The Social Construction of American Realism*. Chicago: U of Chicago P, 1988.

Kolodny, Annette. "The Domestic Fantasy Goes West" (from *The Land Before Her*). *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 781–98.

Kristeva, Julia. "Women's Time." *The Feminist Reader*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, Blackwell, 1993, pp. 197–218.

Lauter, Paul. "Caste, Class, and Canon (1981/1987)." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 227–49.

Lee, Hermione. *Willa Cather: A Life Saved Up*. Virago, 1989.

Lodge, David. *Načini modernog pisanja: Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Prevele Sonja Bašić i Giga Gračan, Globus/Stvarnost, 1988.

Lynn, Kenneth S. "*Sister Carrie*: An Introduction (1957)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 509–18.

Mann, Arthur. "From Immigration to Acculturation." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, pp. 68–80.

Matthiessen, Francis Otto. "A Picture of Conditions (1951)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 476–95.

Michie, Helena. "Not One of the Family: The Repression of the Other Woman in Feminist Theory." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 58–75.

Moi, Toril. "Feminist, Female, Feminine." *The Feminist Reader*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, Blackwell, 1993, pp. 117–32.

Newton, Judith Lowder. "Power and the Ideology of 'Woman's Sphere'" (from *Women, Power, and Subversion: Social Strategies in British Fiction 1778–1860*). *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 765–81.

Norris, Margot. "Death by Speculation: Deconstructing *The House of Mirth*." *Edith Wharton – Case Studies in Contemporary Criticism*, edited by Shari Benstock, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

Olsen, Tillie. "Silences." *Feminist Literary Theory*. 2nd ed., edited by Mary Eagleton, Blackwell, 1996, pp. 80–84.

Orr, John B. "The American System of Education." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, pp. 282–95.

Papke, Mary. *The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*. Greenwood Press, 1990.

Pessen, Edward. "Status and Social Class in America." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, pp. 270–81.

Pizer, Donald, editor. *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Cambridge UP, 1995, pp. 95–114.

---. "Late Nineteenth-Century American Naturalism (1966)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 567–73.

---. "The Problem of Philosophy in the Novel (1970)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 583–87.

Poirier, Richard. "Panoramic Environment and the Anonymity of the Self (1966)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 574–85.

Ragland-Sullivan, Ellie. "The Daughter's Dilemma: Psychoanalytic Interpretation and Edith Wharton's *The House of Mirth*." *Edith Wharton – Case Studies in Contemporary Criticism*, edited by Shari Benstock, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994, pp. 464–83.

Robinson, Lillian S. "The Traffic in Women: A Cultural Critique of *The House of Mirth*." *Edith Wharton – Case Studies in Contemporary Criticism*, edited by Shari Benstock, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994, pp. 340–59.

Schlissel, Lillian. "The Frontier Family: Dislocation and the American Experience." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, pp. 81–90.

Schweickart, Patrocinio, P. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 894–926.

Scott, Clive. "Symbolism, Decadence and Impressionism." *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin, 1976, pp. 206–27.

Showalter, Elaine. "A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory (1989)." *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers UP, 1993, pp. 168–94.

Sloane, David E. *Sister Carrie: Theodore Dreiser's Sociological Tragedy*. Twayne Publishers, 1992.

Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*. 2nd ed, Školska knjiga, 1990.

Tanner, Tony. *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*. 1965. Cambridge UP, 1970.

Taylor, Helen. *Gender, Race and Region in the Writings of Grace King, Ruth McEnery Stuart, and Kate Chopin*. Louisiana State UP, 1989.

Todd, Janet. *Feminist Literary History: A Defence*. Blackwell Publishers Ltd., 1995.

Toth, Emily. *Kate Chopin*. Century, 1991.

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. Oxford UP, 2007.

Walcutt, Charles C. "Theodore Dreiser: The Wonder and Terror of Life (1956)." *Sister Carrie – A Norton Critical Edition*, edited by Donald Pizer, Norton & Company, 1970, pp. 496–97.

Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl, editors. *Feminisms*. Rutgers UP, 1993.

Warner, Sam Bass, Jr. "Urban America." *Making America*, edited by Luther S. Luedtke, United States Information Agency, 1995, 105–20.

Wharton, Edith. *The House of Mirth*. Penguin, 1985.

Wolff, Cynthia Griffin. Introduction. *The House of Mirth*, by Edith Wharton, Penguin, 1985, pp. vii–xxvi.

Woolf, Virginia. "A Room of One's Own, Ch. I (1929)." *The Presence of Others*, edited by Andrea A. Lunsford and John J. Ruszkiewicz, St. Martin's Press, 1994, pp. 43–55.

---. "A Room of One's Own, Ch III – Shakespeare's Sister (1929)." *The Norton Anthology of Literature by Women*, edited by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, Norton & Company, 1985, pp. 1376–83.

---. "Professions for Women. The Death of the Moth (1942)." *Feminist Literary Theory*, edited by Mary Eagleton. 2nd ed., Blackwell, 1996, pp. 78–80.

Kazalo

A

afazija, 56
Afrodita, 91
agorafobija, 56
Ahab, 49
Alighieri, Dante, 38
Althusser, Louis, 8
The American Novel and Its Tradition, 44, 205
Americana, 129, 142
Američki građanski rat, *17–18*, 25–26, *29*
američki Jug, 68, 92, 180
amnezija, 56
Anatomija kritike (*Anatomy of Criticism*), *52*, *207*
anđeo u kući, 35–36, 41, 111, 152, 164, 171, 184, 186, 193, 195, 198
Angelica, 142
anglosaksonski, 11, 21–23, 25, 28, 46, 178
anoreksija, 56
Ariosto, 142
arkadija, 69, 168
Armstrong, Nancy 3, 26, 31, 32, 33, 43, 44, 51, 168

B

Bahtin, Mihail, 3, 5, 13–14, 73, 78–79, 87, 135, 192, 203
Balzac, Honoré de 24, 61
Bauer, Dale, 3, 5, 13–15, 75, 78, 82, 84–85, 87, 90–91, 124, 132–133, 137, –138, 142–143, 203
Baym, Nina, 28–30, 68, 203
Beatrice, 35
Becker, George, 59–61, 203
Beecher Stowe, Harriet, 47
Behdad, Ali, 23, 204
Bell, Pearl, K., 68, 204

Belsey, Catherine, 2–3, 5, 8–9, 10–13, 15, 27, 204–6, 208–9
Benstock, Shari, 128, 140, 159, 204–5, 209–11
Biblija, 53, 204
binarne opreke, 2, 11–12, 24, 30, 37, 113, 178, 191, 197, 201
Biti, Vladimir, 45, 204
Bloom, Harold, 53, 204
Boone, Joseph A., 4, 47–51, 54, 59, 65, 70, 82–83, 204
Bradbury, Malcolm, 74, 85, 90, 120, 204, 206, 210
Brantlinger, Patrick, 45
Brockden Brown, Charles, 47
Brontë, Charlotte, 41
Brooks, Cleanth, 96, 99, 116, 143, 204
Buđenje (*The Awakening*), 4–5, 14, 38, 42, 50, 66, 68, 71–73, 77–79, 81, 85, 88, 90–93, 95, 117, 119, 120, 123, 160–1, 186, 189–90, 194–95, 199–200
Budick Miller, Emily, 64, 205

C

Cather, Willa, 2, 5, 9, 12, 38, 42, 47, 66, 161–65, 168–72, 178–80, 183, 186, 187, 192–93, 197–98, 200, 204–6, 208
Chafe, William H., 26–27, 31–34, 205
Chase, Richard, 4, 44–45, 48, 64, 205
Chopin, Frédéric 78, 78, 84
Chopin, Kate, 5, 30, 66–78, 81–93, 112, 120–21, 159–60, 164–5, 178, 186–87, 190–92, 194–95, 197, 199, 200, 204–5, 207, 210–11
Cixous, Hélène, 10, 12, 24, 72, 194, 205
Clarissa, 41, 118
Clarke, Edward H., 26
Cooper, James Fenimore, 44
Coward, Rosalind, 41, 42, 205
Crane, Stephen, 61
Crveni znak hrabrosti (*The Red Badge of Courage*), 61

Č

Čehov, Anton Pavlovič, 61
čudak, 68, 78–79, 89, 190
čudovište, 35–37, 46, 52, 54
Culler, Jonathan D., 8, 205
Cummins, Maria Susanna, 42

D

Darwin, Charles Robert, 91, 112
Davis, Lennard J., 45
Desire and Domestic Fiction, 34, 48, 223
dijalog, 9, 14–15, 58, 73, 91, 159–60, 168, 172, 178, 180, 185–87, 195, 198, 201
Dijkstra, Bram, 31, 34, 36, 71, 80–81, 89, 106, 118, 124–25, 149, 184, 205
Dimock, Wai-Chee, 126–27, 132–33, 135, 156–57, 205
diskurs tržišta, 5, 18, 20, 28–29, 31, 33, 56, 93, 124, 126–27,

129, 132–35, 139, 142, 144–45, 153, 157, 160, 192, 200
Divlji zapad, 4, 19, 22, 42–43, 49, 162, 176
Doba nevinosti (*The Age of Innocence*), 48
dobar dobri dječak, 46
dobar zločesti dječak, 46
dobra dobra djevojka, 46
dobra zločesta djevojka, 46
The Domestic Fantasy Goes West, 42, 208
Dora Thorne, 118
doseljenici, 2, 18–19, 21–25, 33, 96, 115, 161–62, 168, 177, 182, 193, 200
Doseljenički zakon (*The Immigration Act*), 22
Doubleday, Frank Nelson, 115
Dreiser, Theodore, 5, 61, 65–66, 95–121, 123, 125, 146, 159, 160, 164, 172, 183, 190–92, 195–96, 199–200, 205, 207, 211
druga žena, 176, 208–9
drugo, 2–3, 5, 10–11, 12, 14, 23–24, 30, 33, 39, 78–79, 82, 84, 87, 90, 97–98, 108, 115–16, 123, 126, 135, 143, 146, 151, 160, 162, 165, 166, 175, 177–78, 180, 189, 190–93, 196
Drugi svjetski rat, 27, 63

E

Eagleton, Mary, 206, 209, 212
Eagleton, Terry, 8
Edip, 10, 55, 56
Edwards, Lee R., 53, 206
ekonomika domaćinstva, 32, 33
Eros, 54, 89

F

fabula fatalnosti, 104, 195, 197
fatalna žena, 35–37, 121, 129, 140–42, 152, 155, 176, 192, 200
Faust, 55
Felman, Shoshana, 10–11, 24, 206
feministička kritika, 1–5, 7–14, 24, 30–31, 36, 41–42, 44, 47, 53, 58, 66, 159
The Feminization of Quest-Romance, 4, 51, 207
Ferguson, Kathy E. 11–12, 206
Fetterley, Judith, 8–9, 206
Fiedler, Leslie, A., 4, 44–48, 52, 54–55, 57, 70, 75, 91, 115, 206
Flaubert, Gustave, 60–61
Fletcher, John, 90, 206
Fluck, Winfried, 83, 130, 206
Freud, Sigmund, 9, 101
Friedman, Susan Stanford, 30, 37, 85, 207
Frye, Northrop, 3–4, 52

G

Gaskell, Elizabeth, 41
Gates, Elmer R., 109
Gelfant, Blanche H., 171–72, 176, 180, 182, 185, 207
Gilbert, Sandra M., 17, 19–21, 36–39, 55–56, 74–75, 80, 91,

101, 113, 159, 169, 184, 186–87, 207, 212
Glasgow, Ellen, 53
Goethe, Johann Wolfgang von, 34–35
Goncourt, Edmond de, 61
Goncourt, Jules de, 61
Gospođa Bovary (*Madame Bovary*), 61, 186
Gossett, Thomas F., 21–22, 207
Gottesman, Ronald, 17–18, 20–21, 207
Grebstein, Sheldon N., 111, 115–16, 207
gruba pastorala, 171, 198
Gubar, Susan, 17, 19, 20–21, 26–39, 55–56, 75, 80, 91, 101, 113, 159, 169, 184, 186–87, 207

H

Hareven, Tamara, 24–26, 31, 33, 112, 207
Hauptmann, Gerhart, 61
Hawthorne, Nathaniel, 30, 46–47, 64, 114, 186, 205
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 30
Heller, Dana A., 4, 51–59, 65, 74, 79, 83, 89, 92, 171, 207
Herget, Winfried, 163, 167, 208
heteroglosija, 5, 14–15, 136, 150, 190, 192, 196
Heziod, 171
histerija, 56
hladni rat, 64
Hobotnica: Priča o Kaliforniji (*The Octopus: A Story of California*), 61
Hochman, Barbara, 75, 208
The Homestead Act, 161
Honoria, 35
Howard, June, 4, 18, 20, 23, 28, 59, 61–65, 98, 100, 105, 107, 109, 117–120, 208
Humm, Maggie, 7, 208

I

Ibsen, Henrik, 61
identitet, 2–5, 8–10, 13, 41, 45, 48–52, 57–58, 69–71, 80, 90, 97, 101, 108, 114, 118, 144, 160, 164–65, 170–72, 174, 176, 180, 183, 191, 194–95, 198, 201
ideologija drugog (*ideology of otherness*), 2, 5, 30, 33, 39, 97, 123, 160, 191–93, 200
ideologija koja je promicala žensko područje djelovanja (*ideology of woman's sphere*), 32
ideologija odvojenih sfera (*ideology of separate spheres*), 2, 5, 30, 33, 35, 37, 39, 49, 68, 80, 124, 126–27, 129, 132, 150, 152–53, 160, 189, 191–93
ideologija potrošnje (*ideology of consumption*), 5, 97–98, 100–1, 123–24, 126–191, 200, 216
ideologija veličanja obiteljskog života (*ideology of*

domesticity), 30, 32, 33, 67, 161–2, 168, 186, 190, 193, 197
Impromptu, 78, 92
industrijsko društvo, 3, 18–20, 22, 24–25, 31, 35, 127, 169
Irigaray, Luce, 10, 24, 72, 208

J

javna sfera, 2–3, 26–31, 37, 42, 80, 112–14, 118, 120–1, 124, 134, 143, 173, 191, 193
Jehlen, Myra, 29–31, 166, 174, 208
Johnson-Reedov zakon (*The Johnson-Reed Act*), 23
Jones, Ann Rosalind, 27, 71–72, 77, 208
jouissance, 10, 71–2, 77, 91, 194, 199

K

Kaplan, Amy, 4, 28, 63–65, 97–98, 101–2, 111–13, 115, 119–20, 187, 208
karnevalizacija, 14, 88
kauzalnost, 60, 85, 100, 120
klasa dokonih, 19, 99, 124
klase, klasni odnosi, 19, 20, 23, 24, 26–27, 31–33, 43, 47, 55, 61, 64–65, 106, 123–24, 127, 147–48, 153, 192
klaustrofobija, 56
„Knjiga o Ruti“, 53
Kolodny, Annette, 3, 21, 32, 42–43, 164, 168–69, 208
Kreolci, 46, 67–69, 75, 77, 81, 83, 85, 112, 135, 190
Kristeva, Julia, 31, 84, 208
kronotop, 80
Kuća veselja (*The House of Mirth*), 5, 66, 119, 123, 125–26, 133–35, 159–61, 189, 191, 196
kućna sfera, 37, 55, 190, 195

L

Lacan, Jacques, 9–10, 12, 91, 194
Lee, Hermione, 162, 168–69, 171, 176, 180–81, 184–87, 208
Lewis, Richard Warrington Baldwin, 96, 99, 116, 143, 204
Life of Jesse James, 181
Lilith, 35
Live and Let Live: Or Domestic Service Illustrated, 42
Lodge, David, 171, 209
Love and Death in the American Novel, 44, 206
luda, 79, 87, 135, 190, 192
ludilo, 24, 38, 79, 92
Lynn, Kenneth S., 115, 209

M

Mabel Vaugham, 42
Macherey, Pierre, 8, 13
The Madwoman in the Attic, 29, 34–39, 55–56, 75, 101, 113, 207
Maggie, djevojka ulice (*Maggie: A Girl of the Streets*), 61
Mahniti Orlando (*Orlando furioso*), 142

Mann, Arthur, 18–19, 21, 23, 209
masovna kultura, 4–5, 65, 99, 108, 118, 121, 126, 200
McAllister, Samuel Ward, 123
Mead, Margaret, 34
Mitchell, Margaret, 47
Matthiessen, Francis Otto, 89–99, 104, 115, 209
Maupassant, Guy de, 61
McTeague, 61
meka pastorala, 171
Melville, Herman, 4, 44, 47–50, 204
Michie, Helena, 176, 209
Milton, John, 34
Moby Dick, 48–49
modernizam, 5, 74, 85, 89–90, 95, 120, 171, 198–99, 204, 206, 210
Moi, Toril, 36, 70, 78–79, 83, 86, 90–91, 111, 120, 151, 172, 190, 194, 209
Moja Ántonia (*My Ántonia*), 5, 66, 161, 171, 185, 189, 198, 200, 217
Molly Maguires, 21
Moore, Jane, 208–9

N

naturalizam, 4–5, 28, 59–63, 65–67, 95, 97, 99–102, 114–117, 120, 140, 143, 150, 160, 181, 195–97, 199, 203, 208
Newton, Judith Lowder, 31–32, 209
Norris, Frank, 61, 65, 135, 142, 149, 209
North and South, 41
"The Novel Démeublé", 187, 205

O

obitelj, 4, 20, 25–26, 28, 30–34, 49, 56, 67, 76, 78, 80–81, 84, 94, 102, 109–10, 120–23, 133, 155–56, 158–59, 161, 163, 166–67, 169–70, 173–74, 182–83, 186
obiteljski roman (*domestic novel*), 3, 41, 43, 49, 57, 130, 172, 198
obrazovanje, 3, 24–28, 32–33, 80, 126
obred prijelaza, 45
The Old Homestead, 42
Olsen, Tillie Lerner, 37–38, 209
Orr, John B., 26, 210

P

Pamela, 41, 118
Papke, Mary, 67–8, 78, 81, 86, 93, 126, 126–7, 145, 151, 154, 156, 159, 210
parodija, 14, 169, 171, 179, 186, 193
pastorala, 67–69, 112, 136, 168–69, 171, 180, 185, 194, 198
Patmore, Coventry, 35
patrijarhalno, 1–5, 10–11, 14, 24, 30, 33, 35–37, 49, 51, 53–55, 57–58, 68, 74, 79, 80–82, 84, 87–92, 101, 112, 121, 126, 128, 133, 136, 142–43, 150, 152, 156,

158, 160, 164–65, 168, 171–72, 178–80, 186–87, 189–94, 197–201
Perzej, 53
Pessen, Edward, 19, 20, 210
The Pet of the Settlement, 42
Pizer, Donald, 762, 97, 100, 103, 115, 117, 203, 205–211
Poe, Edgar Allan, 47
Poirier, Richard, 117, 210
polifonija, 3, 121, 190, 193
poststrukturalizam, 9–10, 159
potraga, 3–5, 41, 45, 48–49, 51–54, 57–58, 64, 69–70, 74–75, 77, 83, 89–92, 111, 116–20, 136, 139, 141, 143, 150, 160, 170, 175–76, 179, 181–82, 194–96, 198–99
potrošačka kultura, 4, 65, 97, 99–100, 103–4, 108, 111–12, 117, 120, 123–24, 127, 191, 195, 200
povijesni roman, 45, 55
Pozlaćeno doba (*The Gilded Age*), 17
pravo glasa, 3, 27, 184, 187
priručnici za lijepo ponašanje (*conduct books*), 32–34, 44, 195
priručnici za vođenje domaćinstva (*domestic economies*), 32–33
profesionalnost vođenja obiteljskog života (*domestic professionalism*), 32
prostorne slike zatvorenosti i bijega (*images of enclosure and escape*), 56, 113
Psiha, 54, 57, 89, 199
psihoanalitička teorija, 9–10, 36, 58
Pustolovine Huckleberrya Finna (*The Adventures of Huckleberry Finn*), 48–50, 70, 194

R

radništvo, 2, 20–26, 28, 30, 33, 37, 95, 97–98, 108, 117, 125, 148–49, 191, 200
Ragland-Sullivan, Ellie, 91, 211
realizam, 4–5, 7, 44, 59–67, 73–74, 76, 84, 89, 95, 101, 130, 143, 160–63, 165, 171, 195, 199, 203, 208, 210
The Reign of Wonder, 50, 211
Reynolds, Joshua, 141–42
Richardson, Samuel, 41, 44, 69, 118, 166
Robinson, Lilian S. 123, 125, 127–28, 151, 155–56, 210
rod, 24, 29–31, 48–50, 57–58, 68, 108, 171, 173, 180–81, 187, 195
rodni ambigvitet, 171
roman iz života viših slojeva (*novel of manners*), 135
roman potrage (*quest romance*), 3–4, 41, 45, 48–49, 51–54, 57–58, 69–70, 75, 83, 89, 91, 116–17, 120, 160, 170, 175, 179, 181–82, 194–96, 198–99
roman preljuba (*novel of adultery*), 135
romansa, 44–45, 52, 54, 64–65, 130, 169

romani u čijem je središtu žena (*women-centred novels*), 45
Rowson, Susanna, 47

S

Schlissel, Lillian, 162–63, 210
Schweickart, Patrocinio, P., 8, 210
Scott, Clive, 90, 120, 210
Scott, Walter, 45
Scribner, 159
Sedgwick, Catharine Maria, 42
sentimentalna obiteljska proza (*sentimental domestic fiction*), 3, 41–43, 49, 57, 130, 164, 168, 172
sentimentalnost, 3–5, 41–46, 48–49, 57, 61, 63, 67–69, 82–83, 89, 93, 102–3, 113–14, 116–18, 130–1, 137–38, 143, 152, 160–1, 163–69, 171–72, 174, 179, 180, 185–86, 194–95, 200, 206, 208
Sestra Carrie (*Sister Carrie*), 5, 61, 66, 95, 103, 112, 115, 117, 121, 123, 126, 131, 161, 189, 195, 199
Shakespeare, William, 80, 212
Shaw, George Bernard, 61
Sherman, Stuart, 115
Shirley, 41
Showalter, Elaine, 24, 210
Sloane, David E., 100, 104, 112–115, 211
Snjeguljica, 101
Solar, Milivoj, 90, 211
Soule, Caroline Augusta White, 42
Spencer, Herbert, 99, 103
spol, 24, 36–37, 51, 55, 165
Stephens, Ann Sophia, 42
stolac za ljuljanje, 109, 113, 119–20
Sv. Juraj, 53
„Svoja vlastita soba“, "A Room of One's Own", 31, 38, 80, 212

Š

Štrajk u Homesteadu, 21
subjekt, 2, 5, 7, 8–10, 12–13, 55, 72, 74, 79, 84, 91, 97–98, 101, 108, 199
subjektivitet, 1, 2, 5, 8, 12, 15, 50, 117, 127, 142, 152, 191, 199, 201
suvremena feministička kritika, 1–2, 7–11, 24, 36, 42, 47, 58–59, 65
The Swiss Family Robinson, 181

T

tableau vivant, 141
Taine, Hippolyte, 61
Tanner, Paul Antony, 50, 70–71, 211
Taylor, Helen, 67–68, 74, 84, 211
Teorija o klasi dokonih (*The Theory of the Leisure Class*), 19, 99
Todd, Janet, 7, 211
Tom Sawyer, 46, 50

Toth, Emily, 67–67, 72, 76–77, 81–82, 85–85, 89, 92–93, 211
travestija, 171–72, 193
trenuci prijelaza, 49, 89, 195
Trilling, Lionel 64
tržište, 5, 8, 20, 28–29, 31, 33, 56, 93, 124, 126–27, 129, 132–35, 139–42, 144–45, 153, 157, 160, 192, 200
Turgenjev, Ivan Sergejevič, 61
Twain, Mark, 4, 17, 44, 48–50, 69, 71, 204

U

upadljiva potrošnja (*conspicuous consumption*), 124

V

Veblen, Thorstein, 19, 99, 124, 211
Venerino zrcalo, 71
Vergilije, 171

W

Walcutt, Charles C., 104, 116, 211
Warhol, Robyn R., 7, 101, 203–11
Warner, Sam Bass, 21, 211
Warren, Robert Penn, 96, 99, 116, 143, 204
western, 48, 55
Wharton, Edith, 5, 30, 38, 78–48, 66, 123–25, 127, 131–34, 137–38, 142–43, 146, 150, 159–60, 187, 191–92, 196–97, 200, 203–5, 209–11
Wolff, Cynthia Griffin, 124, 155, 211
Woolf, Virginia, 30, 36–38, 41, 80, 212

Z

zakon Oca, 73
Zakon o isključivanju Kineza (*The Chinese Exclusion Act*), 22
Zlatno doba, 171
Zola, Émile, 60

Ž

ženski junak, 53–58, 74, 92
žensko piskaralo (*female scribbler*), 46



Bilješka o autorici

Sanja Runtić (Osijek, 1970.) izvanredna je profesorica i voditeljica preddiplomskog studija na Odsjeku za engleski jezik i književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, gdje predaje kolegije iz starije američke književnosti, američkog realizma i naturalizma, američkog ženskog pisma, postkolonijalne književnosti i teorije, starosjedilačkih književnosti i multikulturalne književnosti na engleskom jeziku. Uz književnost američkih Indijanaca, predmet njezine doktorske disertacije i znanstvene monografije *Suvremena književnost američkih starosjedilaca* (2013.), koju je objavila u suautorstvu s Marijom Knežević, područja su joj znanstvenoga interesa i starosjedilački studiji, postkolonijalni studiji, postmodernizam, ženski studiji, kanadski studiji te američki realizam i naturalizam.