

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Snežana G. Moretić Mičić

**KARAKTERIZACIJA GLAVNIH
ŽENSKIH LIKOVA
U ROMANIMA MARGARET ETVUD**

doktorska disertacija

Beograd, 2012.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Snežana G. Moretić Mičić

**THE CHARACTERIZATION OF THE
FEMALE PROTAGONISTS IN THE
NOVELS BY MARGARET ATWOOD**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

Mentor:

Vanredni profesor, dr Biljana Dojčinović, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.

Članovi komisije:

Datum odbrane:

Karakterizacija glavnih ženskih likova u romanima Margaret Etvud

Rezime

Cilj doktorske disertacije, *Karakterizacija glavnih ženskih likova u romanima Margaret Etvud*, jeste da objasni različite procese umetničkog oblikovanja protagonistkinja u proznom opusu ove kanadske spisateljice. Teorija likova uglavnom je zapostavljena u književnoj kritici te je u ovom radu kombinovana naratološka i kontekstualna analiza da bi se rasvetlili najvažniji aspekti nastajanja autonomnih književnih junakinja u postmodernističkim tekstovima Margaret Etvud. Dijahrona analiza romana, kroz kritičko-istorijske preglede i književno-teorijske zabeleške, omogućila je sveobuhvatno sagledavanje karakterizacije protagonistkinja u opusu ove kanadske autorke.

Disertacija ima tri poglavlja.

Prvo poglavlje, „Uvod”, bavi se autobiografskim aspektima u prozi Margaret Etvud i analizama njenih književno-teorijskih i kritičkih studija.

U drugom poglavlju, „Deviktimizacija ženskih arhetipova u postmodernističkim romanima Margaret Etvud”, predstavlja deset romana Margaret Etvud (*Jestiva žena, Izranjanje, Proročica, Život pre muškarca, Telesna povreda, Sluškinjina priča, Mačje oko, Alijas Grejs, Kradljivica-nevesta i Slepica*) u kojima se istražuje karakterizacija glavnih ženskih likova pomoću deskriptivne metode kombinovane sa psihonaracijama, dijalozima i unutrašnjim monolozima. Ovde razlikujemo direktnu ili indirektnu karakterizaciju, statičku ili dinamičku, shematsko ili tipsko oblikovanje likova, kao i metaforičku karakterizaciju.

Treće poglavlje, „Zaključak”, osvrće se na mitološke, istorijske, sociološke i psihološke tekstove u čijem središtu istraživanja jeste postmodernističko pripovedanje i ženski likovi u književnom opusu Margaret Etvud. Rezultat ove disertacije jeste jasno definisanje modela po kojima su njene protagonistkinje postale autentične. Junakinje

prolaze kroz četiri faze transformacije ličnosti i održavaju ravnotežu između sopstvenih životnih pravila i utvrđenog društvenog kodeksa.

Ključne reči: Margaret Etvud, karakterizacija, postmodernistički roman, metaproza, anglofona kanadska književnost.

Naučna oblast: Nauka o književnosti – Anglistika

Uža naučna oblast: Kanadska književnost

UDK broj:

The Characterization of the Female Protagonists in the Novels by Margaret Atwood

Abstract

The objective of the doctoral dissertation, *The Characterization of the Female Protagonists in the Novels by Margaret Atwood*, is to explain the different processes in artistic creating of the female protagonists in the fiction of the Canadian author. The theory of literary character has largely been neglected in literary criticism and this dissertation applies narratological and contextual analysis to elucidate the most important aspects of the autonomous literary heroines in the postmodern texts by Margaret Atwood. Diachronic analysis of her novels, with the historical-critical researches and literary-theoretical texts, has enabled a comprehensive understanding of the characterization of the female protagonists in the work by the Canadian novelist.

The dissertation has three chapters.

The first chapter, “The Introduction”, deals with the autobiographical aspects in the fiction by Margaret Atwood, and the analysis of her studies in literary theory and criticism.

The second chapter, “De-victimization of the Female Archetypes in the Postmodern Novels by Margaret Atwood”, presents ten novels by Margaret Atwood (*The Edible Woman*, *Surfacing*, *Lady Oracle*, *Life Before Man*, *Bodily Harm*, *The Handmaid’s Tale*, *Cat’s Eye*, *Alias Grace*, *The Robber Bride* and *The Blind Assassin*) where the characterization of the female protagonists is explored by descriptive methods combined with psycho - narratives, dialogues and internal monologues. Here we distinguish between direct and indirect characterization, static or dynamic, schematic or typical figures, and metaphorical characterization.

The third chapter, “The Conclusion”, refers to the mythological, historical, sociological and psychological texts focusing on the postmodern narrative and female characters in the work by Margaret Atwood. The result of this dissertation is to clearly define the authentic models of her female protagonists experiencing four stages of

personality transformation, and balancing among their own life patterns and the determined social codex.

Key words: Margaret Atwood, characterization, postmodern novel, metafiction, English-Canadian literature.

The field of science: English literature

The major field of science: Canadian literature

The UDC number:

Izrazi zahvalnosti

Želim da se zahvalim brojnim ljudima koji su mi pomogli i omogućili da završim ovu disertaciju.

Pre svih, zahvaljujem se profesorima koji su predstavljali komisiju za pregledanje ove disertacije a posebno mentorki, prof. dr Biljani Dojčinović bez čije dragocene pomoći i vremena koje je nesebično delila samnom moj rad ne bi imao ovakav oblik. Njene kritičke primedbe pomogle su mi da sistematičnije, obuhvatnije i metodološki ozbiljnije priđem ovoj materiji.

Veliku zahvalnost dugujem prof. dr Vladislavi Felbabov na akademskoj, stručnoj i intelektualnoj podršci.

Nadalje, želim izraziti duboku zahvalnost prof. dr Ileani Čuri na mogućnosti da koristim njenu bogatu privatni biblioteku, na iskrenim ohrabrenjima i dobronamernim savetima tokom pisanja ovog rada.

Posebnu zahvalnost dugujem gospođi Olgici Marinković, šefu Odeljenja za akademsku i kulturnu saradnju Ambasade Kanade u Beogradu, na mogućnosti da proučavam knjiške fondove Ambasade.

Pored zahvalnosti koju dugujem stručnjacima iz oblasti književnosti, psihologije, sociologije, istorije i kulture, moja zahvalnost pripada i svima onima koji su mi pomogli kako bi ova disertacija dobila svoj konačan oblik.

Zahvalnost dugujem prof. dr Petru Bojoviću, prof. dr Branislavu Ivkoviću, prof. dr Ratku Ristiću, prof. dr Milijanku Portiću i gospodinu Aleksandru Ikoniću na svakoj vrsti podrške tokom izrade moje disertacije.

Zahvaljujem gospođi Nataliji Mihailović na pronalaženju stručne literature objavljene u svim delovima sveta.

Najveću zahvalnost dugujem svojoj porodici, posebno mojoj majci Mariji. Njena ljubav, podrška i pomoć uvek mi daju veliku snagu da istrajem u svemu.

Disertacija, u ovakvom obliku, nastala je zahvaljujući mojoj najvećoj inspiraciji, mom sinu Dragutinu.

Večnu ljubav, poštovanje i zahvalnost dugujem mom ocu Gruji.

S A D R Ź A J

I DEO

UVOD.....	12
<i>Život i umetnost u sinhroniji.....</i>	12
<i>Introspekcija i književno nasleđe.....</i>	21
<i>Geneza kritičke misli.....</i>	40

II DEO

DEVIKTIMIZACIJA ŽENSKIH ARHETIPOVA U POSTMODERNISTIČKIM ROMANIMA MARGARET ETVUD.....45

<i>Svakažena (Everywoman) i Svakimuškarac (Everyman): Jestiva žena.....</i>	45
<i>Pobedivanje pasivnosti i pravo na izbor: Izranjanje, Proročica, Život pre muškarca.....</i>	68
<i>Izranjanje.....</i>	68
<i>Proročica.....</i>	91
<i>Život pre muškarca.....</i>	109
<i>Manifestacije represivnih sistema: Telesna povreda, Sluškinjina priča.....</i>	122
<i>Telesna povreda.....</i>	122
<i>Sluškinjina priča.....</i>	131

<i>Ozdravljajuća retrospekcija prošlog života: Mačje oko, Alijas Grejs</i>	153
<i>Mačje oko</i>	153
<i>Alijas Grejs</i>	170
<i>Uticaj sestrinstva na tokove sudbine: Kradljivica-nevesta</i>	183
<i>Fantastično ispričana priča: Slepí ubica</i>	196

III DEO

ZAKLJUČAK	217
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA LITERATURA	246
----------------------------------	-----

<i>Dela Margaret Etvud: kritičke studije i zbirke eseja; romani; zbirke poezije; zbirke kratkih priča; antologije; pojedinačni eseji citirani u tekstu</i>	246
--	-----

<i>Kritičke studije i zbirke eseja</i>	246
--	-----

<i>Romani</i>	247
---------------------	-----

<i>Zbirke poezije</i>	248
-----------------------------	-----

<i>Zbirke kratkih priča</i>	249
-----------------------------------	-----

<i>Antologije</i>	250
-------------------------	-----

<i>Pojedinačni eseji citirani u tekstu</i>	250
--	-----

<i>Prevodi na srpski jezik proznog dela Margaret Etvud: kritičke studije i eseji; romani; zbirke priča; pojedinačne priče u antologijama i časopisima</i>	251
<i>Kritičke studije i eseji</i>	251
<i>Romani</i>	252
<i>Zbirke priča</i>	252
<i>Pojedinačne priče u antologijama i časopisima</i>	253
<i>Izbor tekstova o proznom opusu Margaret Etvud (prikaz recepcije u Srbiji)</i>	255
<i>Izbor tekstova o proznom opusu Margaret Etvud (prikaz recepcije u svetu): monografaske studije, zbirke eseja i intervjua; eseji, predgovori, pogovori i prikazi; enciklopedije, antologije, bibliografije i studije; razgovori sa spisateljicom; izvori na Internetu</i>	261
<i>Monografaske studije, zbirke eseja i intervjua</i>	261
<i>Eseji, predgovori, pogovori i prikazi</i>	265
<i>Enciklopedije, antologije, bibliografije i studije</i>	272
<i>Razgovori sa spisateljicom</i>	277
<i>Izvori na Internetu</i>	277
SEKUNDARNA LITERATURA	278
<i>Teorijski tekstovi</i>	278

I DEO

UVOD

Život i umetnost u sinhroniji

Spisateljski rad Margaret Etvud obeležen je analizama subjektivnih doživljaja pojedinaca te ova spisateljica posebno naglašava konstantno prisustvo umetnika u opisima realnog života: „Pisac svedoči svojim očima, on je neposredni svedok.”¹ Protagonistkinje svih romana Margaret Etvud potvrđuju misiju pisca: u romanu *Jestiva žena* (*The Edible Woman*, 1969) Marijana pokazuje simptome anoreksije kada razvija problematičan odnos prema različitim vrstama hrane; u *Izranjanju* (*Surfacing*, 1972) „Ona koja izranja“² (bezimena glavna junakinja) zaista je sposobna da prepozna opasnost od „amerikanizacije“ Kanade kada odbija da proda urušeno imanje svojih roditelja modernim preduzimačima; Fredovica, jedna od „žena“ sposobnih za rađanje u futuristički opisanom Galadu, u romanu *Sluškinjina priča* (*The Handmaid's Tale*, 1985) može da svedoči o opštem zagadjenju planete koje fatalno utiče na ljude oko nje. Margaret Etvud konstantno oživljava priče koje nam postaju bliske, pripovedajući ih iz lične tačke gledišta. U romanu *Slepi ubica* (*The Blind Assassin*, 2000), pripovedačica je sestra tragično nastradale junakinje. U delu pod naslovom *Alias Grejs* (*Alias Grace*, 1996), istoimena protagonistkinja navodi istorijske detalje koji se retko pojavljuju u

¹ „Writers are eye-witnesses, I-witnesses.” (Atwood, *Second Words*, 203).

² „Ona koja izranja“ ili „Surfacer“ je ime koje je među prvima uvela Linda Hačon da bi kasnije ovaj termin bio opšteprihvatan od većine kritičara i teoretičara romana *Izranjanje*.

zvaničnim istorijskim knjigama: život, opisan iz ugla jedne sluškinje i kasnije zatvorenice.

Tehnika pisanja, izbor tema, način na koji se Etvudova obraća čitaocima u svojim romanima – svi faktori zajedno navode nas da obratimo posebnu pažnju na biografske detalje njenog života. Pored biografija autorki Rozmeri Salivan (Rosemary Sullivan)³ i Natali Kuk (Nathalie Cooke)⁴, objavljenih 1998. godine, postoji veliki broj komentara, između ostalih, Džeroma Rosenberga (Jerome Rosenberg), i K. A. Hauels (Coral Ann Howells), koji se odnose na određena aspekte života i karijere Margaret Etvud. Imajući u vidu sve tekstove sličnog sadržaja i analiza, dobijamo relativno kompletnu sliku njenog odrastanja, obrazovanja, početničkih tekstova, formiranja Etvudove kao pisca, a posebno, usmeravanja ka centralnim temama: ekološki stavovi, kanadski nacionalizam, feminizam i spisateljski proces. Upravo četvrta tematika Margaret Etvud govori o piščevim veštinama i sposobnosti da se izbori sa tajnama pisanja i da rasprši ove tajne samo kao deo procesa nastajanja jednog dela. Književni kritičari diskutuju o ovoj temi u smislu gotskih i satiričkih aspekata opusa Margaret Etvud. Gotski elementi (mračni i misteriozni) obrazloženi su u okviru analize njenih ranih romana *Izranjanje* i *Proročica* (*Lady Oracle*, 1976), a satira je uvedena u, zvanično, prvom objavljenom romanu, *Jestiva žena*. I kasnije možemo pratiti trag ovih elemenata u njenim romanima, nastalim osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, u kojima se u prvom planu nameću izazovi protagonistkinja-umetnica, distopijske okolnosti i priče sa negativnim glavnim junakinjama.

Ekološki angažman posebno zaokuplja pažnju Margaret Etvud i može se smatrati direktnim uticajem njenog oca Karla Etvuda, entomologa i profesora zoologije na Univerzitetu u Torontu. Svakog leta porodica Etvud provodila je duži period u radnim stanicima smeštenim po šumama širom Kanade i boravila u improvizovanim kampovima. Karl Etvud se odlično snalazio u takvom okruženju i bio je dovoljno vešt da sam izgradi porodičnu kolibu koja će kasnije poslužiti kao osnova za opis mesta u

³ *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out* (1998).

⁴ *Margaret Atwood: A Biography* (1998).

kome je smeštena radnja romana *Izranjanje*. Originalna koliba je završena kada je Etvudova već imala 27 godina.

Rođena 1939. godine, Margaret Etvud je provela svoje detinjstvo u šumama leti a u kanadskim urbanim centrima (u Sadberiju ili u Torontu) zimi. Napunivši osam godina, po prvi put je provela celu kalendarsku godinu u jednom gradu. Mada se na kraju preselila, kao i njen otac, u najveći kanadski grad Toronto, mogu se prepoznati dva značajna perioda kada je živela u seoskim sredinama ili nekultivisanim divljim predelima. Prvi period obeležio je početak sedamdesetih godina prošlog veka, posle njenog povlačenja iz izdavačke kuće *Anansi* i objavljivanja romana *Izranjanje* i kritičke studije *Opstanak (Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature, 1972)*. Rezultat navedenih događaja je izuzetna medijska pažnja, praćena i negativnim konotacijama, koja je navela Margaret Etvud i njenog partnera Grema Gibsona (Graeme Gibson) da se presele u mirno mestašce Biton gde su iznajmili farmu 1973. godine, a kasnije u Eliston gde su kupili jedno imanje. Jedno od njenih najpoznatijih dela *Proročica*, opisuje u fragmentima krajolik Elistona.

Ako je otac Margaret Etvud podigao kćerkinu svest o ekološkim temama, onda se može, sasvim sigurno, tvrditi da su njeni ženski preci, a posebno njena majka i tetke, poslužili kao modeli koji ukazuju na moguće uloge žena izvan tradicionalnih muško-ženskih odnosa, svojstvenih čak i generaciji Margaret Etvud. Njena majka, takođe Margaret, odlično se snalazila u šumama Kanade, provodeći tamo letnje mesece sa svojom decom i mužem. Tetka Margaret Etvud, Kej (Kay), postala je magistar nauka na Katedri za istoriju Univerziteta u Torontu. Njena druga tetka Džojks (Joyce) je poznati pisac i, zajedno sa Margaret Etvud, koautor dečje priče *Anin ljubimac (Anna's Pet)* objavljene 1980.

Tokom prvih godina studija na Koledžu Viktorija, na Univerzitetu u Torontu, Etvudova počinje da oseća antagonizam prema ženama. To je rezultat nepovoljne atmosfere u društvu zbog koje izostavlja svoje ime i potpisuje se samo prezimenom na prve objavljene tekstove. To je verovatno prvi znak da je uočila izvesnu polnu diskriminaciju društva prema spisateljicama što će kasnije, za posledicu, formirati njene

snažne nepomirljive feminističke stavove. Na ovaj način se uviđa rešenost Etvudove da pomogne ženama u borbi za polnu jednakost u svim sferama života. Njeno radno iskustvo početkom šezdesetih godina prošlog veka⁵ takođe je bitno odredilo feministički angažman i jasan smer akcija koje je Margaret Etvud preduzimala u javnosti. Tih godina žene su dobijale nižu platu od svojih kolega za ista radna mesta i bilo je potpuno neprihvatljivo da nastave svoje karijere posle formiranja sopstvene porodice.

Šezdesete godine prošlog veka su takođe poznate po razbuktavanju prokanadskih nacionalističkih osećanja. Pripadanje jasno određenom entitetu je rezultiralo odbacivanjem marginalnog položaja Kanade spram svog moćnog američkog suseda. Kulturni nacionalizam, ekonomska nezavisnost i finansijska sigurnost smanjili su monopol američkih kompanija u svim oblastima života. I pored ostrašćenih javnih nastupa mnogih narodnih predstavnika, kanadski univerziteti nisu imali zvanično uvedene kurseve kanadske književnosti već su se izučavala dela američkih i britanskih pisaca. Tek po povratku u Kanadu, posle kratkog boravka u Britaniji, godine 1970, po prvi put Margaret Etvud predaje kanadsku književnost na Univerzitetu Jork u Torontu. Tada shvata poražavajuću činjenicu da Kanađani znaju veoma malo o delima svojih pisaca. Zajedno sa uređivačkim odborom izdavačke kuće *Anansi* (*Anansi Press*) odlučuje sa napiše uvod u kanadsku književnost, pod naslovom *Opstanak*, koji ubrzo postiže međunarodni uspeh.

Etvudova, istovremeno, postaje poznata i priznata širom sveta, ali njen roman nastao krajem sedamdesetih godina prošlog veka, *Život pre čoveka* (*Life Before Man*, 1979), doživljava dvojaku sudbinu: strani čitaoci i kritičari su veoma dobro odreagovali na ovo delo, dok su kritike u Kanadi bile neujednačene i neusaglašene. Razlog tome je, delimično, to što je roman shvaćen kao predstava stvarnosti, providno i tanko zamaskirana fikcijom. Etvudova je ovim ostvarenjem objasnila svoju rešenost i

⁵ Etvudova se zaposlila u firmi *Canadian Facts Marketing* u Torontu 1963. koja će poslužiti kao osnova za predstavljanje poslovnih odnosa među službenicama u romanu *Jestiva žena*.

doslednost da piše „autogeografije“⁶ ili da poštuje geografsku realnost. Njen prvi roman *Jestiva žena* je nastao 1969. godine, u vreme kada je vladalo mišljenje među Kanađanima da su radnje svih važnih književnih ostvarenja smeštene u mestima van Kanade. Tako i ovaj roman nema određeno ime grada ili mesta u kojima se kreću glavni junaci. Ipak, detalji ulica Toronta, njegovi restorani, muzeji, poznate zgrade, opisani su eksplicitno što je ponovo u funkciji nacionalističkog impulsa pisanja Margaret Etvud. Kako je sazrevala kao umetnik, posebno kanadski umetnik, Etvudova je sve više uspevala da približi slike sopstvenog života svakom čitaocu.

Roman *Izranjanje* nedvosmisleno daje odgovor na pitanje – šta su teme pisanja Margaret Etvud – briga za prirodu, borba za ženska prava, ali i zaštita opštih ljudskih prava (posebno u distopijskom romanu implicitnog sadržaja *Sluškinjina priča* u kome je izražena njena posvećenost ovim pitanjima što, opet, vodi autorkinoj direktnoj uključenosti u PEN Kanade i u PEN⁷ centre širom sveta), kao i njena neprestana borba za kanadsku kulturnu autonomiju. Ovo delo, kao i sva ostala iz njenog opusa, jasno ukazuje na zaključak da svaki pisac, pa tako i Etvudova, piše o onome šta je brine, plaši ili stavlja pred svaku vrstu životnih dilema.

Ali, njeni tekstovi otkrivaju još jednu duboko ukorenjenu fascinaciju koju mnogi teoretičari definišu kao gotsku estetiku u vidu višeslojne karakterizacije, čudnih mesta u kojima je smeštena radnja i dominantnog osećanja straha. K.E. Hauels, kao vrsni poznavalac opusa Margaret Etvud, fokusira se najviše na romane *Proročica*, *Izranjanje* i *Kradljivica-nevesta*⁸ (Howells, 1996, 62-85). U izvesnom smislu, sva njena dela imaju gotske elemente jer opisuju razne strahove, pretnje i nesigurnost: likovi pokazuju sumnjiv moral, posebno u romanima sa negativnim junakinjama, ili gube osećaj realnosti (*Jestiva žena*, *Izranjanje*); zastrašujuća mesta u kojima se odigrava radnja (*Telesna povreda/ Bodily Harm*, 1981, kao i romani smešteni u distopijsku budućnost); spiritualna iskustva junakinja i njihova skoro realna veza sa duhovima (*Izranjanje*,

⁶ Termin koji Margaret Etvud često koristi da definiše potpuno tačne geografske opise u svojim romanima.

⁷ PEN centri imaju zajednički zadatak da pomognu i podrže pisce širom sveta u njihovom pravu za slobodu umetničkog izraza.

⁸ *The Robber Bride* (1993).

Proročica); i, verovatno najstrašnija od svih, obeshrabrujuća vizija našeg društva u budućnosti (*Sluškinjina priča*).

Prvi i najočigledniji izvor ovih mračnih elemenata u delu Margaret Etvud potiče iz njene lične fascinacije gotskim i natprirodnim elementima i njeno prepoznavanje moćnih priča čiji su glavni junaci negativni likovi. Još od ranog detinjstva bila je u prilici da se upozna sa originalnim, necenzurisnim verzijama Grimovih bajki, uživajući u širokom izboru likova i uloga. Kao tinejdžerka, leta je provodila čitajući romane iz žanra misterija ili je koristila bogatu privatnu biblioteku svog oca u kojoj je nalazila istorijske knjige i priče o ratovima i bitkama. Na početku svojih studija, Margaret Etvud je izučavala ulogu natprirodnog u romanima Henrija Džejmsa (Henry James) kao i njegove metode pisanja kojima je uspevao da duboko zaroni u fenomene nesvesnog. Zahvaljujući ovim istraživanjima, Etvudova je usavršila sopstveni metod predstavljanja duhova u romanima *Izranjanje* i *Proročica*. Ona je, takođe, studirala delo Džona Milтона (John Milton) kod slavnog Nortropa Fraja (Northrop Frye), u to vreme profesora na Koledžu Viktorija. Pošto je diplomirala na Harvardu, započela je doktorsku tezu o metafizičkoj romansi (ljubavnoj priči) devetnaestog veka, žanrovskom „nasledniku“ gotskog romana.

Opus Margaret Etvud uglavnom poseduje kombinaciju gotskih elemenata (kreacija „mračnog“ teksta) i satire (izlaganje „mračnog“ teksta). Prema studiji Natali Kuk, postoje četiri faze „mračnog“ teksta u delu Margaret Etvud, u kojima protagonistkinja posmatra svoj odnos prema „mračnom“ (Cooke, 1998, 13-18). U prvoj fazi, „mračno“ preti junakinji kao posledica nejasne, maglovite opasnosti od spoljnog sveta. Sledeća faza je prepoznavanje prirode „mračnog“. Treća faza je ključ za rešavanje preispitivanja glavnog lika jer shvata da „mračno“ može doći i iz dubina same ličnosti. Poslednja faza jeste priznavanje sopstvene greške od strane junakinje, kada „mračno“ postaje dvosmisleno što provocira likove na detaljnije izučavanje njihove odgovornosti prema sebi i spoljnom svetu.

Prva faza korespondira sa pretnjom koja se, u slučaju Margaret Etvud, pretvara u početne utiske o poslu koji je izabrala za svoju buduću vokaciju još kao petogodišnja devojčica – da postane veliki kanadski pisac. Sve do osamdesetih godina prošlog veka, sudbina umetnica je bila obeshrabrujuća: Džordž Eliot (George Eliot) je pokazivala znake ekscentričnosti; Džejn Ostin (Jane Austen) i Emili Dikinson (Emily Dickinson)

nikada se nisu udale; Kristina Roseti (Cristina Rosetti) je živela potpuno povučeno, čak izolovano od spoljnog sveta; smatra se da su Virdžinija Vulf (Virginia Woolf) i Silvija Plat (Sylvia Plath) izvršile samoubistvo jer su dugo godina patile od depresije. Biografije nekoliko slavni kanadskih spisateljica, takođe, ukazuju na lošu sudbinu i neslavni kraj: zavisnost od alkohola i iznenadna smrt Gvendolin Mekjuin (Gwendolyn Macewen) i Margaret Lorens (Margaret Laurence).

Sledeća faza konkretizuje zaključke uvodnog osvrta na mračno jer je preteći moral javnog mnjenja bio nedvosmislen: šezdesetih godina prošlog veka, žena je mogla da igra ulogu supruge i majke, i tako uživa u svim blagodetima „normalnog” života ili da se posveti umetničkoj karijeri i nesigurnoj budućnosti. Bilo je nedopustivo da se, u isto vreme, bavi i porodicom i poslom.⁹

Treća faza vodi ka procesu samopriznanja, tokom kog Etvudova jasno pokazuje da želi uživati u zadovoljstvima normalnog života, ali će zauvek imati dvojaku ulogu obične žene i poznate spisateljice. Modele pojedinaca sa dvojakim ulogama, Etvudova je prvo upoznala kroz čitanje tekstova u detinjstvu. Prizvuk alter ega je prvo pronađen u stripovima. Kao rezultat čitalačkih iskustava i sopstvenenog pisanja, Etvudova ima zvanično ime Margaret, pisac i svetski poznata ličnost, a opet, njen nadimak Pegi (Peggy) je ukazuje na drugačiji, običan život koji vodi sa porodicom i prijateljima.

Poslednja faza u suočavanju sa „mračnim“ i preopoznavanje tog elementa kao nečeg razumljivog jeste kada lik govori sa pozicije „mračnog“. To je trenutak kada protagonistkinje Margaret Etvud pokazuju sposobnost da naprave moralnu grešku ali i da istražuju dubinu svoje greške. One direktno prelaze, sa staze po kojoj lutaju, u svet „mračnog“. Upravo u romanu *Slepi ubica* glavna junakinja, u početku izuzetno simpatična starica Iris Griffin, pred kraj svoje pripovesti, spušta se tačke moralne i etičke mračne dubine.

Mračne dubine Margaret Etvud nemaju moralne i etičke dvosmislenosti. Suprotno tome, ona vrlo inteligentno koristi precizne žaoke svoje satire. Kao umetnik, Etvudova istražuje dubine sećanja i posmatranja sveta, a onda ih pretvara u umetnost. Upravo proces umetničkog pretvaranja jeste mračna dubina svakog pisca koji se suočava sa

⁹ Na jednoj rođendanskoj proslavi 1948. Margaret Etvud je pogledala film *Crvene cipelice* (*The Red Shoes*) u kome glavna junakinja odlučuje da okonča svoju karijeru balerine zarad porodice. Mnogo godina kasnije, poželi još jednom da obuče svoje baletanke. Film se završava njenim kobnim plesom na šinama voza koji joj se približava velikom brzinom. Motiv „cipelica“ i „balerine“ pojavljuje se, modifikovan, u romanima *Proročica*, *Mačje oko* i *Sluškinjina priča*.

stranicama priče koju piše. O tome najbolje svedoči borba umetnika u njenom romanu *Mačje oko* (*Cat's Eye*, 1988), u kome glavna junakinja Elena transformiše uspomene svog detinjstva pomoću umetnosti. Ta sećanja su mračna i dugo potiskivana u duboku, nedokučivu, nejasnu, tamnu podsvest. Pisanje ovog romana Etvudovoj je oduzelo dvadeset godina. Za nju nije neobično da započne jedan roman pa da ga ostavi po strani, da bi mu se kasnije vratila i nastavila pisanje iz potpuno drugog ugla. Etvudova je ponovo postala zainteresovana za detalje iz svog detinjstva, krajem osamdesetih godina prošlog veka, kada je njena kćerka Džes (Jess) ušla u adolescentni period i kada je mogla da oslušne razgovore i uoči navike svojstvene grupi mladih devojaka. To je bio izazov i podsticaj da završi roman 1988. godine, uglavnom zasnovanom na autobiografskom materijalu, u kome upoznajemo porodicu Margaret Etvud, okolinu, krug njenih drugarica i susede njene porodice. Ona je, koristeći simbole, uspela da pretvori taj materijal u čvrstu proznu strukturu.

Fokusiranje kritičke pažnje na književni opus Margaret Etvud sugerise da ne postoji uobičajen stvaralački proces, niti standardna struktura pripovesti u njenim romanima. Svakodnevne i moguće okolnosti života, koje se pojavljuju u njenim romanima, direktno su povezane sa sadržajem njenog života. Čitalac doživljava priče njenih protagonistkinja kao autorkinu ličnu ispovest, koje, opet, mogu biti slične sudbinama sasvim običnih, anonimnih žena. Njene teme su, zato, jedinstvene jer svaka osoba ima individualnu ulogu u opštoj ljudskoj istoriji ali, su i univerzalne jer svako može postaviti sebi isto pitanje: da li smo bili predebeli u detinjstvu kao Džoan Foster u romanu *Proročica*; ili smo živeli pored nekog zlokobnog jarka kao Elena u romanu *Mačje oko*? Ali Etvudova uvek ima dodatno obrazloženje, potkrepljeno realnim argumentima: ona nikada ne poistovećuje čistu ispovest sa tekstom romana. Njene pripovesti predstavljaju kolaž iskustava različitih prozних protagonista i njenog ličnog iskustva. Stoga je najveća snaga ove autorke, kao ličnosti i pisca, njena moć bezbrojnih transformacija.

Etvudova pripada najproduktivnijim piscima današnjice. Ona je autor četrdeset knjiga, prevedenih na više od trideset jezika; dobitnica je preko deset počasnih

doktorata, među kojima se posebno ističe najveća akademska titula Univerziteta Oksford, u Engleskoj; višestruka je dobitnica *Guvernerove nagrade* u Kanadi i najprestižnijeg umetničkog priznanja u Njujorku; dobitnica nagrade *Buker*, najvažnije međunarodne nagrade za knjigu objavljenu na engleskom jeziku.

Feminizam Margaret Etvud potiče iz nekoliko izvora: iz snažnih porodičnih uzora (njena majka, koja je održavala kamp tokom mnogih letnjih perioda dok se njen otac bavio naučnim istraživanjem insekata, samo je jedan primer čudesne energije žena u njenoj porodici); iz upečatljive atmosfere superiorne pozicije žena na Koledžu Viktorija Univerziteta u Torontu (gde je Etvudova srela nesvakidašnje predavačice, poput pesnikinje Džej Mekferson/Jay Macpherson – ona je zajedno sa grupom naprednih mladih žena studirala pod uticajem takvih ideja a ne kao predstavnik predodređenih tradicionalnih ponašanja); iz sve većeg otpora prema dvostrukim obrazovnim standardima koje je doživela na početku studija i iz prvog poslovnog iskustva.

Introspekcija i književno nasleđe

Rad Margaret Etvud je na tromedi tri različite mada međusobno povezane književne struje: feminističke, nacionalističke i postmodernističke. pisci ovih struja započinju svoje opuse posle svih velikih priča i tema koje su već opisane u književnosti. Takođe, oni ispituju koliko velike priče, koje su nasledili, odgovaraju njihovom iskustvu u savremenom momentu. Ako su spisateljice poreklom Kanađanke postmodernističkog književnog pravca, one osećaju izvesnu distance u vremenu i prostoru u odnosu na Šekspirovo (Shakespeare) vreme ili Jezersku školu (Lake District) pesnika devetnaestog veka. Naravno, svi pisci su, u određenom smislu, iskusili ovaj osećaj repeticije. Paradoksalno je da svi oni pokazuju duboko poštovanje prema velikim pričama, ali istovremeno, pokušavaju da podrivaju velika dela tražeći nove priče i nove načine pripovedanja. Etvudova nije izuzetak. Njen osećaj obrade teksta najviše dolazi do izražaja u esejima koje piše uporedo sa romanima ili kratkim pričama.

Istraživanje procesa pisanja i piščeva umetnička inspiracija su centralne teme zbirke eseja Margaret Etvud, *Pregovaranje sa mrtvima (Negotiating with the Dead: A Writer on Writing)*, nastale 2002. godine. U zbirci postoje tri epigrafa posvećena braći Grim (Grimm), Čoseru (Geoffrey Chaucer) i kanadskom pesniku Klajnu (A.M.Kline)¹⁰, kojima Etvudova odaje priznanje za dominantan uticaj na nastajanje njenog opusa. Bajke, i kanoni britanske i kanadske književnosti, čak i po redosledu kako se sada pominju, hronološki korespondiraju sa formiranjem Etvudove kao spisateljice. Najočiglednije priznanje ovom književnom nasleđu vidljivo je u romanu *Kradljivica-nevesta*, nastalo kao kontrapunkt Grimovoj bajci *Mladoženja na silu*.

¹⁰ Pripadao Montrealskoj grupi pesnika, tridesetih godina prošlog veka, koji su prekinuli sa tradicijom pisanja sentimentalnih pesama o prirodi. Bio pod presudnim uticajem pesnika Ezre Paunda (Pound) i T.S. Eliota (Elliot), kao i pod uticajem romanopisca Dž. Dojsa (James Joyce). Njegove pesme snažno opisuju ličnu povezanost sa jevrejskom kulturom i istorijom.

Drugi epigraf, posvećen Čoseru i njegovoj zbirci *Kanterberijske priče* (*Canterbury Tales*, kraj XIV veka), inspirisan je poštovanjem Margaret Etvud prema britanskoj književnoj tradiciji. Kao student Koledža Viktorija u Torontu, Etvudova je pratila rigorozan program studija engleske književnosti koje su joj pričinjavale veliko zadovoljstvo. Značajno je još jednom napomenuti da je slavni kritičar Nortrop Fraj predavao u to vreme na pomenutom koledžu. Pod njegovim autoritarnim uticajem, Etvudova je počela da izučava Bibliju. Njegovo insistiranje na ulozi Biblije kao teksta od koga potiče Zapadna književna tradicija, može se pronaći u pisanju svih Frajovih učenika, a dokaz njegovog argumenta vidljiv je i u svim romanima Margaret Etvud. Čak i futuristički roman *Sluškinjina priča* opisuje društvo čiji principi i čitava ideologija vode direktno poreklo iz *Starog zaveta*.

Pred kraj studija, na Koledžu Redklif, Etvudova je završavala diplomski rad pod mentorstvom Džeroma Baklija (Jerome Buckley), još jednog velikog profesorskog autoriteta u oblasti britanske književne tradicije. U vreme njenog boravka na Redklifu, Bakli je radio na studiji o “obrazovnom romanu“ ili „romanu odrastanja“ („Bildungsroman“), odnosno, o romanima koji izučavaju razvoj književnog junaka od detinjstva do njegovog zrelog perioda. Podžanr “obrazovnog romana” jeste „umetnički roman“ („Künstlerroman“) koji opisuje formiranje umetnika poput Džojsovog romana *Portret umenika u mladosti* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916). Bakli je izučavao i druge romane ovog podžanra (Dikensova/Charls Dickens, *Velika očekivanja*/*Great Expectations*, 1860-1861¹¹, Lorensove *Sinove i ljubavnike* /*Sons and Lovers*, 1913 itd.) i zaslužan je za identifikaciju njihove žanrovske pripadnosti. „Umetnički roman“ Margaret Etvud, *Mačje oko*, opravdava eksplicitnu upotrebu ove forme dok, istovremeno, obnavlja i revitalizuje glavnu junakinju. Bitno je naglasiti da se lik umetnice stalno pojavljuje u njenim pričama.

Pesma kanadskog pesnika Klajna (Abraham Moses Klein) pod naslovom, „Portret pesnika kao pejzaž“ („*Portrait of the Poet as Landscape*“)¹², dokazuje važnu promenu u sadržaju kanadskog „umetničkog romana“, mnogo jasnije nego u samoj formi romana kanadske književnosti. Etvudova je pozajmila deo ove pesme za svoj poslednji epigraf u zbirci eseja *Pregovaranje sa mrtvima* koji ima za cilj da ukaže na njeno književno

¹¹ Roman je izlazio nedeljno u fragmentima u časopisu *Tokom cele godine/ All the Year Round* od 1860-1861.

¹² *The Rocking Chair and Other Poems*. Toronto: Ryerson, 1948.

portretisanje umetnica i na priznavanje kanadske književne tradicije. Deo Klajnovne pesme, koji je Etvudova preuzela, naglašava dvostruku odgovornost pisca kao svedoka dokumentujući stvarnost ali i obrađujući te podatke uz pomoć umetničke mašte. Imperativna uloga svedoka, koju pisac ispunjava, očigledna je u celom njenom opusu, da, ponekad, prerasta u satiru kojom se Etvudova služi kako bi ukazala i eventualno ispravila određene aspekte savremenog društva. Kao satiričar, Etvudova nastavlja dugu tradiciju ove forme još od Swiftovih (Jonathan Swift) *Guliverovih putovanja* (*Gulliver's Travels*, 1726), pa do Orvelove (George Orwell) *Životinjske farme* (*Animal Farm*, 1945). U Kanadi, tradicija pisanja satire obuhvata humorističku ironiju Stivena Likoka (Stephen Leacock), kao u knjizi *Sunčane skice varošice* (*Sunshine Sketches of a Little Town*, 1912) i angažovane tekstove Mordekaja Ričlera (Mordecai Richler), poput romana *Šegrtovanje Dadija Kravica* (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, 1959) i *Konjušar Svetog Urbana* (*St. Urbain's Horseman*, 1971). Etvudova je skupila veliki broj satiričnih tekstova kanadske književnosti i objavila ih u zbirci pod naslovom *Lira sa strunama od bodljikave žice* (*Barbed Lyres*, 1990)¹³. Već sam naslov nagoveštava igru reči koju satiričar koristi kao instrument za ismevanje određene teme. Lira se koristila za nežno i osećajno izvođenje muzike zbog tonove koje je ovaj instrument mogao da proizvede tokom recitala u drevnoj Grčkoj. Lira sa strunama od bodljikave žice, sasvim sigurno, ne sugeriše uživanje u muzici.

Ako analiziramo osvrte Margaret Etvud o popularnoj kulturi, onda primećujemo dva imperativa koji motivišu ovakve tekstove. Prvi je, kako ga Etvudova zove, „autogeografski“ impuls – njena želja da određeno mesto i vreme što je moguće tačnije opiše. Suština je da ona izučava mesto zbivanja radnje svojih romana veoma pažljivo, proveravajući svaki detalj pejzaža koji je pripadao određenom prostoru i vremenu u kome se njen roman odigrava. Takvo opisivanje podrazumeva šta su ljudi obukli, kazali, radili, jeli itd. Drugi impuls koji motiviše tekstove o popularnoj kulturi jeste njena želja da poveže savremenene tendencije popularne kulture određenog perioda sa pojavama koje su obrađivala najveća književna imena. Roman Margaret Etvud, *Proročica*, navodi čitaoce da interpretiraju glavni lik unutar kontekstu bajke, Diznijevih filmova, gotskih romana i tradicije „viteške ljubavi“.

¹³ Igra reči kojoj Etvudova često pribegava: „lyre“ je simbol lepog, nežnog, prijatnog zvuka, a pridev „barbed“ obično stoji u konotaciji sa izrazom „wire“ koji označava ogradu oštih izukršanih žica.

Intelektualna i popularna tradicija u književnosti i njihovo zvanično razgraničavanje već godinama provocira Etvudovu u nameri da izazove i, koliko je moguće, promeni utvrđene literarne konvencije. Najvažniji cilj njenog književnog rada jeste da modifikuje one utvrđene modele pisanja koji se odnose na ženske likove imajući u vidu da su većinom imali rezervisanu, pasivnu ili sekundarnu ulogu. Kao posledica takvog angažmana, rad ove spisateljice može se, u punom smislu te reči, identifikovati kao feministički (iako Etvudova povlači jasnu distinkciju između feminističkog teksta i priča o ženama).¹⁴ Korisno je napraviti poređenje između njenog pisanja i književnih ostvarenja ostalih feminističkih pisaca dvadesetog veka.

Gledajući iz jednog posebnog ugla, opus Margaret Etvud koji prerađuje književne konvencije i njeno celokupno javno angažovanje nedvosmisleno pripadaju anglo-američkoj tradiciji feminističkog pisanja. Sam termin "anglo-američki" ukazuje na dvojako nasleđe, britansko i američko, koje se jasno izdvaja u odnosu na jednu drugu značajnu feminističku tradiciju, francusku feminističku književnost. Francuske feminističke spisateljice, Elen Siks (Hélène Cixous), Julija Kristeva (Julia Kristeva) i druge, najviše su se fokusirale na promene u jezičkim konvencijama. Nasuprot njima, anglo-američke feministkinje pokušavaju da postavljaju konvencije zapleta i karakterizacije. Izuzetak je, spomenimo, Gertruda Stajn (Gertrude Stein) koja je poznata po eksperimentima u upotrebi jezika. Treba istaći da je anglo-američki feminizam najbolje ilustrovan kroz kultne tekstove Virdžinije Vulf u Britaniji, Kejt Šopen (Kate Chopin) u Americi i Doris Lesing (Lessing) u Južnoj Africi¹⁵ (kasnije i u Britaniji).

Antologije koje sadrže izučavanje tradicije ženskog pisanja, uključuju u svoju analizu i spisateljice devetnaestog veka koje se čak mogu tumačiti kao feministički pisci. Ali, zaplet romana tog perioda bio je ograničen na junakinje čija je sudbina mogla da se odvija isključivo u dva smera: ili da budu u komfornom braku ili da završe svoj život u mentalnim institucijama. Upadljiva inovacija proze dvadesetog veka jeste način

¹⁴ U svojim nastupima, predavanjima, intervjuima i esejima, Etvudova često polemizuje sa kritičarima i teoretičarima oko definisanja njene književnosti kao feminističke, smatrajući feminizam obavezujućim angažovanjem u svim životnim sferama.

¹⁵ Doris Lesing je sa porodicom živela u Južnoj Africi (u tadašnjoj Južnoj Rodeziji, sadašnjem Zimbabveu) do 1949. godine i otuda njeno dobro poznavanje Afrike, pretočeno i u njenim proznim tekstovima.

na koji pisci dopuštaju svojim likovima da nastave svoje sudbine alternativnim putevima i da istražuju šta se može dogoditi posle braka ili posle smrti, kao u romanu *Proročica*. Proza Margaret Etvud takođe dozvoljava ženama da igraju ulogu koja je obično rezervisana za muškarce. U romanu *Kradljivica-nevesta*, na primer, žena ima vodeću ulogu za razliku od Grimove bajke koja je služila za osnov moderne priče. Jedna od implikacija ovakvih feminističkih revizija zapleta jeste da priče Margaret Etvud ne pripadaju književnoj formi romanse¹⁶. Pre se može govoriti, sa izuzetkom romana *Antilopa i kosac (Oryx and Crake, 2003)* u kome je muškarac glavni junak, o romanima koji ispituju širok spektar različitih načina na koje žene postaju moćne, više ili manje uspešno. Zanimljivo je spomenuti da roman *Život pre muškarca* prati taj put koji povezuje tri lika, dve žene i jednog muškarca.

Iako je opus Margaret Etvud poznat po feminističkoj kritici književne tradicije, njen rad je, takođe, dobio status kanonizovane literature kada je i sam postao deo te tradicije. Kao posledica takvog mesta u nacionalnoj literaturi, njen rad je pretrpeo kritike, osvrte i teorijska razmatranja i promišljanja. Kao primer, često se navodi roman Marijane Endžel (Marian Engel) *Medved (Bear, 1976)* u kome se odigrava svojevrsni dijalog sa romanom *Izranjanje* Margaret Etvud. Iz feminističke tačke gledišta, najinteresantniji su noviji radovi kanadskih spisateljica koji zaključuju da je feminizam Margaret Etvud fokusiran na belu rasu, srednju klasu i centralistički način razmišljanja. Najsilovitiji tekst koji prati ovu kritičku liniju je nedavno došao iz pera Stivena Henigena (Stephen Henighan) u delu *Kada reči opovrgnu svet (When Words Deny the World, 2002)*.

Margaret Etvud, kao kanadska spisateljica, koristi sve umetničke instrumente za razvoj kanadske književnosti i za njeno uvođenje u zvaničan školski program. Analiza njenog rada može se značajno obogatiti ukoliko se obrati pažnja na celokupnu kanadsku književnost i kulturni kontekst. Analizirajući njenu uticajnu kritičku studiju *Opstanak*, dolazimo do zaključka da je kanadska književnost, do sedamdesetih godina prošlog

¹⁶ Detaljnije objašnjenje književnih termina – roman i romana – može se pronaći u magistarskom radu Snežane Moretić Mičić *Recepcija savremene kanadske anglofone proze na srpskom govornom području*, neobjavljenom i odbranjenom na Filoškome fakultetu, Odsek anglistike, u Beogradu, oktobra 2006.

veka, bila najviše okrenuta temi borbe za preživljavanje. U *Opstanku*, Etvudova pronalazi put do različitih pozicija od kojih potiču žrtve, a potom deli ostvarenja kanadske književnosti na grupe koje zavise od pozicije koju žrtve predstavljaju. Kritičar Džordž Wudkok (George Woodcock) tvrdi da je roman *Izranjanje* ilustracija mesta žrtve “broj četiri” koji identifikuje “kreativnu anti-žrtvu” (Woodcock, 1977, 53). I zaista, sve junakinje Margaret Etvud pripadaju ovoj kategoriji. Treba istaći da veliki broj kritičara, poput Džoane Harkort (Harcourt, 1973, 278-81) ili Val Kleri (Clery, 1972, 45-46), uviđa upadljive sličnosti između studije *Opstanak* i romana *Izranjanje*.

Izuzetna popularnost *Opstanak*, koji je poslužio kao uvod u nacionalnu književnost, kako za predavače tako i za studente, imao je duboki uticaj na način na koji su Kanađani pojmlili sopstvenu književnu tradiciju. Objavljivanje ove studije, zajedno sa Agencijom za stipendije Kanadskog saveta¹⁷ i razvojem Nove kanadske biblioteke pod nazivom “Mekleland i Stjuart” (McClelland & Stewart)¹⁸, ubedila je Kanađane u činjenicu da oni zaista imaju književnu tradiciju. Do 1978. godine, kada se održala važna književna konferencija u Kalgariju, kanadska književnost je postala predmet fakultetskog programa. Rezultat svih ovih događanja jeste pojavljivanje Margaret Etvud na kanadskoj književnoj sceni upravo onda kada je kanadska književnost postala institucionalizovana i kada je utrla put ka međunarodnoj sceni. Etvudova je, kako K. E. Hauls (Coral Ann Howells) zaključuje, “učinila da Kanađani upoznaju sami sebe i da ih upozna svet. Za inostranu čitalačku publiku, njen projekat je bio da ‘prevede Kanadu’, da je obeleži na geografskoj mapi, da ih upozna sa istorijom evropske eksploatacije i naseobinama, sa književnim i umetničkim nasleđem i sa kulturnim mitovima.”¹⁹ Kanadska književnost, naravno, ima mnogo dužu istoriju. Roman Frensis Bruk (Frances Brooke), *Istorija Emili Montag* (*The History of Emily Montague*, 1769), često zauzima mesto prvog ostvarenja kanadske književnosti. Razni kritičari polemišu oko značaja ostalih utemeljivača romana kao, u to vreme, novog literarnog kanonizovanog žanra u britanskoj i američkoj književnoj tradiciji.

Kada se postavlja pitanje o delima kanadske književnosti koja su najviše uticala na rad Margaret Etvud, onda se prvo mora analizirati kanon kanadske književnosti ili

¹⁷ Osnovana je 1957. godine.

¹⁸ Od 1958. bavi se izdavanjem najboljih kanadskih romana.

¹⁹ „...made Canadians known to themselves and the international community. For an international readership her project has been that of ‘translating Canada’, mapping its geography, its history of European exploration and settlement, its literary and artistic heritage and its cultural myths.“ (Howells, 1996, 10).

centralni deo tog kanona koji je predstavila u *Opstanku*. Identifikujući ostvarenja koja su oblikovala kanadsku književnost, Etvudova ukazuje na dela koja su, u mnogim slučajevima, uticala na njenu misao. Među mnogim piscima koji se spominju u njenoj sudiji, nekoliko imena se posebno ističu jer su posebno uticala na njen spisateljski opus. Prva zbirka pesama Margaret Etvud, *Dvostruka Persefona* (*Double Persephone*, 1961), najviše duguje uticaju pesnikinje Džej Mekferson koja je, kao što smo naveli, bila njena profesorka na koledžu. U tezama o opstanku Etvudova je razvila svoje argumente zahvaljujući nadahnutim predavanjima Nortropa Fraja. Fraj je prvi uveo u kanadsku književnost sintagmu „mentalitet utvrđenja“ („garrison mentality“) ili želje da se pojedinac ili kolektiv odbrani od napada od divljine i nepoznatog. Etvudova pod tim podrazumeva jednu od faza u borbi za opstanak.

Margaret Etvud često diskutuje o delima svojih savremenica što, opet, dovodi do zaključka da su sve one dale svojevrsni doprinos uticajući na njen rad. Šezdesetih i sedesetih godina prošlog veka, Margaret Lorens i Elis Manro (Alice Munro) najviše obrađuju teme uloge umetnice u književnosti i u društvu, uopšte. Poslednje dve decenije romani Kerol Šilds (Carol Shields), Odri Tomas (Audrey Tomas) i Suzan Svon (Susan Swan) konstantno zaokupljaju pažnju Margaret Etvud. Njena poezija je izvršila veliki uticaj na mlađu generaciju kanadskih pesnika. Lorna Krocier (Lorna Crozier) eksperimentiše sa ponovnom obradom nasleđenih mitova iz ženskog ugla, dugujući direktno Etvudovoj i njenom feminističkom revizionizmu. Stefani Bolster (Stephanie Bolster) piše pesme pod uticajem proznog ostvarenja Margaret Etvud *Dnevnicu Suzane Mudi* (*The Journals of Susanna Moodie*, 1970).

Dok su izazovi koje je Etvudova postavila u svom radu nastali iz feminističkih impulsa, suština tih impulsa jeste postmodernističke prirode. I zaista, potreba da se preispitaju preterano stroge klasifikacije, jeste jedna od dve ključne karakteristike postmodernizma. Druga osobina jeste intelektualno poigravanje. Obe ove karakteristike svedoče o mnogo širem istraživanju postmodernističkih predstavnika koji se bave značenjem teksta i njegovim mogućim umetničkim manipulacijama. Ovakvi književni tekstovi uvek imaju nekoliko zapleta i alternativnih završetaka. Na taj način,

postmodernisti ne samo da pripovedaju priču, već objašnjavaju kako je priča ispričana i shvaćena.

Još jedan način da se posmatraju savremeni kanadski književni izazovi prema književnim konvencijama, jeste da se svrstaju u širi pokret postmodernizma dvadesetog veka. Kanadska teoretičarka Linda Hačon u svojoj studiji *Kanadska postmoderna (The Canadian Postmodern, 1992)*, izučava postmodernističke aspekte mnogobrojnih tekstova nastalih poslednje dve decenije dvadesetog veka. Linda Hačon tvrdi da je veliki broj radova, posebno romani Margaret Lorens ili roman Šile Votson (Sheila Watson), *Dupla kuka (The Double Hook, 1959)*, nastao na modernističkim osnovama. Ovi tekstovi su dali prednost rešenjima a ne izazovima, odgovorima a ne pitanjima. Američka kritičarka Moli Hajt (Molly Hite) polemíše argumentima na način koji razjašnjava prirodu postmodernizma Margaret Etvud. Ona smatra da postmodernistička proza koju piše ova spisateljica drugačija od postmodernističke proze nastale iz pera muških pisaca. Za ilustraciju, Hajtova koristi roman *Proročica*, imajući u vidu tekst koji pruža izuzetnu temu za čitanje, a istovremeno poziva čitaoce da prouče sopstvene postulate o procesu čitanja (Hite, 1989, 145). Da bi se usaglasila dva pomenuta paralelna procesa, mora postojati metaprozni tekst, odnosno, roman o romanu koji se piše i čita. Kao što je Patriša Vo (Patricia Waugh) objasnila u studiji *Metaproza (Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, 1984)*, kada roman opisuje roman, on povećava broj mogućnosti za čitaoca i podriva autoritet jedne priče ili zaključka (Waugh, 1984, 10).

Najveći pobornik postmodernizma u Kanadi jeste Robert Kroč (Robert Kroetsch). U proširenoj diskusiji, zabeleženoj u delu *Lavirinti glasa (Labyrinths of Voice, 1982)*, Kroč dokazuje da je zagovornik postmodernizma, karakterističnog po izazivanju svih umetničkih konvencija. Njegov najpoznatiji roman *Loša zemlja (Badlands, 1975)* nudi čitaocu standardnu priču o jednom istraživaču i njegovoj potrazi za kostima dinosaurusu. Pripovedačica priče je kćerka istraživača, a sam kontekst priče postavlja različite izazove standardnim formama pripovesti pa se u potpunosti može porediti sa romanom Margaret Etvud *Izranjanje*. Dok u Kročovom romanu pripovedačica neprestano privlači čitaočevu pažnju na analizu očeve potrage, Margaret Etvud „primorava“ čitaooca romana *Izranjanje* na traženje razloga zbog kojih pripovedačica

odbija da napusti ostrvo pošto je misterija rešena. Izazovi Kročovog romana održavaju tradiciju muškog postmodernizma čiji sledbenici stvaraju u SAD.

Sa izuzetkom Kročovog rada, kanadski postmodernizam je drugačiji od onog koji vlada u drugim zemljama, posebno u SAD. Ipak, teško je dokazati ovu tvrdnju, pošto veliki broj različitih vrsta postmodernizma u Kanadi, koje se razvijaju krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, ne dozvoljava jedinstvenu klasifikaciju. Činjenica je da su spisateljice frankofone Kanade pod najvećim uticajem francuskih feministkinja i njihovih izazova strukturi jezika, i tako, sklone da objavljuju radove koji su očigledno eksperimentalni u svojoj prirodi. Pomenućemo, spisateljicu anglofone Kanade, Dafni Marlat (Daphne Marlatt) koja, pišući tekstove, postavlja pitanja o strukturi jezika, a ne toliko o zapletu ili likovima koja se najčešće pojavljuju u romanima Etvudove, Kerol Šilds (Carol Shields), Elis Manro, Arite van Herk (Aritha Van Herk) i ostalih pisaca anglofone Kanade.

Nedvosmisleno sa može zaključiti da Etvudova izaziva pravila i konvencije pisanja, ali, uopšteno govoreći, i samog društva. Od najranijih objavljenih radova, ovi izazovi se zasnivaju na feminističkim i nacionalnim osećanjima. Romani koji bude najveću pažnju obrađuju položaj žena, kanadski identitet i očuvanje kanadske divljine, kao i proces pisanja. Njena prva tri objavljena romana *Jestiva žena*, *Izranjanje* i *Proročica*, snažno ilustruju tri centralne teme i uvode neke od likova i koncepata koji se razvijaju u kasnijim radovima Margaret Etvud, i zbog toga su od krucijalnog značaja za razumevanje njenog celokupnog opusa. Etvudova dodeljuje ženama uloge pripovedačica ljubavnih priča radije nego da ih stavlja na mesto romantičnih heroína. Tako uspeva da uzrđma tradicionalni završetak priče. Romani sa negativnim junakinjama (*Kradljivica-nevesta*, *Alijas Grejs*, *Slepi ubica*) poslužili su Etvudovoj da ženama pruži priliku da odigraju glavne uloge koje se obično dodeljuju muškarcima. Isto pravilo je primenila i kod dodele uloge negativnih junaka. Što se tiče razotkrivanja društvenih nepravdi u distopijskim (antiutopijskim) romanima, Etvudova modifikuje priču tako što kreira sablasnu verziju savremenog društva koja je smeštena ili u nekim udaljenim predelima (roman *Telesna povreda*) ili u „mitsku” budućnost (*Sluškinjina priča*, *Antilopa i kosac*). U poslednjem romanu *Antilopa i kosac*, Margaret Etvud kombinuje ove izazove na način koji transformiše svoju postmodernističku viziju i želju

za promenom u klasično satiričnu verziju, sa namerom da uznemiri tradiciju i isprovocira promenu.

Tekstovi Margaret Etvud se zasnivaju na snažnom osećaju kulturnog identiteta predstavnice bele rase, kanadskog engleskog jezičkog područja. Ali, ona takođe izaziva granice ovih kategorija i stereotipa nacionalnosti i roda u svojim delima u okviru kulturoloških izučavanja pomerajući nasleđena tradicionalna razmišljanja o sebi i drugima kao ljudskim bićima. Na taj način postavlja pitanje: da li možemo preuzeti ulogu nekih drugih ljudi i kako bismo se snašli u toj poziciji?²⁰

U svom delu *Život pre muškarca*, Etvudova se bavi ljudskim ponašanjem u odnosu prema istoriji i praistoriji, kao i stalnom pretnjom za opstanak čovečanstva. Dinosaurusi, koji se pojavljuju u određenim delovima ovog romana, signaliziraju važnu dimenziju u domenu fantazija. Njeni realistični opisi modernog života Toronta imaju i drugu paralelnu stvarnost koja pripada opsesivnim ličnim utiscima likova ovog romana. To mogu biti eskapistički svetovi, ali i maštanja, koja se razvijaju uporedo sa svakodnevnim životom, i koja apsorbuju neuroze savremenog zapadnjačkog društva. Etvudova primećuje: „Načini na koje se može poludeti su kulturološki određeni.“²¹ Društvena dimenzija njene proze uvek je naglašena i ponekad prožeta predstavljanjem ponašanja pojedinica, što, opet, pokazuje njenu osobenost kao pisca i sociologa. Ona uvek insistira na ironičnoj viziji koja izaziva čitaoce da ozbiljno definišu bilo koji problem.

U svom esencijalnom umetničkom impulsu, Etvudova je bila i ostala pesnikinja te je stalno prisutna njena fascinacija neograničenim mogućnostima koje pružaju jezičke konstrukcije. Iz toga potiče i njeno zanimanje za različite pripovedne konstrukcije koje izazivaju ograničenja tradicionalnih žanrovskih konvencija. Kombinacijom empirijske i spekulativne inteligencije, Etvudova stimuliše svoje čitaoce da sagledaju stvarnost iz drugačijih uglova. Ovaj stav se potvrđuje u romanu *Mačje oko* u situaciji kada protagonistkinja, suočavajući se sa bratovljevim naučnim perspektivama, shvata da ne postoje samo četiri dimenzije sveta već je njihov broj mnogo veći.

²⁰ Etvudova se posebno bavila ovom temom u studiji *Second Words: Selected Critical Prose* (1982).

²¹ „The ways of going crazy are culturally determined“. (Ingersoll, 1990, 114).

Još kao studentkinja, Etudova je bila angažovana oko tekstova za fakultetski časopis, kao i za osmišljavanje programa dramske sekcije. Ova vizuelna dimenzija je ostala važna odlika njenog stvaralaštva, pri čemu je vizija često podrazumevala unutrašnje reakcije kao i stvarno posmatranje događaja oko sebe. Iako je već boravila duži niz godina u urbanoj sredini, uvek je imala doživljaj kulturološkog šoka zbog detinjstva provedenog u divljini tokom očevih istraživanja. Kada je upisala doktorske studije na Harvardu u SAD, gde se bavila komparativnim izučavanjima „viktorijanske“ i američke književnosti, doživela je novi kulturološki šok jer je spoznala da je Kanada bila umetnički potpuno nevažna i nevidljiva za Amerikance: „Oni jednostavno nisu imali nikakav stav. Imali su nejasnu misao da takvo mesto postoji – to je bila prazna oblast na severu mape odakle je dolazilo loše vreme.“²²

Ovaj period sazrevanja Margaret Etvud može se smatrati početkom njenog kanadskog nacionalizma prema SAD, razvijajući ga krajem šezdesetih godina prošlog veka, a koji je ona često isticala i analizirala u prvoj polovini sedamdesetih godina kada nastaju njena dela, *Izranjanje* i *Opstanak*. Tokom sedamdesetih godina prošlog veka, Etvudova je bila posebno produktivna: izdala je tri romana, zbirku kratkih priča, pet zbirki pesama, pionirski kritički rad o kanadskoj književnosti i knjigu za decu. Već smo naglasili da u ovom periodu Etvudova postaje slavna u kanadskim i međunarodnim okvirima, a njena reputacija doživljava skoro identične faze kao i uzdizanje i jačanje feminističkog pokreta i kanadske nacionalne svesti.

Neosporna je činjenica da su knjige iz ranog spisateljskog perioda Margaret Etvud isprovocirale prve ozbiljne kritike akademskih krugova o kanadskoj književnosti. Roman *Jestiva žena* je izazvao odlične kritike i bio je proglašen za najbolje debitantsko prozno delo 1969. godine od strane kritičara londonskog časopisa *The Times*. Premijerno objavljivanje romana *Izranjanje* i studije *Opstanak* 1972. uslovalo je različite komentare kritičara, zavisno od njihovog ideološkog gledišta. U SAD, *Izranjanje* je shvaćeno skoro isključivo kao feministički i ekološki traktat, dok je u Kanadi ovaj roman doživeo slavu nacionalnog manifesta. U Britaniji, opet, ovaj roman je najviše bio izučavan u okviru psiholoških istraživanja koja naglašavaju njene karakteristične dvostruke uglove gledanja na unutrašnji život protagonistkinje i na stvarni život oko nje. Spomenute političke i ideološke implikacije imale su manji značaj

²² „They simply didn't have any attitudes at all. They had a vague idea that such a place existed - it was that blank area north of the map where the bad weather came from.” (Ingersoll, 1990, 78).

za englesku čitalačku i kritičarsku publiku. Njen treći roman *Proročica*, ekstravagantan, mračan, melodramatičan, definitivno je utvrdio njenu poziciju spisateljice. Roman *Život pre muškarca*, dobio je odlične kritike u SAD i u Britaniji, dok je Kanada promovisala Etvudovu kao vodeću figuru u svetu kulture. Ona je postala osnivač Udruženja pisaca Kanade, član uredničkog odbora, u to vreme novonastale, izdavačke kuće “Anansi” u Torontu, kao i član međunarodne organizacije za politička amnestiranja *Amnesty International*. Kao što i sama često naglašava, Etvudova ne razdvaja svoje političke angažmane od spisateljskog rada.

Krajem sedamdesetih godina prošlog veka, Etvudova počinje intenzivno da putuje, piše i predaje u Britaniji, Italiji, Australiji i Avganistanu. U tom periodu ona se razvodi i upoznaje Grema Gibsona, romanopisca, sa kojim dobija kćerku 1976. godine. Četiri godine kasnije, zajedno sa porodicom, seli se u Toronto koji postaje njihovo stalno mesto stanovanja. Ona nastavlja svoj plodni spisateljski rad, često putuje ali provodi vreme i sa porodicom u Torontu. Do početka devedesetih godina prošlog veka povremeno je angažovana kao predavač na kursovima kreativnog pisanja na univerzitetima u SAD, Engleskoj i Francuskoj. Broj i kvalitet tekstova koje objavljuje kao romansijerka, pesnikinja, kritičarka i esejista postaje impresivan i ta produktivnost ne jenjava do danas. Svih pet romana koje je Etvudova objavila u poslednjih nekoliko godina bili su nominovani za nagradu *Booker* dok je *Slepi ubica* proglašen za najbolji roman napisan na engleskom jeziku. Ona je književnica čiji je opus najviše izučavan od svih kanadskih pisaca ikada. Samo u Engleskoj izdato je osam antologija posvećenih spisateljskom radu Margaret Etvud.

Etvudova je izuzetno svestrana i u svakom romanu primenjuje različite narativne forme – gotske romane, bajke, špijunske trilere, naučnu fantastiku ili istorijski roman. Ona koristi ove poznate konvencionalne književne strukture ili preoblikuje realističku prozu, čak i kada predstavlja futurističke vizije poput romana *Sluškinjina priča* ili *Antilopa i kosac*. Ako izučavamo bilo koji roman Margaret Etvud, možemo zaključiti da ona izaziva i menja konvencije književnog realizma – dok se priča razvija, reči ili pripovesti nude diskutabilne pristupe stvarnom svetu. Zato Etvudova daje rešenje u pregovaranju ili dogovaranju oko spornih situacija između likova u delu ili čak između čitalaca koji aktivno učestvuju u završavanju priče sa nekoliko alternativnih zaključaka tako da se ne može zanemariti broj mogućnosti i izbora.

Ukoliko je tekstualnost važna, isto se može reći i za intertekstualnost. Zato mnogi kritičari, poput Pola Lotera (Paul Lauter), daju komentare o reviziji tradicionalnih prozних žanrova pošto je Etvudova uspela da privuče pažnju na kulturološke mitove tih književnih formi (Lauter, 1983, xii).²³ Ako se samo kratko osvrnemo na tradicionalne žanrove i romane Margaret Etvud, uočićemo jasno književno nasleđstvo na koje se ona oslanja u svojoj prozi. Istovremeno, njena dela pokazuju značajna odstupanja u strukturi teksta i primenjivanju poznatih prozних formi.

Gotska romansa je žanr kome se Margaret Etvud vraća tokom celog svog stvaralačkog opusa, kao u delu *Proročica*, komičnoj parodiji popularnog gotskog romana. Ali, njen roman ukazuje na izveštačenu atmosferu gotskih konvencija sa ženskim likovima koji su uvek žrtve tragičnih događaja u priči sa zlokobnim obrtima. U romanu *Telesna povreda*, vrcava komedija se pretvara u izuzetno opasnu situaciju u kojoj klasičan ženski lik strahuje od muškog nasilja, a sama priča prestaje da bude čista fikcija i postaje odraz realnog života. Prvo smo svedoci pornografske fantazije i seksualnog nasilja u Torontu, zatim vojnog puča u novonastaloj nezavisnoj republici na Karibima o kojoj priča protagonistkinja dok izdržava kaznu u lokalnom zatvoru. Početkom devedesetih godina, roman *Kradljivica-nevesta* pokazuje kombinaciju gotskih vampira i „frankeštajnskih“ čudovišta sa novom verzijom bajke „Mladoženja na silu“ u kojoj je žena nosilac glavne uloge. Njen zadatak je da, vrativši se iz mrtvih, muči i proganja tri drugarice u Torontu. Kroz ovu priču, Margaret Etvud proučava ulogu „druge žene“, reflektujući ženske odnose na njihovu esencijalnu prirodu ali i na koncept misteriozne i nadrealne „drugosti“ i povratka ugnjetenih, neprihvaćenih, tabuiziranih od strane tradicionalnih društvenih sistema. U romanu *Slepi ubica*, Etvudova piše gotsku verziju kanadske istorije, pažljivo otkrivajući tajne i skandale kroz životnu priču žene poznih godina koju proganjaju duhovi iz njene prošlosti i unutrašnji demoni. Kao lični memoari i društvena hronologija, ovaj roman se bavi pitanjima identiteta i nasleđa koja prevazilaze život pojedinca i ulaze u sferu nacionalne istorije. Etvudova još jednom transformiše omiljeni žanr, pokazujući da je njena proza „kanonizovana i

²³ Revizija podrazumeva kritički odgovor na tradicionalna pripovedanja kulturnih tokova a zatim, njihovu novu interpretaciju iz drugačije perspektive koja nudi analizu strukture vrednosnih sistema i odnosa između različitih vrsta moći muškarca i žene. Književnom revizijom posebno se bavi američki kritičar Pol Loter.

postkanonizovana, nacionalistička i postnacionalistička, realistička i postmodernistička“.²⁴

Romane Margaret Etvud karakteriše odbijanje da se oslanjaju na krajnji autoritet. Umesto konačnosti i oklevanja likova da donesu bilo koju definitivnu odluku, umesto njihovog potpunog odsustva ili dvosmislene tišine, predosećaju se nove mogućnosti nastavka pripovesti. Ovakva neodređenost postaje izazov za čitaoca jer je jedan od problema sa kojima se suočavamo način na koji ćemo naći kritički diskurs za opisivanje postmodernizma sa njegovom ironičnom mešavinom realizma i fantazije, prozne umetnosti i moralnog angažmana.

Projekat Margaret Etvud je bio da međunarodnoj publici približi geografski položaj Kanade, istoriju evropskih istraživanja i naseobina u Kanadi, umetničko i književno nasleđe, kao i kulturne mitove. Njeno predstavljanje Kanade je kombinacija dokumentarnog realizma i fiktivne interpretacije iz lične perspektive belkinje anglofone Kanade. Ona živi u Ontariju i nije predstavnicica imigranata ili starosedelačkih plemena, niti je poreklom iz zapadnih delova Kanade ili Kvebeka što bi, inače, značajno promenilo način predstavljanja i tumačenja kanadskih nacionalnih vrednosti. Radnja nekoliko njenih romana dešava se u SAD, na Karibima, ili u Evropi, ali je i tada njena proza zasnovana na jakom osećaju lokalnog kanadskog identiteta.

Osećaj geografske pozicije jeste osnova realizma Margaret Etvud. Ona piše o kanadskim gradovima i varošicama, o kanadskoj divljini sa šumama i jezerima, a nekada i o Arktiku. U romanima, Etvudova neprestano opaža sve savremene promene u Torontu pa čitaocu nije teško da prati posleratnu istoriju ovog grada od romana *Jestiva žena* do dela *Slepi ubica*. Roman *Mačje oko* opisuje slikarku koja je odrasla u Torontu pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka i koja se vraća u ovaj grad trideset godina kasnije da bi bila prisutna na svečanosti priređenoj njoj u čast. Njen prvi utisak jeste da šeta ulicama koje više ne prepoznaje. Zamišljena rekonstrukcija mesta i protagonistkinjin pokušaj da se orijentiše u moru nepoznatih znakova poznata je svakom čitaocu Margaret Etvud.

Pozicija ove autorke u anglofonoj kanadskoj književnoj tradiciji i njen značaj kao pisca je izuzetno snažan za evoluciju kanadske naracije nacionalnog identiteta. Svaki nacionalni identitet je ideološka konstrukcija kojom se definiše različitost u odnosu na

²⁴ „canonical and postcanonical, nationalistic and postnationalistic, realistic and postmodern“, (Hengen, 1995, 275).

susedne države i ostatak svetu što predstavlja sve veći problem u svetu globalnih komunikacija i međunarodnih ekonomskih odnosa. Slika Kanade kao dvojezične multikulturalne nacije sadrži elemente kolonijalne istorije i kulturoloških razlika u savremenoj državi. Istorijski posmatrajući, Kanada je definisana na osnovu njenog odnosa prema dvema državama koje su je „izrodile“, Britaniji i Francuskoj, kao i prema susednim SAD. Nacionalna „priča“ Kanade odgovara modelu karakterističnom za promenu kolonijalnog statusa na građenje postkolonijalne nacije. Treba imati u vidu da je ova „priča“ dodatno složena zbog pluraliteta unutar političkog diskursa, gde je rasprava između anglofone i frankofone zajednice naglašena i zbog različitih glasogovornika koji predstavljaju različite regione, brojne etničke i imigrantske grupe, kao i starosedelačka plemena.

Tokom četiri decenije, Etvudova ispisuje priču Kanade sa političkim krizama i promenama ideoloških struja, a kao romansijerka angažovana je u aktuelnim projektima koji predstavljaju kulturnu i kritičku javnost njene zemlje. Ona ističe da su sedamdesete godine prošlog veka stvorile kontradiktorne slike o Kanadi u kojoj je dominirao engleski kulturni nacionalizam i centralizam da bi se, osamdesetih godina, transformisao u kompleksnije predstave o savremenoj Kanadi kao postkolonijalnoj i multikulturalnoj državi. U romanima Margaret Etvud, nastalim devedesetih godina prošlog veka, popularni mitovi o nasleđu i identitetu uzdrmani su pa je čak i nacionalna istorija potpala pod skeptično preispitavanje, poput pripovesti u njenom romanu *Alias Grejs*. Ovde Etvudova ukazuje na potrebu Kanađana da ispričaju nove verzije o nacionalnom identitetu. Romanom *Antilopa i kosac*, nacionalno pitanje je stavljeno u drugi plan, dok je prioritarna tema složenost globalizacije koja pretila opstanku čovečanstva. Ovom knjigom, Etvudova se više obraća svojim čitaocima van granica Kanade a ne domaćoj publici.

Mada je Etvudova sumnjala u svoju egzistenciju kao spisateljice u Kanadi krajem pedesetih godina prošlog veka, ispostavilo se da predstavlja generaciju kanadskih umetnika koji su uspeli da se ostvare u svojoj zemlji. Takođe, pripadala je studentima koji su među prvima bili podučavani da postoji kanadska književna tradicija u poeziji ali i u prozi. Pošto je tokom prvih godina studija, Etvudova bila pod snažnim uticajem predavanja profesora Nortropa Fraja i pesnikinje Džej Mekferson, imala je pristup njihovim privatnim bibliotekama gde je dobila izuzetno znanje o kanadskoj poeziji.

Istovremeno, ona je opčinjena Frajovom kritičkom studijom o mitovima i njegovim pokušajima da prevede evropske mitove u novi kanadski kulturološki kontekst.

Imajući u vidu literarno i životno iskustvo Margaret Etvud, nije iznenađujuće što je njeno umetničko stvaralaštvo, u svom početku, obeleženo pisanjem poezije niti je njen kritički rad trebao da bude samo pokušaj da utvrdi tradicionalnu kanadsku prozu. Već sedamdesetih godina prošlog veka ona uspeva da uskladi svoje aktivne angažmane u kanadskoj književnosti i kulturnoj politici mada međunarodna javnost ponekad zaboravlja njeno poreklo. Sama Etvudova to nikada ne zapostavlja te je njena proza prožeta kanadskim kulturnim kodeksom. Slični zaključci mogu se doneti kada se njen književni opus povezuje sa feminizmom. Ona vrlo jasno objašnjava taj elemenat: „Neki ljudi biraju da definišu sebe kao feminističke pisce. Ne bih osporila taj pridev, ali ga smatram nedovoljnim.“²⁵

Etvudova je dugo najpoznatija spisateljica sa engleskog jezičkog područja u Kanadi iz dva osnovna razloga: prvo, ona shvata seksualnu politiku kao jedinu oblast u kojoj odnosi moći pokazuju suštinsko pitanje postojanja i opstanka; drugo, kao romansijerka, Etvudova insistira na estetskoj slobodi kako bi pisala, ne samo o muško-ženskim relacijama, već o kompleksnim, suptilnim, apstraktnim vezama između umetnosti i života, oblika i sadržaja, pisca i kritičara. Etvudova često karakteriše svoje romane kao eksperimentalne, stalno testirajući teorijske kanone i pomerajući granice ideoloških definicija. Njena proza izučava tako veliki opseg tema da uspešno izbegava jednostavno svrstavanje u bilo koju podvrstu feminističke književnosti. Kao studentkinja Harvarda, ona postaje svedok pojave drugog talasa severnoameričkog feminizma što se reflektovalo na promenu društvene klime u redovima *Pokreta za oslobođenje žena* – na početku svog aktivnog postojanja, ova organizacija je inicirala isključivo politička pitanja. Poslednje četiri decenije, od pojave romana *Jestiva žena* koji Etvudova opisuje kao profeminističku knjigu, njeni romani donose hroniku i kritiku raznih tendencija unutar feminističke politike.

Rane šezdesete godine prošlog veka signalizirale su početak nove faze feminističke samosvesti u Severnoj Americi na svim životnim nivoima, pa i na intelektualnom. Paralelno sa pokretom u SAD, pojavljuje se slična ideologija u Kanadi u kojoj preovlađuje prisustvo intelektualki Otave i Toronta. Osniva se *Glas žena* 1960.

²⁵ „Some people choose to define themselves as feminist writers. I would not deny the adjective, but I don't consider it inclusive.” ((Ingersoll, 1990, 139).

godine, prva kanadska nacionalna organizacija koja je lobirala za ženska prava. Sa pojavom polemičkog dela Beti Fridan (Betty Friedan) pod naslovom *Mistika ženstvenosti* (*The Feminine Mystique*, 1963), rađa se kolektivna rodna svest koja karakteriše drugi talas feminizma. Beti Fridan priznaje da je njena knjiga bila inicirana delom Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) pod naslovom *Drugi pol* (*Le Deuxieme Sex*, 1949, preveden na engleski *The Second Sex*, 1953). Etvudova je upravo bila pod najsnažnijim uticajem ove dve spisateljice kada se njena svest o poziciji žena oblikovala početkom šezdesetih godina prošlog veka.

Tokom sledeće decenije pojavljuju se brojni feministički časopisi i grupe koje se bore za pravo žena. Unutar takvog istorijskog konteksta objavljuje se roman *Jestiva žena* koji se najbolje može razumeti pomoću dela *Mistika ženstvenosti*. Oba teksta daju veliki doprinos savladavanju sopstvene nemoći da se iskaže iskrena reakcija. I jedan i drugi tekst fokusirani su na nedoumice mladih obrazovanih belkinja zarobljenih u zamkama društvenih mitova o ženama. Ipak, roman Margaret Etvud zamišljeni je odgovor spisateljice i strukturiran je kao komična društvena satira sa živim metaforičkim jezikom. Sve je u funkciji sociologije prevedene na lični idiom zamišljenog ženskog lika gde se nesvesni otpor prema društvenoj sudbini jedne individue pretvara u histeričan poremećaj u ishrani. Napisan 1965. godine a objavljen tri godine kasnije, roman *Jestiva žena* predstavlja zamišljeni odgovor na tadašnje aktuelno društveno nezadovoljstvo. Priča romana nije bila direktna posledica novog ženskog pokreta mada je on stvorio uslove za široki prijem sličnih tekstova. Etvudova je pisala svoju knjigu nezavisno, paralelno, može se reći u isto vreme kada je nastajala ova organizacija. Pored neprestanog odbijanja da bude svrstana među feminističke spisateljice i uprkos ličnom otporu i razmišljanju da je svako kategorisanje njenog književnog opusa neprimereno, postala je feministička ikona.

Tokom sedamdesetih godina prošlog veka pojavio se impozantan broj feminističkih tekstova u Severnoj Americi, Engleskoj i Francuskoj pošto su žene tražile načine da definišu svoje mesto u društvenom i političkom svetu u odnosu na različite životne discipline (književna kritika, mas-mediji, istorija, psihoanaliza, antropologija, nauka, teologija). Najšokantnija inovacija je bila u eksplicitnom tretmanu ženske seksualnosti i želje, jer su do tada prećutkivana pitanja odjednom postala teme javnih diskusija i književnih tekstova. Pojavljuju se knjige koje se bave anoreksijom, ženskim

telom, muškim nasiljem nad ženama, muškom dominacijom unutar medija. Na polju književne kritike, najznačajnije novine jesu teorijske rasprave o feminističkim tekstovima i o uspostavljanju ženske književne tradicije koju nalazimo u delu *Književnice (Literary Women, 1976)* Elen Mers (Ellen Moers). Slično delo *Tišine (Silences, 1978)* autorke Tili Olsen (Tillie Olsen) pripada jednoj od prvih feminističkih studija koja se bavi kombinacijom analize klase i roda kada je reč o ignorisanju tradicije ženske kreativnosti.

Ovi inovativni tekstovi grade istorijski okvir unutar koga se čita proza Margaret Etvud, nastala sedamdesetih godina, a sličan model se može pratiti sve do sadašnjeg trenutka jer naglasak ostaje na kontekstu priče. Sve reprezentativne feminističke pozicije, kao i one antifeminističke, mogu se ilustrovati primerima iz romana Margaret Etvud koji konstantno postavljaju izazove tradicionalnoj muškoj dominantnoj strukturi dajući čitaocima neke od najduhovitijih i najdirektnijih modela feminističke kritike. Kao što je feministička teorija razvila jake istorijske i kulturne dimenzije izučavajući institucije braka i majčinstva, tako je Etvudova izučavala slične teorije u predstavljanju ženske, rodne i feminističke pozicije. Što se tiče odnosa žena prema jeziku i književnim konvencijama, Etvudova se stalno bavi tradicionalnim žanrovima, otvarajući prostore za ženski rod koji govori i piše o sopstvenom iskustvu, ali je još uvek prisiljena da prizna kako je muški diskurs dominantan i, na neki način, univerzalan.

Kada opisuje sebe kao feminističku spisateljicu, ona kaže da se feminizam ne može suziti samo na parodijske slogane poput „ugnjjetavanje muškaraca nad ženama“ ili „žene su uvek u pravu“. Nije sporno da je feminizam oduvek insistirao na činjenici da žene imaju prava u smislu prava pojedinca. Ali, feminizam proučava načine na koje žene koriste moći tradicionalno pretpostavljene njima kao i metode kojima žene pokušavaju da prošire svoje uticaje; feminizam takođe podrazumeva analizu efekata na žene u situacijama kada nemaju legitimne moći. Taj nedostatak može da ih pretvori u žrtve ili manipulatore koje Etvudova, u oba slučaja, izučava u svojoj prozi. U svakom pomenutom aspektu, ona spekulise mnogo više u odnosu na teme kojima se bavi feministički pokret, postavljajući provokativna pitanja ne samo o odnosu između žene i muškarca, već i između samih žena – Etvudova se bavi relacijama između majki i kćerki i sestara ili između malih devojčica, odraslih drugarica, kao i fatalnim ženama u odnosu na oba pola.

U romanima *Sluškinjina priča* i *Kradljivica-nevesta*, Etvudova posmatra severnoamerički feministički pokret iz istorijskog ugla, uključujući izučavanje feminizma, od Pokreta za oslobođenje žena do politizovanog i teorijski objašnjenog feminizma krajem osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka. Njene analize su kulturološke prirode i prate modele društvene interakcije i njihovih posledica. U Torontu, prve generacije feministkinja, inspirisane studijama Fridanove i De Bovoarove, sada su žene srednjih godina koje imaju različite pozicije moći u društvu. Etvudova pripada toj generaciji, sada uspešnih sredovečnih žena, o kojim piše u romanu *Mačje oko*. Ali njena proza se bavi i politikom rasa, te ona ne stavlja naglasak na rod, već na rasu i rasizam što predstavlja dominantnu temu kanadskih pisaca koji ne pripadaju beloj rasi.

Simptomatično je za Etvudovu da ona poseduje dvostruko gledanje na hronologiju društvenih dešavanja: ona pomno prati sadašnji trenutak ali je, takođe, svesna duge istorije izuzetnih dostignuća žena u prošlosti. Romani *Alias Grejs* i *Slepi ubica* u prvi plan stavljaju protagonistkinje disidentskog karaktera, čak kriminalnog: prvi roman opisuje irsku imigrantsku klasu sredinom devetnaestog veka dok u drugom romanu pratimo visoko društvo Toronta druge i treće decenije prošlog veka. Obe priče govore o životima žena i njihovim iskustvima u društvenim klasama Kanade dok, recimo, tajanstvena žena azijskog porekla u romanu *Antilopa i kosac* izbegava bilo koju definiciju i zbog činjenice da je muškarac pripovedač ove priče (što je neobičajeno u romanima Margaret Etvud).

Otpor ove spisateljice prema uopštenoj definiciji o ženi i ženskom pitanju jeste suštinska odlika u njenom feminističkom razumevanju značaja istorije i kulture prilikom oblikovanja života žena. Ona uvek daje prednost kontekstu a ne definiciji feminizma. Etvudova ne piše prozu da bi dala konačnu definiciju žene, feminizma ili kanadskog identiteta. Ona opisuje beskonačnu složenost i neobičnost ljudskog ponašanja koje prevazilazi ideološke etikete i moć teoretisanja. Kao angažovanog pisca, Etvudovu interesuje analiza dijalektike moći i promenjene ideološke strukture; kao kreativnog pisca, zanima je dinamična moć jezika i priče.

Geneza kritičke misli

Početak sedamdesetih godina prošlog veka, pojavljuje se veće interesovanje evropskih kritičara i teoretičara za književni fenomen koji je nastajao u manje poznatoj severnoameričkoj literaturi a u kojoj je posebno mesto pripadalo kanadskim piscima. Taj književni period obeležen je tranzicijom i inovacijom u pripovednom pristupu proznih dela.

Posle teoretičarke i kritičarke Linde Hačon, već početkom sedamdesetih godina prošlog veka Margaret Etvud se pojavljuje kao vrlo cenjena istraživačica i analitičarka kanadske književnosti. I pored objavljivanja velikog broja osvrti, prikaza i eseja o kanadskim piscima i njihovim ostvarenjima, tek sa publikovanjem knjige *Opstanak*, Etvudova dobija mesto na književnoj mapi Kanade, a ubrzo zatim, i vodećih zemalja literarne umetnosti. Poslednjih trideset godina, njeno ime se poistovećuje sa borbom za priznavanje kvaliteta i autohtonosti kanadske književnosti. Njena karijera, spisateljice i kritičarke, udružila se i stimulisala proces književne emancipacije i nezavisnosti koji karakteriše opštu kanadsku situaciju. Kasnije nastaje nekoliko novih razmišljanja i tumačenja Margaret Etvud o kanadskoj književnosti, među kojima se izdvajaju *Druge reči: Izabrana kritička proza (Second Words: Selected Critical Prose, 1982)*, *Čudne stvari: Zlokobni sever u kanadskoj književnosti (Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature, 1995)*, *Pregovaranje sa mrtvima: Pisac o pisanju (Negotiating with the Dead: A Writer on Writing, 2002)* i *Pokretne mete: Tendenciozno pisanje, 1982-2004 (Moving Targets: Writing with Intent, 1982-2004, 2004)*

Opstanak ne samo što konstruiše izuzetno moćnu formulu za književnost koja se bavi suštinskim i postojećim sukobima savremenog razmišljanja i tradicionalnim prirodnim zakonima društva, već uspostavlja sve elemente kritičke metode Margaret Etvud, modifikovane i selektovane ali ne i radikalno modernizovane proteklih godina. Istovremeno, ova knjiga je kontroverzna jer, između ostalog, promovise teoriju žrtve i procesa viktimizacije koji su istraživani u romanima Margaret Etvud. Hrabrost ove autorke u primenjivanju reduktivnog, evokativnog i provokativnog pristupa dovodi do

četiri „ozloglašena“ modela ponašanja književnog lika u ulozi žrtve: „...opovrgnuti činjenicu da si žrtva...“ / „...priznati činjenicu da si žrtva, ali objasniti da je to delo sudbine...“ / „...odbiti pretpostavku da je ta uloga neizbežna...“ / „...biti kreativna osoba, bez uloge žrtve...“.²⁶ Njena analiza pesimističkog, čak fatalističkog raspoloženja, manifestuje se u arhetipskim konfiguracijama, kao što je iskustvo u nenaseljenim predelima, čovekovo otuđenje od prirode, ili pozicija umetnika i imigranata kao prototipova pojedinačnih neuspeha. Ovakva istraživanja dovela su Etvudovu do uspostavljanja autentičnog kritičkog diskursa koji je dominantan u njenom proznom opusu.

Opstanak pokazuje kod Etvudove jaku fascinaciju književnim arhetipovima. U knjizi postoji nekoliko podsećanja na Roberta Grejvsa (Robert Graves) i njegovu uticajnu studiju *Bela boginja: Istorijska gramatika poetskog mita (The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth, 1948)*. Ali, po sopstvenom priznanju, njen kritički pristup se u mnogome zasniva na konceptu Nortropa Fraja koji, kao što smo naglasili, promoviše kanadski „garnizonski mentalitet“ ili „mentalitet utvrđenja“ („*garrison mentality*“). Rani opus Margaret Etvud snažno je preplavljen Frajevim idejama o fundamentalnim paradoksima koji se suprotstavljaju kanadskom identitetu (njegovo čuveno pitanje nije „ko sam ja“ već „gde je ovo“). Frajeva apstraktna teorija je mudro primenjena u *Opstanku*, ali je i stimulisala nastanak novih kontroverznih razmišljanja. Neka od tih novih opštih pitanja tiču se kanadskih uslova života i geografskog reljefa koji izazivaju različite odgovore u književnoj mašti i duhovnom razvijanju.

Studija *Opstanak* je bila čudesna prekretnica u kanadskoj kritičkoj misli, ne samo zato što je Etvudova odlučno insistirala na značaju nacionalnog identiteta i arhetipske tačke gledišta, već i zbog samouverenog i hrabrog ignorisanja poređenja kanadske umetnosti sa normativima svetskog modernizma. Njena studija je opisala osnovne kanone kanadske kniževnosti i uvela nove tekstualne analize, književne istorije i političke stavove. Kombinujući naučni pristup sa elementima žurnalističkog jezika, *Opstanak* eksperimentiše višeslojnim tekstom održavajući ravnotežu između različitih čitalačkih grupa. Ovo dvostruko gledište postaje zaštitni znak kritičke esejistike

²⁶ „...deny the fact that you are a victim...“ / „...acknowledge the fact that you are a victim, but to explain this is an act of Fate...“ / „...refuse to accept the assumption that the role is inevitable...“ / „...be a creative non-victim...“ (Atwood, *Survival*, 36-38).

Margaret Etvud zajedno sa njenom stilskom preciznošću, fleksibilnom i elegantnom dikcijom koja se, bez ikakvog napora, pomera od akademskog prema neformalnom jezičkom registru.

Druge reči, nastale početkom osamdesetih godina prošlog veka, fokusiraju se na period u kome Etvudova postaje javna ličnost ogromnog publiciteta, poštovanja i popularnosti. U ovom delu može se pronaći širok izbor obrađenih tema na koje Etvudova odgovara sa stanovišta katoličke religije i iz svog obrazovnog korpusa. U knjizi postoje delovi koji se obraćaju Šekspiru, Hermanu Melvilu (Melville), sestrama Bronte (Brontë), Edgaru Alanu Pou (Edgar Allan Poe). Etvudova se više bavi njihovim idejama, književnim tendencijama i temama, nego samim autorima.

Kritička studija *Druge reči* zasniva se na političkom angažmanu autorke, prateći aktuelna previranja sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka u Kanadi: pitanje kanadskog identiteta u nacionalnoj literaturi, angažovana književnost, komplikovani i kompleksni dijalozi između Kanade i SAD, i posebno, pitanja ljudskih prava. Etvudova pokazuje iskrenu brigu prema društvenoj odgovornosti pisca, ali i duboku posvećenost kritici kao živoj ljudskoj aktivnosti, koja je, ipak, od sekundarne važnosti za kreativnog umetnika. Većina njenih kritika može se čitati kao prateći tekstovi proze i poezije Margaret Etvud, izučavajući, proširujući i objašnjavajući njihove glavne aspekte. Ona uvek insistira na piščevoj osnovnoj obavezi da pažljivo i selektivno koristi svoj stvaralački potencijal. Književnost i kultura Kanade se smatraju produktivnim odgovorom na izazove nametnute zbog nesigurne pozicije na ivici nepoznatog, često neprijateljskog prostora, u geografskom i političkom smislu. Njena kritička misao se neprestano menja, bez radikalnih zaključaka.

Čudne stvari, kritička studija Margaret Etvud nastala sredinom devedesetih godina prošlog veka, pokazuje mnogo bolju tekstualnu i strukturalnu organizaciju od *Drugih reči*. Četiri eseja iz ove novije studije govore o severnoj kanadskoj oblasti i izučavaju književne mitove kao projekcije zasnivane na izvesnim kolektivnim pretpostavkama. Arktički i podarktički Sever, kao nepromenljiva suština kanadskog identiteta, ponovo je interpretiran kao kulturološka konstrukcija. Po mišljenju autorke, mit o moćnom Severu nije zlokoban, već je simbol nepoznatog i neljudskog. Složen imaginativni proces, koji pretvara autentične događaje u kulturološke mitove, pokazuje se kroz opise četiri slučaja koji analiziraju književne tekstove u njihovim intertekstualnim odnosima.

Prvi esej bavi se katastrofalnim neuspelom tokom istraživanja severozapadnog prolaza koji obavlja Ser Džon Frenklin. Esej pokazuje seriju književnih transformacija koje prate promenu priče o ljudskom heroizmu u priču o nestajanju junaka bez traga. Mit o Frenklinu opisuje prostranstvo Severa u ulozi opasne fatalne žene koja baca čini i širi neprijateljstvo. Esej ima romantičnu konstrukciju koja opisuje primitivnu, praistorijsku prirodu kanadskog Severa kao kraljevstva u kome caruje sloboda i gde civilizacija nema nikakvog značaja. Margaret Etvud zastupa tezu da je Sever postao mitska kategorija koja je u novije vreme počela da odumire i nestaje.

U celom kritičkom radu Margaret Etvud feminizam očigledno zauzima značajno mesto. Ovaj faktor operiše na nekoliko nivoa. Na neki način, uznemirujuće i parodijsko gledište njenog pristupa odgovara poziciji žene – pisanje nasuprot dominaciji diskursa dominantnog muškarca. Kao spisateljica i kritičarka, Etvudova zastupa ženska prava, prateći aktuelna pitanja emancipacije. Istovremeno, ona skreće pažnju javnosti na sve zamke koje dolaze od uništavanja uvrđene patrijarhalne hijerarhije. Ipak, Margaret Etvud je odlučna u nameri da svoje pisanje ne svrstava u definitivne okvire ženskog pisanja. Frenk Dejvi (Frank Davey), jedan od njenih najpoznatijih kritičara, smatra da Etvudova, u svojoj osnovi, pokazuje pravu žensku prirodu, romantičnu, intuitivnu, iracionalnu (Davey, 1988, 63-85). Ona odbija da podrži feministički kliše jer, uopšteno govoreći, ne voli propagiranje ideoloških stavova – sebe radije definiše kao posmatrača društva. Njene izjave su anti-ideološke jer je njena primarna uloga ona koju ispunjava jedan pisac-hroničar individualne i opšte ljudske istorije. Uvek strahuje da bi direktno i aktivno uključivanje u ideološke borbe za poziciju moći mogle ozbiljno ugroziti njenu nezavisnu stvaralačku maštu. Umesto da primenjuje i zastupa tuđe feminističke teorije, Etvudova, iz ugla nezavisne spisateljice, više voli da istražuje poziciju žene u društvu. Ona analizira nedoslednosti i kontradikcije, pokušavajući da promeni konvencionalne stavove, a ne da se pridruži apstraktnoj kritici društva.

Poslednje dve studije spomenute u radu, *Pregovaranje sa mrtvima* i *Pokretne mete*, zahtevaju posebnu pažnju i detaljniji analitički pristup u jednom odvojenom istraživanju. Treba pomenuti da je *Pregovaranje sa mrtvima* zbirka tekstova predavanja Margaret Etvud održanih u Kembridžu tokom 2000. godine u kojima ona objašnjava proces pisanja i kreativnog impulsa jednog književnika. *Pokretne mete* predstavljaju skup izučavanih tema koje posebno zanimaju Etvudovu (svetski poredak, globalizacija,

političke turbulencije, pitanja ekologije itd.), ali i pohvalne osvrte o radu njenih savremenika (Ričler / Richler, Šilds / Shields, Dejvi / Davey, Endžel / Engel). Obe kritičke studije izuzetno inspirišu za buduće analize esejističkog opusa Margaret Etvud.

Feminizam Margaret Etvud je integralni deo njenog kritičkog stava, upravo kao što je konkretan koncept kritike neodvojiv od njenog književnog stvaralaštva. Ovakvo jedinstvo nastaje od intertekstualne i metafizičke složenosti pripovedanja i individualnog gledišta koje je primenila u svojoj kritičkoj esejističkoj prozi. Književna kritika uvek pomaže autoru da usvoji pravac koji će njegovo pisanje slediti, tako što će pokazati sopstveni karakteristični stil i orijentisati se u velikom broju literarnih tendencija. Etvudova nikada ne gubi iz vida osnovnu estetsku obavezu pisca. Za nju su od posebnog značaja teme i pitanja nacionalizma, feminizma i ljudskih prava. Književnost funkcioniše, ne kao moralni arbitar, već kao etički medijum društvenih vrednosti. Dok konstantno vrednuje književni rad, kritika mora da uspostavi održiv i validan „dogovor“ između pisca i društva. Tek kada pisci i kritičari budu imali slobodu da se bave temama koje ih najviše intrigiraju i da ih istražuju na bilo koji način, mogu se uspešno odupreti totalitarnim ideologijama koje danas, više nego ikad, prete da ograniče ili da unište slobodu individualne misli i dela. Etvudova nikada ne smatra da je iscrpla sve aspekte jedne teme. Ona sebe definiše kao vodiča koji upućuje čitaoce u tekst, stimulišući ih da prate sopstvene instikte i da koriste svoju maštu.

U društvu promenljivih vrednosti, Margaret Etvud čvrsto veruje u sposobnosti čoveka da racionalno sudi, što predstavlja suštinski preduslov za opstanak slobode pojedinca. Književna kritika verovatno nije u stanju da učini svet boljim, ali može da ga zaštiti od sve većeg propadanja. Etvudova uvek balansira između umetnosti i čitalaca; između apstraktnih, elitističkih, književnih teorija i neobuzdanih, nekonvencionalnih, neprilagođenih stvaralaca; između rigoroznih standarda zdravog razuma i svesti o potrebi da se zastupa civilizacija kojoj prete iracionalne sile. Zbog svih borbi koje vodi u ime opšteg dobra, ali i u svoje lično ime, Etvudova je, i pored odbijanja da prihvati kliširanu ulogu istaknutog stvaraoca, odavno postala simbol umetničke slobode.

II DEO

DEVIKTIMIZACIJA ŽENSKIH ARHETIPOVA U POSTMODERNISTIČKIM ROMANIMA MARGARET ETVUD²⁷

Svakažena („Everywoman”) i Svakimuškarac („Everyman”): Jestiva žena

Kao spisateljica, Margaret Etvud je uvek posebno svesna značaja ženskog tela koje kodira i predstavlja identitet žene u kulturološkom kontekstu. Prvi roman *Jestiva žena*, objavljen 1969. godine obeležava početak njenog istraživanja politike seksualne moći i opisuje komične kontradikcije unutar društvenih mitova o ženskim pitanjima i zamki tih mitova, kao i tela, u kojima su žene „zarobljene“. Ovaj roman pripada specifičnom momentu u istoriji posleratnog feminizma Severne Amerike koji beleži prve znake savremenog ženskog pokreta u otporu prema društvenim mitovima o ženama. *Jestiva žena* se možda najbolje može razumeti, kako sugeriše Karen F. Stein (Karen F. Stein), kao rezultat uticaja društvene kritike Beti Fridan (Betty Friedan) *Mistika ženstvenosti* (*The Feminine Mystique*, 1963) koju je Etvudova čitala kao i većina devojaka tog doba. Obe spisateljice, kako zaključuje Karen Stajn stavljaju društveno-politička pitanja u prvi plan (Stein, 1999, 45). Međutim, sam naslov romana Margaret Etvud ukazuje na značajne razlike u okviru dimenzija mašte i metaforičkog razmišljanja koji ne postoje kod Fridanove, jer je *Jestiva žena* fiktionalna transformacija društvenih problema u satiru u kojoj jedna devojka pokazuje bunt protiv

²⁷ Romani citirani u ovoj disertaciji označeni su naslovima sa sledećim akronimima: *The Edible Woman* – EW; *Lady Oracle* – LO; *Life Before Man* – LBM; *Bodily Harm* – BH; *The Handmaid's Tale* – HT; *Cat's Eye* – CE; *The Robber Bride* – RB; *Alias Grace* – AG; *The Blind Assassin* – BA.

uobičajene sudbine žena. Fridanova se bavi mentalnim stanjem (strahovima i frustracijama) cele jedne generacije mladih belkinja srednje klase u Americi pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka. Etvudova istražuje ne samo bes i zbunjenost žena zbog njihovih determinisanih pozicija u društvu, već i moć ironije, komike i parodije u otkrivanju apsurdnosti unutar društvenih konvencija.

Roman *Jestiva žena*, neopterećen elementima angažovanog teksta, predstavlja pionirski poduhvat u kanadskoj književnosti jer se indirektno bavi društvenim problemima, usvajajući parodijsko preoblikovanje tradicionalne komedije zapleta i centralne teme koja se fokusira na brak i partnerske odnose. Ovde Etvudova kombinuje prepoznatljive jezičke konvencije reklama tog perioda, dodajući malo Frojdrovog popularnog učenja i Jungovih arhetipova, tako modernih u književnoj kritici sredinom prošlog veka. Nortrop Fraj je izneo tezu da “književna kritika smatra Frojda naj sugestivnijim za teoriju komedije a Junga za teoriju ljubavne proze”.²⁸ Patriša Vo (Patricia Waugh) usvaja ideje psihoanalitičke književne kritike koja je pod snažnim uticajem tradicionalne psihoanalize Zigmunda Frojda: “Psihoanalitička književna kritika ne obrazuje jedinstvenu književnu oblast. (...) Međutim, sve varijante podupiru, bar do određenog stupnja, ideju da je književnost (...) bitno isprepletana sa psihom.”²⁹ Etvudova uspeva, na taj način, da proizvede satiričan prikaz tradicionalnih uslova u kojima su žene zarobljene unutar društvenih mitova o rodnoj razlici između muškaraca i žena. Roman se protivi društvenoj i rodnoj ideologiji na racionalnom nivou, iako nosi breme istorijskog perioda u kome se nalazi. Najoštriji kritičar ideologije roda i potrošačkog društva je muškarac, student engleske književnosti što, opet, ukazuje na igru dvosmislenosti u romanu Margaret Etvud. Ova pripovest istražuje odnos između potrošačkog poriva i mistične ženstvenosti, u kome jedna mlada žena odbija da konzumira i da bude „konzumirana“ u širem društvenom kontekstu. Takva društvena pozicija rezultira opštom letargijom i nezadovoljstvom.

²⁸ “the literary critic finds Freud most suggestive for the theory of comedy, and Jung for the theory of romance” (Frye, 1973, 214).

²⁹ “Psychoanalytic literary criticism does not constitute a unified field. (...) However, all variants endorse, at least to a certain degree, the idea that literature. (...) is fundamentally entwined with the psyche.” (Waugh, 2006, 200).

Novi „drugi“ talas feminističkog pokreta³⁰ je upravo u tom periodu počeo da se bavi društvom na način koji je Etvudova promovisala u romanu *Jestiva žena*. Treba naglasiti, još jednom, da je Fridanova jedna od začetnica feminizima kao političke snage posleratne Amerike. Njena studija je imala revolucionarni uticaj iz dva razloga: prvo, jer je njen tekst dao naučni odgovor široko prizatom fenomenu, a drugo, jer je Fridanova dala ime opštoj društvenoj „bolesti“ nazvavši je „mistikom ženstvenosti“. Njena istraživanja su najviše bila fokusirana na razliku između stvarnog života žena i njihove težnje da usklade sliku o sebi sa realnošću. Upravo ta slika je nazvana „mistika ženstvenosti“ (Friedan, 1984, 9). Kako je Fridanova predstavila situaciju šezdesetih godina prošlog veka, žene su bile žrtve ne samo američkih poslovnih interesa, već i sociologa i predavača. Zbog toga je podvrgla kritici sociologiju, Frojdu psihologiju i antropologiju jer su se naučnici trudili da objasne i da pospeše prilagođavanje žena kulturološkoj definiciji ženskog roda. Objavljivanje knjige Beti Fridan *Mistika ženstvenosti* obeležilo je prekretnicu u percepciji samih žena i njihovom poimanju sopstvenih uloga domaćica i majki. Ovakvim naslovom Fridanova je istakla tradicionalnu i beznadežno romansiranu verziju vrednosti domaćica koje su stalno obitavale u kući i, pri tom, bivale nezadovoljne ulogom dodeljenom u posleratnom periodu. Drugi svetski rat je doveo žene do značajne pozicije profesionalnih radnica a

³⁰ Ne postoji jednoznačna definicija feminizma. Pojam pokriva širok raspon od terojskih pristupa, preko aktivnosti u politici i društvenih pokreta do ličnih opredeljenja velikog broja žena. U pitanju su žene koje odlučuju da izađu iz patrijarhata, autoritarnosti i da uzmu deo društvene moći koji im kao ravnopravnim ljudskim bićima pripada. Kratak pregled istorije feminističkog pokreta otkriva njegova tri razdoblja: prvi talas feminizma traje kroz 19. vek i označava borbu žena za pravo glasa koja je započeta u Britaniji, Kanadi, SAD i Holandiji. Te feministkinje su poznate kao sufražetkinje [glavne predstavnice: Meri Volstounkraft (Mary Wollstonecraft), Suzana B. Entoni (Susan B. Anthony), Olimpija Braun (Olympia Brown)]. Drugi talas feminizma javlja se 60-ih godina prošlog veka i traje do 80-ih godina, posebno u Nemačkoj, Britaniji i SAD. Označava klasične postavke i fokuse feminizama: organizacija masovnog pokreta, rodna ravnopravnost, antiimperijalizam, promenu zakonodavstva, pokretanje ženskih i feminističkih časopisa, edukacija žena, problematika muškog nasilja i slično. Glavne predstavnice ovog talasa su: Šarlota Banč (Charlotte Bunch), Anđela Dejvis (Angela Davis), Andrea Dworkin (Andrea Dworkin), Beti Fridan (Betty Friedan). Treći talas feminizma započinje krajem 80-ih godina prošlog veka i razvija se i danas; pokušava negirati rod i nadilaziti rodne razlike te je s toga blizak drugim teorijama: „queer“ teoriji, post-kolonijalnoj teoriji, transnacionalizmu, ekofeminizmu, trans-feminizmu te ostalim novim feminističkim teorijama i novim društvenim problematikama s kojima se žene susreću. Najpoznatija imena ovog talasa su: Džudit Batler (Judith Butler), Marta Dejvis (Martha Davis), Beti Dodson (Betty Dodson). Krajem šezdesetih glavni cilj feministkinja se prebacuje sa odnosa muškarca i žena na samu ženu. Tu spadaju psihoanalitički, postmoderni, lezbejski i crnački feminizam. Glavna odlika psihoanalitičkog feminizma je da se polna razlika posmatra kao društveno proizvedena a ne kao biološka razlika.

završetak rata je označio povratak vojnika u svoje gradove što je moralo navesti žene da se ponovo ograniče na kućna ognjišta. Marijanina dilema oko uloge domaćice, koju ona treba da prihvati, reflektuje sve veću dilemu koju su mnoge žene osećale u to vreme.

U svom suprostavljanju tradicionalnim shvatanjima o ženskom rodu, Fridanova se najviše okrenula Margaret Mid i njenom delu *Muškarac i žena* (*Male and Female*, 1955) u kome autorka glorifikuje ulogu žena, definisanu prema biološkoj funkciji materinstva a koja se poistovećuje sa odnosima u primitivnim društvima. Fridanova, u svojoj kritici, najviše pažnje posvećuje neautentičnosti povratka iskonskom primitivnom materinstvu u modernom zapadnjačkom društvu gde sliku "prirodnog" može postići samo obrazovana žena koja svesno negira mnoge svoje postojeće kapacitete. Dramatizacija Margaret Etvud i kontradikcije koncepta ženskog roda, proizvodi najkomičnije situacije u romanu *Jestiva žena* pružajući dve parodijske verzije "majke-zemlje": jedna verzija je pasivna žrtva mistične ženstvenosti; u drugoj verziji glavnu ulogu ima nekadašnja studentkinja psihologije i obožavateljka Margaret Mid koja uporno traži muškarca za ulogu oca svog budućeg deteta i koja naglašava glavnu ideju kampanje o iskonskom materinstvu.

U Severnoj Americi, društvo pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, u kome je prilagođavanje žena značilo prihvatanje ženske uloge zavisne od mnogih tradicionalnih životnih okolnosti, nametalo je teške uslove za preživljavanje podeljenog unutrašnjeg bića jedne žene koja živi u stvarnosti, a istovremeno pokušava da istakne lične vrednosti. Te vrednosti su, uglavnom, bivale diskriminisane u spoljnjem svetu što je, opet, rezultiralo ženskim neurozama koje je, među prvima, počela opisivati Margaret Etvud u svojim proznim delima. Spekulativna oblast ženske patologije predstavljena je kao neurotični poremećaj u ishrani njene junakinje čije telo postaje mesto viktimizacije, unutrašnjeg konflikta i pobune.

Studija *Mistika ženstvenosti* omogućava da shvatimo kontekst romana *Jestiva žena* kao društvenog komentara o mladoj ženi i njenoj krizi identiteta isprovociranoj pritiscima društva u kome se ona ne oseća prijatno. Protagonistkinja romana Marijana Mekalpin je završila fakultet i živi u Torontu, zaposlena je i stanuje sa još jednom mladom ženom Enslie. Marijana ima verenika Petra, ambicioznog, mladog advokata čije su pasije puške i foto aparati. Etvudova je vrlo pažljivo odabrala godište svojih junakinja kao i deceniju u kojoj žive: ne znamo pouzdano kog je uzrasta, ali je jasno da

Marijana ima dvadesetak godina kao i Petar a Enslie je samo nekoliko meseci starija od njih dvoje. Priča romana se odvija šezdesetih godina prošlog veka kada se stidljivo nazirala ideja koja će desetak godina kasnije artikulirati snažan feministički pokret uvodeći Marijaninu generaciju mladih žena u novu eru.

Priču prati faza Marijaninog bunta protiv prilagođavanja društvenim pravilima pošto sve više postaje razočarana svojim poslom i verenikom. Gupta (Ramesh Kumar Gupta) opisuje kanadsko potrošačko društvo sredinom prošlog veka kao izrazito rodno diskriminatorno: „Prema ženi u Kanadi još uvek se ophode kao prema objektu. Ženu još uvek smatraju nesposobnom da napravi svoj izbor. Za Etvudovu „opstanak“ je najčudesniji faktor. Ona ne posmatra opstanak kao puko fizičko postojanje, već kao težnju za identitetom, dostojanstvom i traganjem za „unutrašnjim bićem“ u borbi sa patrijarhalnim društvom. Gotovo sve njene protagonistkinje su žrtve ili muške hegemonije ili patrijarhalne društvene scene.“³¹

Kako priča odmiče, Marijanin unutrašnji konflikt manifestuje se u obliku poremećaja u ishrani čiji simptomi podsećaju na anoreksiju. Mada je poremećaj u ishrani opisan u medicinskim dokumentima i pre XX veka, dijagnoza anoreksije nije bila predmet ozbiljnih diskusija u medijima do sedamdesetih godina prošlog veka. Dajući precizan i detaljan opis razvoja poremećaja u ishrani, Etvudova anticipira ono što će postati centralna tema i briga društva Severne Amerike. Pronalaženjem uzroka ovog poremećaja u Marijaninoj identifikaciji sa hranom, Etvudova takođe podseća na dugu književnu tradiciju poređenja žena sa hranom. Za elizabetanski period, bio je skoro kliše da se ženski ten poredi sa „belim šlagom“, njeni obrazi sa „zrelim breskvama“ a usne sa „crvenim trešnjama“.

Dok Etvudova usmerava priču na vezu između društvenih institucija i ličnih odnosa, roman se ne može jednostavno klasifikovati kao realistički tekst jer autorka neprestano izaziva konvencije književnog realizma ubacivanjem elemenata fantazije i metafore. *Jestina žena* je komedija o otporu i opstanku koji podrivaju društvene definicije, kao što je pokazano kroz način na koji Marijana konačno dobija svoju nezavisnost, kroz mistifikovanu žensku prirodu, praveći tortu u obliku žene i nudeći je

³¹ „Woman in Canada is still treated as an object. A woman is still not considered capable of making her choice. To Atwood „survival“ is the most remarkable factor. By survival she does not mean only physical existence, but a striving for identity, dignity and quest for „self“ in the battle with patriarchal society. Almost all her protagonists are preys either of male-hegemony or of patriarchal social set-up.“ (Gupta, 2002, 109).

dvojici najvažnijih muškaraca u njenom životu. Njen verenik odbija da pojede i jedno parče slatkiša; njen čudni nestalni „mentor“ Dankan, apsolvent na anglistici, pomaže joj da pojede celu tortu.

Bez sumnje, torta u obliku žene je centralna metafora za Marijanino sagledavanje ženske sudbine određene mistifikovanom prirodom. Šeron R. Vilson (Sharon Rose Wilson) primećuje da je od početka romana Etvudova stvorila opsesiju likova prema „hrani, jelu i kuvanju“.³² Proces pravljenja torte je, istovremeno, predstavljanje složenosti porodičnog mita o ženi ali i kritike takvog razmišljanja: simbolični kanibalizam opisuje tradicionalni život žene u svakom društvu kome se Marijana protivi; takođe, konzumiranje torte u obliku žene je deo „igrice“ (sa Dankanom u ulozi deteta, i sa Marijanom u ulozi majke) koja ponovo preuzima kontrolu u njihovom odnosu. Služenje tortom je čin proslave koji obeležava presudan momenat u Marijaninom oporavku od hysterije i njen povratak društvenom poretku. Ona ponovo postaje konzument, jer teško je, ako ne i nemoguće, obnoviti sopstveni identitet van simboličnog ali i stvarnog poretka, a opstanak pojedinca verovatno najviše zavisi od kompromisa sa društvenom zajednicom.

Originalnost romana *Jestiva žena* zasniva se na analizi seksualnih odnosa i „trgovine ženskim telom“ koju promoviše „mistična ženstvenost“. Ova pripovest otkriva društvene paradigme ženske prirode koje mogu da izobliče i iskrive žensku percepciju sopstvene seksualnosti. Mlada žena poput Marijane, osetljiva na tradicionalne odnose među polovima i na tradicionalna očekivanja od žena, ostavlja utisak osobe koja nema razvijene majčinske instikte i koja ne ume da se preda erotskim zadovoljstvima. U ovom romanu, žensko telo i biološki procesi, kao što su trudnoća ili rađanje opisani su, u izvesnoj meri, na komičan način. Pošto žensko telo postane seksualno zrelo, u Marijaninim očima ono je groteskno, bez obzira na to da li gleda svoju trudnu prijateljicu Klaru ili starije kolegice na božićnoj zabavi.

Za razliku od Marijane, njene drugarice Klara i Enslie slave žensku biološku sudbinu, mada ih njihovo različito tumačenje ženske sudbine pretvara u parodične slike materinskog principa. Megi Ham (Maggie Humm) istražuje ova dva pristupa majčinstvu i materinstvu smatrajući da se obe Marijanine drugarice, svaka na svoj način, ponašaju neuobičajeno u odnosu na svoje aktuelne odnose sa muškarcima (Humm, 1991, 132).

³² „food, eating and cooking“ (Wilson, 1989, 79).

Klara je majka dvoje dece i očekuje rođenje svoje treće bebe. Marijana je smatra ženom nesrećne sudbine, predstavnicom „duplikata“ mistične žene, koja se, od savršene, poželjne, idealne devojke pretvorila u neku vrstu ženskog čudovišta, u bespomoćnu žrtvu sopstvenog biološkog života. Ali ni Klara ne pokazuje veliki materinski instikt niti oduševljenje kada govori o porođaju sa trećim detetom.

Ako Klara predstavlja žensku pasivnu ulogu u ispunjenju ženske biološke sudbine, onda Marijanina cimerka Enslie pokazuje intelektualniji pristup materinstvu pošto prihvata društveni „projekat“ roditeljstva sa nešto izmenjenim uslovima u kojima se taj projekat ispunjava: ona se odlučuje da sama podiže dete i da unapred odredi sebi ulogu samohrane majke (Enslie daje ponižavajuće, čak nedolične komentare o muškarcima i očinstvu koji komično podsećaju na primedbe majke Fredovice, glavne junakinje romana Margaret Etvud, *Sluškinjina priča*, napisanog dvadeset godina kasnije). Enslin životni program je, u potpunosti, ideološki i na čudan način, akademski i teorijski:

„Svaka žena treba da ima bar jedno dete.’ Zvučala je kao glas na radio-aparatu koji govori da svaka žena treba da ima bar jedan električni fen za kosu. ’To je čak važnije od seksa. To ispunjava vašu najdublju žensku prirodu.“³³

Kao studentkinja, Enslie je sigurno čitala dela Margarete Mid. U razgovoru sa Marijanom, koja spominje antropologiju i primitivna plemena, Enslie zagovara dojenje dece koje oduvek postoji u južnoameričkoj kulturi. U svojoj želji da ispuni antropološki koncept ženske celovitosti, Enslie pokazuje sve kontradikcije između „prirode“ i „kulture“ koju Fridanova identifikuje u svojoj kritici teorije Margarete Mid. Enslie proganja Marijaninog prijatelja Lena Slanka, beskrupuloznog ženskaroša, sklonog ljubavnim aferama sa neiskusnim devojkama. Ta veza funkcioniše kao komedija sa obrnutim tradicionalnim zapletom zavođenja, pokazujući dinamiku seksualne igre u dvostrukim situacijama. Enslina umetnička imitacija neiskusne devojke i Lenove simulacije pijanog bludnika jednako su lažne, što se otkriva kada mu ona trijumfalno objavljuje vest o svojoj trudnoći. Len potpuno kolabira i počinje da preživljava krizu

³³ “Every woman should have at least one baby.’ She sounded like a voice on the radio saying that every woman should have at least one electric hair-dryer. It’s even important than sex. It fulfills your deepest femininity.” (EW, 40-41).

„frojdoovskog“ straha. Ensli, sa svojim jasnim planom da začne dete bez bračnih stega, predstavlja primer novog talasa feministkinja i modifikovane koncepcije feminističke ideje Margaret Etvud jer Ensli, na kraju, ipak donosi odluku da se uda za anonimnog Fiša i sa njim podiže dete. Možda je ovo jedan od mnogobrojnih momenata u romanu, kada Etvudova, iako simpatizer feminizma ali ne i deklarisan feministkinja, parodira i tendenciozno preteruje da bi ismejala načela pokreta za koji se i sama zalaže. U trenucima satiričnog opisivanja, *Jestiva žena* pravi parodiju na ideje feminizma kao što roman *Proročica* ismeva gotiku.

Za razliku od svojih prijateljica, Marijana odbija da bude upletena u lažne odnose (koje Ensli simulira u svom životu) ili u Klarin porodični kaos. Ne samo da glavna junakinja strahuje od trudnoće i porođaja već se oseća, na različite načine, otuđenom od sopstvenog tela. Na božićnoj zabavi u firmi, okružena krupnim ostarelim telima svojih koleginica, Marijana dolazi do šokantnog priznanja da i ona sama preživljava ovo misteriozno stanje:

„Kako su one bile čudna stvorenja; i stalna razmena spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta, uzimanje stvari i davanje istih...bila je jedna od njih, njeno telo je bilo isto, identično, ujedinjeno sa ostalim mesom od koga je vazduh zagušljiv u prostoriji punoj cveća slatkastog prirodnog mirisa; osećala je kao da se guši od ženske prirode kao od mora sa njegovim gustim morskim travama.“³⁴

Počinjemo da shvatamo da Marijana ne želi da se pretvori ni u jedan poznati model odrasle zrele žene koji nudi društvo, i da se iza njene konvencionalne ženske prirode krije strah od ženskog tela, a samim tim i strah od odrastanja. Zrelost jedne žene ili proces odrastanja ogleda se obično kroz brak ili kroz materinstvo. Ona ne želi ni jednu od ponuđenih opcija za svoju budućnost, i upravo ovaj kontekst treba iskoristiti za analizu ženske prirode i zrelosti što usmerava i tok interpretacije Marijaninog histeričnog poremećaja u ishrani.

³⁴ „What peculiar creatures they were; and the continual flux between the outside and inside, taking things in and, giving them out...she was one of them, her body the same, identical, merged with that other flesh that choked the air in the flowered room with its sweet organic scent; she felt suffocated by this thick sargasso-sea of the femininity.“ (*EW*, 167).

Marijanina nesposobnost da konzumira hranu može izgledati isključivo kao anoreksija, ali uzrok njene bolesti, zapravo, značajno se razlikuje od uobičajene kliničke dijagnoze. Iako Marijana pati od vizuelne i kognitivne deformacije, koju karakteriše delimična glad, većina simptoma anoreksije ne mogu se prepoznati. Marijana pati od neke vrste patološkog stanja opisanog u romanu kao proces „samoodvajanja“ glave i tela u predelu vrata kojim Mardž Pirs (Marge Piercy) opisuje i psihičku (ne)ravnotežu Marijaninog verenika Petra jer je i on „zaključan u svojoj glavi, otuđen od svog tela.“³⁵ Kod Marijane ovo odvajanje signalizira dve moći delovanja u njenom unutrašnjem biću – volje i instikta, međusobno suprotstavljenih. Iako shvata da je ovakvo stanje loše, čak opasno po život, cela situacija izmiče njenoj kontroli. Na vrhuncu svoje bolesti, dolazi do faze kada više ništa ne može da jede ili pije.

Od svih dijagnoza anoreksije, Marijaninom slučaju je najbliža ona koju opisuje Suzana Bordo (Susan Bordo), po kojoj odbijanje tela da jede predstavlja istorijski diskurs histeričnog stanja i ženskog protesta uperenog protiv dominantnog muškog sveta (Bordo, 1997, 47). Marijanina histerija je metaforički diskurs, nekada omiljen u Frojdivim psihoanalizama kao jezik podsvesti i snova (Frojd, 2004, 15-16), da bi ga kasnije prihvatile feminističke spisateljice i kritičari kao istaknutu karakteristiku ženskog pola. Ovako opisana histerija služila je kao linija razdvajanja ženske fantazije i muške logike. Marijanin bunt događa se ispod nivoa njenog svesnog bića, manifestuje se kroz halucinacije i govor tela. Kao što je Frojd dokazao, telo izbegava represiju volje svesti tako što koristi metaforički jezik.

Marijanina uznemirenost, zbog potencijalne budućnosti u kojoj ona kao Petrova supruga gubi ličnu slobodu i nezavisnost, prvo se ogleda kroz zamišljene slike metamorfoza u kojima se identifikuje sa životinjskim plenom i žrtvom. Potom, još očiglednije, pokazuje paničan protest svog tela odbijajući da jede i pije. Društveni sistem je uzrok njene bolesti. Nije beznačajan podatak da je Petar predstavnik i tumač zakona, ali je i lovac u Marijaninom scenariju nasilja, dok je ona eskapistička umetnica identifikovana sa prostorima divljine. Ovaj model ponašanja je signaliziran već kod njenog prvog pokušaja bega, kada trči iz hotela Park Plaza u kome su njeni večernji pratioci Petar i Lenard Slank pričali o foto-aparatima i lovu na životinje. Motiv lova se pojavljuje tokom cele pripovesti u romanu. Iste večeri, postavljena je simbolična zamka

³⁵ „locked into his head, alienated from his body“ (Piercy, 1983, 283).

jer je Petar zaprosio Marijanu. Iako ona, sve vreme, pokušava da se prilagodi društveno prihvatljivoj slici verenice i buduće supruge, njen poremećaj u ishrani je očigledan nastavak već usvojenog modela psihičkog odbijanja i metaforičkog izraza panike zbog nametnute ideje o braku. Gejl Grin (Gayle Greene) uočava analogiju između uloge grabljivice i plena u upotrebi motiva lova koji Etvudova nekoliko puta razvija kroz različite Marijanine odnose i kroz njen stav prema savremenom društvu: „Analogija Etvudove između digestivnog i društvenoekonomskog sistema (...) sugerije da potrošačko društvo čini od nas potrošače ne samo robe, već i potrošače jedne drugih, prisiljavajući nas na uloge grabljivice i plena. Ovaj roman izražava odnos pojedinca prema kolektivu lirski, maštovito, duhovito, u originalnom spoju crnog humora i marksističko-feminističke kritike.“³⁶

Motiv kanibalizma, koji postoji sve dok i poslednje parče torte nije pojedeno, jeste zamena za halucinacije gde metafora pokazuje Marijanine iracionalne strahove od mogućnosti da samu sebe konzumira. Šeron Rouz Vilson (Sharon Rose Wilson) u svom poznatom eseju o kanibalizmu i preobražaju („Cannibalism and Metamorphosis in *The Edible Woman*: „The Robber Bridegroom“) primećuje psihološku promenu u Marijaninom ponašanju: „*Jestiva žena* takođe uključuje ili aludira na mnogobrojne druge bajke, narodne i dečje priče koje obuhvataju priče o kanibalizmu, o preobražaju kroz čin jela ili simboličke smrtonosne konzumacije. (...) Osim satiričnog prikaza savremenog društvenog kanibalizma i otkrivanja Marijaninog priznanja svog učestvovanja u tome, metafore hrane u *Jestivoj ženi* podsećaju na one u *Proročici*: one mogu biti povezani sa psihološkim promenama i poremećajem ishrane.“³⁷ Kako trenutak njene udaje postaje sve bliži, njen poremećaj u ishrani sve je ozbiljniji a lista „zabranjene hrane“ duža, sve do tačke kada ništa više ne može da jede. Međutim, to je veliki, značajan skok za nju, ne obazirući se na okolnosti koje su je, na početku, dovele do pobune.

³⁶ „Atwood’s analogy between the digestive and the socioeconomic systems (...) suggests that a consumer society makes us consumers not only of goods but of one another, forcing us into roles of predator or prey. This novel renders the relation of individual to collective lyrically, imagistically, wittily, in an original blend of black humour and Marxist-feminist critique.“ (Greene, 1991, 78).

³⁷ „*The Edible Woman* also embeds or alludes to a number of other fairy, folk, and nursery tales involving cannibalism, metamorphosis through the act of eating, or a symbolic deadly consummation. (...) In addition to satirizing contemporary societal cannibalism and revealing Marian’s recognition of her complicity in it, the food metaphors in *The Edible Woman* resemble those of *Lady Oracle*: they can be linked to psychological and food disorders.“ (Wilson, 1993, 83-84).

Gledajući samo površno, Marijana je zadovoljna svojom sudbinom – svojim poslom u preduzeću za marketing koji promovise stereotipe među polovima, a potom, i budućim brakom i porodičnim životom. Ali, prvi upozoravajući signali njene buduće krize pojavljuju se relativno rano u romanu kada Marijana pokazuje otpor prema materinskim „vizijama“ Klare i Ensli, i kada bezuspešno pokušava da pobegne od Petra. Čak i Petrova prosidba, koja se neočekivano dešava u momentu njihove velike svađe i besa, postaje parodijska verzija ženskog romantičnog zapleta. Umesto potvrdnog odgovora na njegovu prosidbu, Marijana ne prepoznaje sopstveni glas koji imitira bespomoćne nesamostalne žene: „Više bih volela da ti odlučiš o tome. Više bih volela da ti donosiš velike odluke.“³⁸

Do kraja prvog dela romana, Marijanina pokornost „mistici ženstvenosti“ smanjuje se i ona, odbacujući svoje ideje sa univerziteta, počinje da se priprema za „dobar brak“. Ali, postoji samo jedan razoran element koji pravi anarhiju u njenom scenariju društvene udobnosti. Taj element je predstavljen kroz neobičnu, infatilnu figuru Dankana koga upoznaje tokom ankete koju sprovodi o jednoj vrsti piva. On je čovek neobičnih opsesija: u javnoj perionici ima običaj da gleda hipnotisano u uključenu mašinu za rublje. Dankan je u ulozi buntovnika koji podriva celokupnu strukturu Marijaninih životnih očekivanja tako što joj otkriva sve nedostatke takve budućnosti. Rozmarin Elfrid Hajdenraih (Rosmarin Elfriede Heidenreich) opisuje Dankanovo ponašanje kao „bezopasnu ekscentričnost“ predstavljenu u „kulturi koja je intelektualno hipertrofirana“.³⁹ Sve to vreme, Marijana oseća neobjašnjivu naklonost i simpatije prema njemu.

Tok priče i radikalno pomeranje sa pripovedača u prvom licu (u prvom delu romana), na treće lice (u drugom delu), naglašava Marijanin gubitak osećaja sopstvene nezavisnosti; takođe, drugi deo romana ukazuje na početak mentalne krize i njene neuroze. Kao buduća mlada, ona je već pripremljena i savetovana da se odrekne profesionalnog života, i da samo pasivno čeka dan venčanja. Iako pristaje da se žrtvuje, Marijanu počinje da muči čudan poremećaj u ishrani i iznenadni, neobjašnjivi, neprijatan osećaj koji nimalo ne liči na stanje sreće i zadovoljstva. Paralelno sa kodiranim pravilima društvenog i porodičnog života, postoje osobe poput Dankana,

³⁸ „I’d rather have you decide that. I’d rather leave the big decisions up to you.” (EW, 90).

³⁹ „harmless eccentricity“, “culture that is intellectually hypertrophied“ (Heidenreich, 1989, 25).

notornog uživaoca određenog koncepta slobode koja podrazumeva ulogu „Petra Pana“ i njegovu detinjastu neodgovornost i nezrelost. Na taj način, on kreira alternativni svet i realnost prema sopstvenim željama i fantazijama. Dankan podriva sve Marijanine tradicionalne ideje o poziciji muškarca u njenom životu, romantičnoj ljubavi i odnosima između roditelja i dece. Njegova „porodica“ od tri muška člana koju čine Dankan i njegova dva druga, Trevor i Fiš, podseća delimično na homoseksualnu grupu koja ruši utvrđena moralna pravila u tradicionalnoj rodnoj podeli uloga. Sva trojica učestvuju u kućnim poslovima oko pranja, peglanja i kuvanja. Zarobljena između ovog bezbrižnog studentskog sveta i realnog društvenog poretka koji podrazumeva tradicionalne vrste udobnosti za ženu, Marijana gubi sopstveni identitet i celovitost svoje ličnosti. Ona počinje da doživljava halucinacije zbog emotivnog konflikta koji preživljava duboko u sebi osećajući da joj se telo pretvara u komadiće i polako nestaje. Takav osećaj je prvi put doživela dok je ležala u kadi pripremajući se za zabavu koju je Petar organizovao povodom njihove veridbe.

Zabava, na koju su pozvani svi glavni muški likovi romana, predstavlja vrhunac „anti-komedije“ Margaret Etvud. Njen prozni metod revidira tradicionalni žanr komedije osamnaestog veka u kojoj se mladi par suočava sa preprekama da bi, kako Gibson (Graham Gibson) zaključuje, na kraju uspele da premoste te probleme i venčaju se: „Ista stvar dešava se u *Jestivoj ženi* osim što se pogrešna osoba venčava. (...) Rešenje komedije bilo bi tragično rešenje za Marijanu.“⁴⁰ Ne samo da je umetnost predstavljena, već i ostali alternativni elementi tradicionalne komedije dobijaju svoje mesto u romanu. Petrova zabava omogućava, po prvi put u ovom tekstu, muškim protagonistima da progovore iz njihove perspektive o ženskom polu, otkrivajući iznenađujuće visok stepen muške uznemirenosti isprovocirane ovom temom. Obeshrabrujuću analizu daje Klarin muž, Džo, profesor filosofije. Njegov diskriminatorски govor demistifikuje žensku tradicionalnu ulogu:

⁴⁰ “The same thing happens in *The Edible Woman* except the wrong person gets married. (...) The comedy solution would be a tragic solution for Marian.” (Gibson, 1973, 21).

„...ona je plitka, ona više ne zna ko je; njena suština je uništena...Ja mogu da vidim da se to događa mojim studentkinjama. Ali bilo bi uzaludno da ih na to upozorim.“⁴¹

Takođe postoji jaz između Enslī, oduševljene svojom trudnoćom i Lenarda Slanka čija muškost postaje krhka struktura. Kada ona obelodani da je Lenard otac njenog budućeg deteta, on kolabira u alkoholisanom stanju i uskoro biva zamenjen studentom Fišom kome Enslī dodeljuje ulogu nebiološkog oca. Fiš je obožavalac Junga i kao takav oduševljen Enslīnim otelotvorenjem mitološkog ženskog pola. Ovi komični obrti u romanu dešavaju se paralelno sa mnogo ozbiljnijim krizama lične ostvarenosti u Marijaninoj ličnosti, jer njena ženska 'mističnost' otkriva kako ona više nije akter u sopstvenoj priči. Sopstveno poništavanje u mašti slikovito predočava Marijanin odlazak sa Petrove zabave i paralelno se dešava sa njegovim pokušajem da je fotografiše. Na kraju, Marijana beži poput životinje koju lovci uporno prate i postavljaju zamke.

Ono što se sa sigurnošću može reći jeste da Marijana tačno zna šta ne prihvata kada beži iz utvrđenog društvenog scenarija u nekonvencionalan susret sa Dankanom u salonu za pranje odeće, kao i u njihovu kratku intimnu vezu u nepoznatom zapuštenom hotelu. Mada je sve započelo kao parodija vođenja ljubavi, sa Dankanovom pritužbom da je previše mesa u prostoriji⁴², seksualni odnos sa završio veoma nežno dok je on lagano gladio Marijanin stomak. Po izlasku iz hotela, Dankan je proveo Marijanu kroz, za nju, nepoznate delove Toronta gde su preovladavale neobrađene jaruge i divlja priroda. Upravo na takvom mestu, u prirodi, njen um se na kraju spontano razbistrava, jer suočavanje sa samom sobom jeste najvažniji proces koji žena mora da doživi. Zato Dankanov odlazak od Marijane, posle kratke šetnje, ne utiče poražavajuće na nju već je dokaz Frojdovog shvatanja ženske mističnosti i muškarca zbunjenog pred istom.

Prateći tok sopstvenih metaforičkih misli, Marijana otkriva način na koji se rešava ono što ona naziva ontološkim problemom. Centralno pitanje je šta za nju, ali i za čitaoca ovog romana, predstavlja realnost koju Rozmarin Hajdenrajh (Rosmarin Elfriede Heidenreich) objašnjava kao „komercijalnu, društvenu i ideološku

⁴¹ „...she' hollow, she doesn't know who she is any more; her core has been destroyed...I can see it happening with my own female students. But it would be futile to warn them.” (*EW*, 236)

⁴² Dankan misli i oseća da su on i Marijana prenatrpali sobu svojim prisustvom iako su oni i jedini prisutni u prostoriji. Njegov strah, ali i žudnja, ka emotivnoj i telesnoj bliskosti, jasno su pokazani u ovoj vezi.

manipulaciju ljudskih potreba.⁴³ Marijana dolazi do zaključka da je jedini pravi test poimanja realnosti torta koju je ispekla i napravila u obliku žene. Na taj način je preobratala naučni proces u kućni ritual. Međutim, kada Petar odbija da proba tortu, on beži, ili od Marijanine očigledne metafore ili od njenog otvorenog neprijateljstva. Jedino je Ensli ostala dosledna simboličnom razumevanju stvarnosti i dok gleda kako Marijana jede tortu, panično uzvikuje: „Odbacuješ svoju ženstvenost.“⁴⁴ Marijana potvrđuje ovakvu interpretaciju dok nožem raseca telo od glave na torti. Ovaj naslini gest sa parodično-vampirskim „ubistvom“ torte u obliku žene nosi još jednu poruku: tradicionalna slika ženskog pola je simbolično isisala krv i životnu energiju iz Marijane, ali degustacijom torte prekida se taj destruktivni proces.

U trećem delu romana, protagonistkinja se vraća prvom licu jednine dok euforično i energično pripoveda dalji razvoj događaja. Cela priča dobija, do izvesnog stepena, komičan rasplet u kome tri glavna ženska lika preživljavaju sve izazove uspešnije od njihovih muškaraca: Petar je otišao i Marijana je ponovo nezavisna; Lenard Slenk je doživeo nervni slom i odlazi kod Klare koja se brine o njemu i tretira ga kao jedno od svoje brojne dece; Ensli je ispunila svoju biološku misiju dok stvara sve udobnosti društveno prihvatljivog života ulazeći u brak sa Dankanovim drugom, Fišom.

Roman je podeljen na tri dela i odmah se može zapaziti da se pripovedački glas menja u svakom delu. Prvi deo je ispričan u prvom licu; Marijana, protagonistkinja romana, odnosi se prema samoj sebi sa ličnom zamenicom „ja“ i govori u svoje lično ime. Drugi deo romana dobija sveznajućeg pripovedača u trećem licu jednine, kada se Marijanino ponašanje i njene odluke tumače od strane naratora. U ovom delu romana, narator se odnosi prema protagonistkinji koristeći ličnu zamenicu „ona“. Poslednje poglavlje u trećem delu romana vraća se ponovo na pripovedača u prvom licu jednine. Rama Gupta (Rama Gupta) smatra da Marijana gubi unutrašnju autonomiju i svoju ličnost kada prestaje da govori u prvom licu jednine: „Gubitak individualnosti označen je ućutkivanjem unutrašnjeg glasa ironičnog komentara. Poslednje poglavlje se vraća u ugao gledanja prvog lica što podrazumeva i novo otkriće same sebe.“ Gupta dalje razvija tezu: „Pomeranje je narativna strategija, od prvog u treće lice ili obrnuto daje

⁴³ „commercial, social and ideological manipulation of human needs“ (Heidenreich, 1989, 23).

⁴⁴ „You’re rejecting your femininity.” (EW, 272).

piscu više slobode da ispriča priču uverljivo.“⁴⁵ Ona zaključuje da pripovedač u prvom licu otkriva samog sebe čitaocima dok narator trećeg lica daje objektivniju sliku pripovesti.

Etvudova menja glas pripovedača u treće lice jednine u drugom delu romana jer ta tehnika ukazuje upravo na ono što Marijana oseća u toku tih poglavlja: odvajanje između glave i tela, između racionalnih odluka i odluka koje joj nameće njeno telo, posebno u situacijama kada određuje vrstu hrane za konzumiranje. Još jedan odgovor se nameće zbog uvođenja pripovedača u treće lice jednine: ovakav narator objektivnije kontroliše Marijaninu priču od nje same. Upravo ovakav osećaj preovladava u Marijani zbog svih događaja koji prate njenu veridbu što je dovodi u nezavidan položaj: ona se odriče kontrole nad odnosom sa Petrom. Najvažnije je istaći da opisana narativna tehnika opisuje procese u ličnom kontekstu budućih događaja. Kada Marijana ponovo uspostavlja kontrolu nad umom i telom, u trećem delu, čini se potpuno odgovarajuće da ponovo preuzima kontrolu nad sopstvenom pričom. Povratak pripovedača u prvo lice koincidira sa ponovnim ocelovljenjem njene glave (ili uma) i tela, i sa njenim povratkom na prve pozicije na početku romana – ponovo je sama i osoba koja „konzumira“ a ne osoba koju „konzumiraju“.

Etvudova naglašava Marijanino spremanje kuće na kraju pripovesti analogno njenoj fizičkoj i psihičkoj rehabilitaciji. Dankan dolazi u posetu Marijani neposredno posle Petrovog odlaska, ali on se, za razliku od njenog verenika, služi tortom i razgovara sa njom na način na koji nikada nije mogla razmenjivati misli sa Petrom. Dankan samouvereno daje moguće interpretacije prethodnog toka pripovesti. On kategorički odbacuje Marijaninu izjavu da je Petar pokušavao da je uništi. Umesto toga, Dankan postavlja brojna pitanja oko toga ko pokušava da uništi svoju žrtvu, i tako se, ponovo, namerno distancira od Marijaninih ličnih problema postavljajući stvari u opšti okvir ljudskog ponašanja. Ovakvo rešenje, sa otvaranjem svih perspektiva koje

⁴⁵ „The loss of individuality is indicated by the silencing of the inner voice of ironic commentary. The last chapter returns to to the first person point of view to imply a rediscovery of herself. (...) The shift is narrative strategy, from first to third person or vice versa gives the author more freedom to tell the story convincingly.“ (Gupta, 2006, 28).

pomeraju čitanje romana sa fokusa pukog feminističkog ugla gledanja na stvarnost, implicira da je politika roda samo jedan od primera moći oko koje se borimo u svakoj vrsti ljudskih odnosa. Upravo Dankan daje završnu reč, pretvarajući ovaj roman u komični tekst pošto pojede tortu i zahvali se na gostoprimstvu. Ipak, Dankan ostaje enigma na psihološkom planu a njegova degustacija torte podseća na seansu psihoterapeuata.

„Scenario“ u Marijaninom iznajmljenom stanu uspostavlja odnos između poslednje poruke glavnih aktera i ženske kreativnosti. Značajno je da Marijana protestuje na tradicionalno ženski način izbegavajući upotrebu reči. Ona misli da je ispunila svrhu svog postojanja mada nijedna od protagonistkinja (Marijana, Klara i Ensl) nije izbegla kulturološki definisane uloge roda – one se i dalje bave materinstvom i kulinarstvom. Tako ostaje nerešeno pitanje ženskih pokušaja da se prikažu kao nezavisne ličnosti dok se kreativno izražavaju kroz pisanje ili slikanje. Ipak, ovaj prvi roman Margaret Etvud otvara put pomenutoj temi kojoj se ona vraća kroz skoro sve svoje prozne tekstove. Džon Lober (John Lauber) razume roman *Jestiva žena* kao kritiku severnoameričkog potrošačkog društva iz ugla žene i delimično iz feminističke tačke gledišta. Kao društvena satira, roman ima za cilj da otkrije, kako zaključuje Lober, i ispravi društvene nesavšenosti koje često izazivaju komične reakcije pojedinca. Kao feministička društvena satira, roman najveću pažnju obraća na institucionalizovane metode koje društvo koristi za marginalizovanje, bespomoćnost i inferiornost žena. Takođe, u ovom delu, vide se prvi nagoveštaji karakterističnog stila Margaret Etvud koji promoviše centralnu temu njenog kasnijeg književnog i društvenog rada – feminističku ideologiju (Lauber, 1983, 19-20).

Roman se fokusira na Marijanu i na promene njenog karaktera tokom kriznih trenutaka u sazrevanju mlade žene opisanog u romanu. Ostali likovi, u sporednim ulogama, osvetljavaju specifične Marijanine kvalitete na dva načina: poredeći kvalitete ili iznoseći njihove suprotnosti. Prilikom svake Marijanine prekretnice, možemo da poredimo njene odluke, odgovore, interpretacije sa sličnim reakcijama ostalih likova. Takva poređenja su od posebne važnosti u prvom i trećem delu romana kada Marijana

pripoveda svoju priču u prvom licu jednine. Rozmarin Hajdenrajh (Rosmarin Heidenreich) upravo govori o dominantnim metajezičkim elementima – o promeni glasa iz ugla gledanja pripovedača koji će se ponavljati u kasnijim romanima Margaret Etvud: „Činjenica da su te promene bile određene da odražavaju junakinjino samootuđenje ili gubitak i obnavljanje junakinjinog identiteta, označavaju ne samo kroz zaplet i postojeće uglove gledanja, već i kroz pripovedačicin glas, koji eksplicitno skreće pažnju na takve promene i njihov značaj.“⁴⁶ Postaje jasno da je, u ovim delovima romana, čitaочеvo sagledavanje istine ograničeno zbog Marijanine promenjene tačke gledišta koja postaje sve nerealnija.

Glavna radnja romana fokusira se na Marijanin sve veći nemir povodom budućeg braka i paralelno na sve veći poremećaj u njenoj ishrani. Pre nego što je medicinska dijagnoza anoreksije postala uobičajena tema u savremenom svetu, roman *Jestiva žena* dokumentovano objašnjava razvitak ovog stanja u svim njegovim fazama. Pošto se poremećaj u ishrani manifestuje Marijaninom reakcijom prema hrani, nije iznenađujuće što se razvoj njenog lika može pratiti upravo kroz niz scena sa hranom. Ako pogledamo dve scene koje daju okvir romana – prvo poglavlje sa scenom doručka Marijane i Enslia i poslednje poglavlje sa scenom konzumiranja torte – čitalac može pratiti dramatične promene Marijaninog psihičkog stanja. U sceni koja započinje roman, Marijana je, očigledno, potpuno razumna osoba u poređenju sa Enslia. Ona je osoba koja pokušava da bude mirotvorac između razuzdane, anarhične Enslia i njihove bučne, konfliktne stanodavke. Na početku romana, Marijana je odgovorna, disciplinovana, stabilna i pouzdana.

Poslednje poglavlje u romanu otkriva jednu drugu Marijanu, osobu koja priprema i servira tortu u obliku lutke i nudi Petru da je pojede kao zamenu za pravu, živu ženu. Petar smatra da je njeno ponašanje alarmantno neurotično. Marijana, sa razvojem priče, postaje neuredna, neodgovorna, labilna, nezadovoljna, uplašena, zabrinuta i nesrećna. Ako roman posmatramo iz tog ugla, onda možemo dokumentovano pratiti Marijanin put od normalnog stanja do neurotičnih ispada. Etvudova ima jasnu nameru da čitaoce navede da saosećaju sa Marijanom i da, do izvesne granice, podrže i opravdaju njene

⁴⁶ „The fact that the shifts are intended to reflect the heroine’s self-alienation, or the loss and restoration of the heroine’s identity, is indicated not only through the plot and the perspectival views presented, but also by the narrative voice, which explicitly draws attention to the shifts and their significance.“ (Heidenreich, 1989, 25-26).

postupke. Čini se da je Marijana potpuno u pravu kada svet opisuje kao potrošačko društvo zasnovano na prodaji i kupovini robe. Čitalac počinje da analizira Marijanu kada njeno saosećanje prema sudbini hrane, koja će neminovno biti pojedena, i kada njeno sagledavanje preteće prirode muškaraca oko nje dovode do ozbiljne disfunkcije Marijaninog zdravlja.

Etvudova dokazuje, tokom celog romana, da se žene loše snalaze u odnosima sa muškarcima. Institucije braka i materinstva ograničile su Klaru na skoro vegetativno stanje. Etvudova, detaljno i vrlo eksplicitno, opisuje scene porodičnog života Klare kao prototipa udate žene Marijaninog uzrasta. Džo, Klarin suprug, verovatno je u pravu kada zaključuje da je Klarino suštinsko biće „ugroženo“ zbog svakodnevnih porodičnih obaveza. I sama Marijana, kao potencijalna supruga, oseća se veoma ranjivo kada je sa Petrom. Mardž Pirs (Marge Piercy) opisuje ključne scene u kojima se povećava Marijanino nezadovoljstvo. Prva scena, kao što je već rečeno u našem radu, odigrava se u hotelu Plaza dok ona užasno sluša Petrov prilično grub i eksplicitan opis lova na zečeve. Zbog te teme Marijana će prvi put doživeti nervni kolaps koji se završava ridanjem u toaletu restorana i bežanjem od Petra na parking hotelu. Čitaocu je jasno da se Marijana identifikovala sa zecom i njegovim bespomoćnim, beznadežnim položajem plena i žrtve. Uzrok njenog ponašanja leži u još jednoj činjenici, a to je odluka koju treba da donese u vezi sa vrstom odnosa koji treba da se razvija između nje i Petra u budućnosti. Posle svih ispada koje je priredila, Marijana je zaprosena ali ne daje konačan odgovor.

Sledeća scena se dešava tokom večere sa Petrom kada Marijana svrstava konzumiranje mesa u akt nasilja. Ona se brzo identifikuje sa životinjom te više nije u mogućnosti da jede svoje parče mesa. Na kraju, verenička zabava razotkriva prave Marijanine strahove – ona se oseća kao meta Petrovog “divljaštva”. Celo veče Petar fotografiše Marijanu da bi, na kraju, ona pobegla sa zabave osećajući da, u svojoj crvenoj haljini, podseća na metu za lov. Iz njene tačke gledišta, ovaj trenutak obeležava početak bekstva od Petra i povratak zdravom životu. Kada mu je ponudila da pojede tortu umesto da je unušti ili “konzumira” (kako je razumela njihov odnos), Marijana je, prema zaključku Mardži Pirs, promišljeno izgradila izlaz iz ličnih dilema (Piercy, 1982, 282-283).

Jedan drugi način da se analizira završna scena romana jeste da se Marijanino ponašanje objasni ponašanjem životinje-grabljivice. U ovom romanu ima mnogo žena-grabljivica koje neprestano jure svoje muškarce, i možda Marijana može da se posmatra kao konzument a ne samo kao konzumiran proizvod. Enslie je najočiglednija žena-lovac u romanu, pošto postavi zamke za oca-surogata svog deteta. V.S. Kottiswari (W.S. Kottiswari) primećuje da Etvudova menja stereotipnu podelu uloga polova u zavodjenju partnera: "Etvudova takođe parodira tradicionalni zaplet zavodjenja pokazujući dinamiku seksualne igre u svim svojim dvostrukostima. U *Jestivoj ženi* umesto da muškarac juri ženu, žena juri muškarca." U daljem tekstu Kottiswari zaključuje: "Ovde, takođe, postoji komična dekonstrukcija stereotipa, jer je muškarac stradalnik u ovoj borbi polova, a ne žena."⁴⁷ Dok juri Lena, Enslie ulovi Fiša kao svog budućeg supruga. Lusi, jedna od "kancelarijskih devica"⁴⁸, takođe pripada ženama-lovcima. Ona pokušava da "ulovi" odgovarajućeg supruga u otmenim restoranima. Sve "kancelarijske device", videvši kako je Marijana uspela da "osvoji" Petra za svog supruga, smatraju udvaranje ženskom inicijativom u zavodjenju muškarca. Kako vreme prolazi, Marijana igra sličnu ulogu u svojoj fascinaciji Dankanom tokom susreta koji definiše njihov odnos. Ona neplanirano inicira prvi susret sa njim, kada mu pozvoni na vrata tokom ankete o pivu. Možda Dankanova interpretacija simbolizma Marijanine torte, prema kojoj ona pokušava da proždere Petra a ne obratno, nije potpuno besmislena.

Ako ženski likovi služe kao paravan za Marijanino ponašanje i njene odluke, onda muški likovi, čini se, služe kao alterantivni izbori za nju. Petar, kao pravnik nudi mogućnost komfornog života srednje klase. Dankan, egocentrični student engleskog jezika koji uživa u skoro detinjastoj ulozi večitog „Petra Pana“, zajedno sa svojim cimerima Fišom i Trevorom, nudi nejasnu alternativu pojavljujući se u poglavljima neposredno posle svake Marijanine dileme oko njenog odnosa sa Petrom.

Len je minorni lik u Marijaninom životu. Međutim, njegovo interesovanje za mlade devojkice i njegov strah od braka, kao i odgovornosti očinstva, daju romanu tipičan

⁴⁷ „Atwood also parodies traditional seduction plot exposing the dynamics of the sexual game in all its duplicity. In *The Edible Woman* instead of a man pursuing a woman, a woman pursues a man. (...) Here, too, there is a comic deconstruction of stereotypes because it is a man who is a casualty in this battle between the sexes and not a woman.“ (Kottiswari, 2008, 16).

⁴⁸ Etvudova koristi izraz "kancelarijske device" ("office virgins") da opiše mlade kolegice iz Marijanine kancelarije, devojkice „standardnih oblina i prosečne inteligencije“.

primer večitog neženje. U poredjenju sa Lenom, Petar ostavlja utisak veoma odgovornog čoveka, Džo (kao model stabilnog muža i dobrog oca) deluje još snažnije od Petra, dok je Dankan potpuno nepredvidljiv.

Roman *Jestiva žena* kritikuje onu vrstu potrošačkog društva koje je dominiralo u Severnoj Americi sredinom i krajem dvadesetog vek, gde su se odnosi između pojedinaca gradili na osnovu potrošačkih navika, a status se temeljio na kupovnoj moći. Ova kritika je, u velikoj meri, feministička jer ima za cilj da izloži i tako razotkrije načine na koje su žene bile ugnjetavane, iskorišćene i „konzumirane“ u takvom društvu. Sledstveno tome, glavni lik je žena, a roman dokumentuje način na koji se ona oseća ranjivom u odnosu na ljude oko nje: na šefove sa posla i posebno na njenog verenika Petra. *Anketni centar Sejmur*, u kome je Marijana zaposlena, opisan je kao nekakav parlament u kome muški šefovi zauzimaju kancelarije na gornjem spratu dok ženama, iako naporno rade, pripadaju, po svim kriterijumima, niži rangovi. Ženama, takođe, nije omogućeno da napreduju na poslu do pozicije menadžera pošto se od njih očekuje da napuste kompaniju kako bi zasnovale porodicu. Ne samo da je očigledan disbalans moći unutar kompanije, već i sama kompanija istražuje konzumente kako bi doprinela većem profitu, boljoj proizvodnji i modernijem marketingu svoje korporacije. Ovaj anketni centar, drugim rečima, reprezentuje potrošačko društvo neograničenog trajanja.

Etvudova svesno daje prenaplašene opise događaja kako bi otkrila nejednako raspoređenu moć u društvu, praveći poređenje između ljudskih odnosa i relacija konzumenta i hrane, predatora i plena. Marijanina torta u obliku lutke, na poslednjim stranicama romana, jeste poslednji i najeksplicitniji primer identifikacije između ljudi i hrane u romanu. Prema studiji Šeron Vilson (Sharon R. Wilson) o kanibalizmu kao čestom elementu bajki („Mladoženja na silu“, „Crvenkapa“, „Alisa u zemlji čuda“...), Etvudova u romanu konstantno naglašava poređenje između žena i hrane (Wilson, 1989, 80). Na božićnoj zabavi, Marijana primećuje oblike ženskih tela koje ženama ne bi laskali. Njihova tela podsećaju na šunku, usta na žele, a njena prijateljica Klara, kao trudnica, liči na bezoblično povrće.

Muškarci u romanu retko se porede sa hranom. Njihova uloga više poprima pozicije konzumenta hrane. Čak kada žene postaju grabljivice, kao što je to slučaj sa Enslie koja juri za Lenom, njihov plen nije opisan kao hrana. Ovaj nepravedan tretman polova u prozi Margaret Etvud inicirao je raspravu nekih kritičara koji su zaključili da su opisi muškaraca dvodimezionalni. Sunita Sinha (Sunita Sinha) zaključuje da Etvudova karakteriše muške likove, posebno Petra, prema utvrđenim društvenim normama: „To pokazuje da Petrove ideje o rodu dolaze iz samog društva. Njegova ideja o muškarcu jeste da žena postoji da bi zadovoljila potrebe muškarca. On predstavlja tipičan muški stav i ulogu koju propisuje društvo za muškarce.“⁴⁹ Njen roman *Antilopa i kosac* opovrgava ove tvrdnje, ali romani ranog perioda Margaret Etvud, nedvosmisleno, ukazuju na činjanicu da karakterizacija muških likova nije razvijena u potpunosti.

Ako obratimo pažnju na biografsko čitanje ovog romana, onda se fokusiramo na odnos između teksta i događaja iz privatnog života Margaret Etvud. Ostaje činjenica da proza nikada ne može biti pojednostavljeno preslikavanje života. Likovi moraju da imaju dimenziju preterivanja i modifikacije kako bi odgovorili zahtevima tematike i forme romana. Ironija sudbine opisanih događaja u pojedinim romanima je umetnička pretpostavka realnih tokova života. U jednom intervjuu iz 1987. godine, Etvudova je objasnila da, u vreme pisanja romana *Jestiva žena*, ona nikada nije čula za anoreksiju. Marijanin poremećaj u ishrani često se koristi kao kritičarski materijal za izučavanje pošto obezbeđuje detaljnu analizu Marijanine promenjene svesti. Ovaj roman je, opet, potencirao brojna pisma koja su anoreksični pacijenti pisali Etvudovoj. Na kraju, Marijanin poremećaj podstaknut je više simboličkim a ne filozofskim okolnostima.

Ako se osvrnemo na feministička ubeđenja Margaret Etvud u ovom romanu, onda korene tih uticaja možemo nazreti već početkom šezdesetih godina prošlog veka dok je radila u jednoj marketinškoj firmi. Etvudova potiče iz porodice poznate po jakim, samosvesnim ženama. Njena majka, na primer, bila je izuzetno sposobna žena koja je

⁴⁹ „This shows that Peter’s idea on gender have come from society itself. His idea on the male are that the female is there to meet the male’s needs. He represents the typical male attitude and the role that society prescribes for men.“ (Sinha, 2008, 89).

znala da sačuva svoju porodicu od različitih grabljivica dok su boravili po šumama sa ocem Margaret Etvud, poznatim entomologom. Njene tetka, sa majčina strane, bile su poznate po sličnoj odvažnosti: jedna je magistrirala na istoriji na Univerzitetu u Torontu sa devetnaest godina, udala se i rodila šestoro dece. Druga tetka, Džojks Barkhaus (Joyce Barkhouse), imala je dvoje dece, postala je biograf i dečji pisac sa najprodavanijim dečjim romanom u Kanadi, pod naslovom, *Pit Poni (Pit Pony)*, 1990).

Na početku studija, Etvudova je bila izložena uticajima autoritativnih žena na Koledžu Viktorija u Torontu. Jedna od članica fakulteta, kanadska pesnikinja Džej Mekferson (Jay Macpherson) bila je od posebnog uticaja na sve studentkinje. I zaista, stil prve zbirke pesama Margaret Etvud *Dvostruka Persefona* nastale 1961. godine, otkriva uticaj rada Džej Mekferson koja je negovala ironiju i lepu formu u poeziji. U ovoj prvoj maloj zbirci pesama Etvudova se fokusirala na dvostruke mitološke pojavnosti – Pluton/ Had, Demetra/Zemlja, zima/proleće. Ovde se nameće očigledan osvrt na glavne suprotnosti koje će obeležiti većinu romana Margaret Etvud nastalih u njenom kasnijem književnom periodu: razlika između stuštine života ili prirode i proizvodi ljudske umetničke kreacije. Paradoks između dinamičnog, prirodnog, kreativnog procesa i statičnog, veštački stvorenog proizvoda opisan je u svim tekstovima Margaret Etvud.⁵⁰

Kada se Etvudova pridružila kompaniji za marketing 1963. godine, već je pokazivala znake osetljivosti prema pitanjima pola i roda i njihove međusobne ravnopravnosti. Ta osetljivost će tokom sledeće dve godine prerasti u bunt iz tri razloga. Prvo, u kompaniji je Etvudova bila izložena nejednakom tretmanu u odnosu na muške kolege: žene treba da napuste posao kada se udaju; žene treba da budu plaćene manje od muškaraca za ista radna mesta, delom što će muškarci doprinostiti kućnom budžetu (jer, podsetimo se, žene ne rade kada osnuju svoju porodicu); žene imaju minimalne mogućnosti za napredovanje u strukturi kompanije da bi se šefovi-muškarci održali, što lakše i komfornije, na vrhu kompanijske lestvice.

Drugo, šef Margaret Etvud, u kompaniji u kojoj je radila, bio je posvećeni član Nacionalne demokratske partije (NDP), koji je otvoreno podržavao feminističke ideje i ohrabrivao Etvudovu na politički angažman. Kao odgovor na novu ideologiju, 1964.

⁵⁰ Najobimnije istraživanje pojave mitologije u savremenoj kulturi i književnosti napisali su Fraj i Mekfersonova 2004. godine, pod naslovom *Biblical And Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*.

godine Etvudova piše radnu verziju zbirke pesama *Kružna igra* koja je imala mnogo više feministički prizvuk od svog konačnog izdanja. Kada je nastajao roman *Jestiva žena*, Etvudova je počela da promovira svoje političke i feminističke ideje u svom delu.

Treći razlog koji je uzrokovao bunt Margaret Etvud, jeste njen odlazak na Univerzitet Britanska Kolumbija gde je provela godinu dana držeći predavanja na odseku anglistike. Brzo se uklopila u produktivnu i plodnu spisateljsku atmosferu nekoliko kanadskih pisaca koji su takođe boravili na ovom Univerzitetu. Pošto je imala maksimalnu podršku za svoje spisateljske pokušaje i političke angažmane, iskoristila je predavačku godinu da bi se potpuno posvetila i usresredila na početak uspešnog spisateljskog rada. Ovaj period će se pokazati kao jedan od najznačajnijih u njenoj karijeri. Tih godina, Etvudova je razvila osnovna načela feminizma mnogo pre nego što će ta ista načela biti opšte poznata. Roman *Jestiva žena* je predvideo dalji razvoj feminističke ideologije. Njen sledeći roman *Izranjanje*, zajedno sa studijom *Opstanak*, predvideće i podržati ponovno „izranjanje“ kanadskog nacionalizma i ženske osvešćenosti.

***Pobedivanje pasivnosti i pravo na izbor:
Izranjanje, Proročica, Život pre muškarca***

Izranjanje

Na početku karijere Margaret Etvud, 1972. godine, objavljena su dva njena rada, roman *Izranjanje* i njena književna istorija *Opstanak: Tematski vodič za kanadsku književnost*. U *Opstanku* ona ističe jedinstven „kanadski potpis“ koji bi ukazao na znakove kanadske istorije, geografije, kao i na umetničke stavove u književnim radovima, a za mladu Etvudovu taj potpis je bio predstavljen slikovitim prikazivanjem kanadske divljine. Divlja priroda koristi se na različite načine u romanu *Izranjanje* i u studiji *Opstanak*, ali oba dela sadrže istu misao Margaret Etvud: „Vi izniknete iz nečega, i onda možete da se razgranate u svim različitim smerovima, ali to ne znači da treba sebe da iščupate iz svojih korena i iz svoje zemlje.“⁵¹

Organska slika drveta i naglasak na mestu i prostoru usmerava nas direktno na značajan element u konstrukciji kanadskog identiteta, na koncept divljine. Divljina je prostorna metafora i najomiljeniji kulturološki mit anglofone Kanade. Sedamdesetih godina prošlog veka, Etvudova opisuje divljinu kao jedinstveno nacionalno prostranstvo. Ali dvadesetak godina kasnije, ona naglasak stavlja na sumorniji scenario u kome je divljina kao geografsko mesto pod pretnjom od zagađenja i od širenja urbanizacije, dok je kulturološki mit o nacionalnom identitetu jasno postao anahronizam u multikulturalnoj Kanadi. Na početku dvadeset prvog veka, *Izranjanje* i *Opstanak* mogu se smatrati proizvodima kulturološkog nacionalizma anglofone Kanade sedamdesetih godina prošlog veka. Ovim tekstovima Etvudova se uključila u stalne debate o postkolonijalizmu u Kanadi.

⁵¹ „You come out of something, and you can then branch out in all kinds of different directions, but that doesn't mean cutting yourself off from your roots and from your earth.“ (Ingersoll, 1990, 143).

Divljina se geografski definiše kao nekultivisana zemlja, što u slučaju Kanade podrazumeva široka prostranstva šuma sa nebrojenim jezerima i sa Arktikom. Unutar kolonijalnog diskursa, divljina je predstavljena kao mesto van civilizovanog društvenog poretka i hrišćanskih moralnih zakona, kao mesto misteriozne preteće „drugosti“. Neizbežan je zaključak da je ovakva konstrukcija divljine proizvela ambivalentne, čak, kontradiktorne odgovore: s jedne strane, većina Evropljana je doživljavala divljinu kao mesto gde čovek može da se izgubi ili bude ubijen; a sa druge strane, divljinu su smatrali oblašću u kojoj vlada sloboda bez društvenih stega. Dvostruka vizija Margaret Etvud odgovarala je ovim konstrukcijama. Ali, ona je prepoznala i treću definiciju divljine koja se drugačije interpretira od strane starosedelačkih zajednica. Te zajednice pokazuju zabrinutost zbog moguće ekološke katastrofe i zbog opasnosti od zloupotrebe prirode.

Za Etvudovu, divljina je već postojala kao kulturološki mit koji je nasledila četrdesetih godina prošlog veka. Njena proza je puna podsećanja na anglofonu kanadsku književnu tradiciju pripovesti istraživača, priča o životinjama i upustvima o preživljavanju. Fej Hamil (Faye Hammill) smatra da je severni deo Kanade večna literarna fascinacija u romanima Margaret Etvud: „Takođe možemo pratiti evoluciju njenog viđenja kanadske književnosti i kulture, pošto se može uočiti, u njenim kontinuiranim verzijama divljine, samosvesni dijalog s prethodnim umetničkim i književnim slikama kanadskog Severa.“⁵² Sa karakterističnom dvostrukom vizijom, Etvudova ponovo konstruiše identitet anglofonih Kanađana bele rase, stavljajući Novi Svet u specifičnu relaciju prema istoriji, geografiji i kulturi. Ona stvara pripovesti doseljenika i podseća na stalnu svest o fizičkom izmeštanju imigranata u odnosu prema matičnoj zemlji. Ova paradoksalna pozicija između doma i progonstva odmah se naglašava u romanu *Izranjanje* komentarom protagonistkinje: “Sad smo u mom rodnom kraju, na stranoj teritoriji“ (*Izranjanje*, 13).⁵³

Etvudova smatra divljinu posebnom nacionalnom baštinom kada se obraća kanadskim čitaocima u romanu *Izranjanje* i u studiji *Opstanak*. Ova dva teksta ukazuju na misiju u kojoj ona podstiče nacionalnu i kulturnu svest Kanađana. Značajno je

⁵² „We may also trace the evolution of her perspective on Canada’s literature and culture, since, in her successive versions of wilderness, a self-conscious dialogue with prior artistic and literary figurations of the Canadian North may be discerned.“ (Hammill, 2003, 136).

⁵³ „Now we’re on my home ground, foreign territory.“ (*Surfacing*, 6).

zaključiti da njena definicija kanadskog naciona odgovara konceptu divljine i opstanka u tradiciji tekstova o preživljavanju objavljenih u Kanadi u devetnaestom veku i početkom dvadesetog veka.

Roman *Izranjanje* počinje i završava se scenom koja obuhvata šumu, jer kao što je divljina značajna u verziji Margaret Etvud o književnoj istoriji, tako je važna u priči o traganju jedne žene da pronade odgovarajući jezik kojim bi izrazila promenu percepcije kanadskog identiteta. Prema studiji *Opstanak*, putovanja istraživača su ponovo obrađena u savremenoj Kanadi kao pojedinačna traganja za duhovnim opstankom; žrtve su potaknute da preuzmu odgovornost za svoju situaciju i da preuzmu moć i tako prestanu da prihvataju sebe kao žrtve; shvatanje divljine je preoblikovano tako da Kanada više nije egzil imigranata već njihova „rodna gruda“.

Roman počinje kao detektivska priča u kojoj se bezimena pripovedačica vraća u mesto svog detinjstva, u šume Kvebeka, da bi pronašla svog izgubljenog oca. Kako kasnije saznajemo, njen otac se utopio u jezeru dok je tražio indijanske crteže na stenama. Postepeno, ona otkriva da, u stvari, traga za sopstvenom prošlošću. Otkriva one izgubljene delove svoga bića zakopane u potisnutom sećanju i samo u divljini uspeva da pronade način da izleči svoju podeljenu psihu i tako povрати emocionalno i duhovno zdravlje. Ona zaključuje da se prošlost ne može uvek ispravljati, mada je moguće da se delimično rekonstruiše pomoću diskutabilnog sećanja i delikatne mašte. Glen A. Mejs (Glen A. Mazis) smatra da naratorica nesvesno stvara životni privid bez faktografskih podataka koji realno potvrđuju ljudsku sudbinu: „Pripovedačica *Izranjanja* ne shvata da je njena prošlost nasilničko iskustvo za nju, posebno njen pobačaj i činjenica da ju je odbacio ljubavnik. Ona pamti prošlost u skladu sa prihvatljivijim društvenim slikama koje su obnovile njen život, opet, u skladu sa prihvatljivijim osećanjima i idejama. Zbog toga je ostala bez života sa kojim je zaista povezana.“⁵⁴ Do kraja romana, junakinjino sagledavanje sopstvenog odnosa prema svetu menja se, tako da je ona spremna da napusti divljinu i vrati se među ljude. Jedina mapa koju na kraju poseduje jeste mreža linija na dlanu sopstvene ruke.

⁵⁴ „The narrator of *Surfacing* doesn't realize that her past has been experienced as so violating to her, especially her abortion and the fact that she was discarded by her lover. She has remembered a past according to more acceptable societal images that have reconstructed her life according to more acceptable feelings and ideas. It has left her without a life with which she is really connected.“ (Mazis, 2002, 217).

U takvom odnosu prema realnosti, dominantni su ljubav, poverenje i moralna odgovornost. Ove ljudske vrednosti smatraju se primarnim za opstanak književnih likova u romanima Margaret Etvud. Imajući u vidu ovakvo tumačenje teksta, tek u sedamnaestom poglavlju otkriva se krucijalna laž kada pripovedačica zaroni u jezero. Tekst funkcioniše na dva nivoa: postoji spoljni svet pitomih pejzaža i civilizovanog društva dok paralelno pratimo unutrašnji svet pripovedačice, gde je nejasna granica između stvarnosti i mašte a jezik komunikacije pomera se između realističnih opisa i psiholoških metafora.

Sedamdesetih godina prošlog veka, kanadska divljina očigledno više ne pripada nacionalnom pastoralnom mitu. Umesto toga, reč je o teritoriji koja već pati od negativnih efekata civilizacije, gde drveće umire od otrovne kisele kiše a turisti je opsedaju dovodeći sa sobom lovce i ribolovce. Obeležja kultivisane prirode, naseljene ljudima, uveliko postoje kao i nestanak starosedelačke populacije. Pripovedačica se, ipak, vraća jednom drugom mestu i vremenu zaboravljene prošlosti koja nadilazi lična sećanja i prerasta u lokalnu istoriju oblasti, čak, iz vremena praistorije. Šuma, u koju ona ulazi, nosi tragove prošlosti koja funkcioniše kao tekst napisan na nekom drugom, skoro nepoznatom jeziku. Pripovedačica počinje da pojmi jezik koji opisuje promene prirode jer je šuma mesto dinamičkih transformacija unutar uravnoteženog ekološkog sistema. Ta slika objašnjava ne samo analogiju već i harmoniju između ljudskog sveta i drugih bića na osnovnom nivou životnih procesa, gde se ženski biološki ciklusi smenjuju paralelno sa životnim fazama šume.

Roman *Izranjanje* može se tumačiti ne samo kao psihološko i duhovno traganje već i kao beleška o posledičnom traganju za novim jezikom koji više odgovara organskom pristupu starnosti. Kotisvari (Kottiswari) sugerise da protagonistkinja ima negativan, odbijajući stav prema jeziku koji se pretvara u nepoverenje prema upotrebi reči. Evidentno je da pripovedačica duboko sumnja u reči koje smatra „instrumentima obmane i dominacije, a ne sredstvom komunikacije“.⁵⁵ Kao žena, ona se oseća kao zarobljenik jezika koji nije njen, stavljena na mesto žrtve u igri ljubavi i rata kojom dominira muška moć; kao predstavница engleskog govornog područja u Kvebeku, ona mora da se suoči sa problemima oko prevođenja; kao Kanadanka ona se oseća ugroženom zbog američkog kulturološkog uticaja: “Ako izgledaš kao oni, govoriš kao

⁵⁵ „instruments of deception and domination rather than of communication“. (Kottiswari, 2008, 19-20).

oni i misliš kao oni, onda si postao isto što i oni – rekla sam saba sebi – govoriš njihov jezik, a jezik je sve ono čime se baviš“ (*Izranjanje*, 171).⁵⁶ Njena potraga za samorehabilitacijom je takođe potraga za sopstvenim dijalektom među svim jezicima koji su joj dostupni. Ispostavilo se da se taj dijalekt krio duboko u njenoj ličnosti i samo je morao biti dešifrovan.

Njeno traganje nastavlja se kroz seriju jasno označenih faza u pripovednoj strukturi romana podeljenog u tri dela. Posebno je zanimljiv drugi deo napisan u prošlom vremenu u kome je zabeleženo nekoliko važnih otkrića: crteži junakinjinog oca o indijanskim slikama na stenama, njeno zaranjanje u jezero i potvrda da je pronađeno telo njenog oca koji se utopio. U tom trenutku pripovedanje se vraća u sadašnje vreme i tada shvatamo da je ceo drugi deo rekonstrukcija sećanja pripovedačice koja je sve vreme u spavaćoj sobi očeve brvnare.

Zaranjanje u jezero funkcioniše kao realističan opis i kao metafora za silazak u oblasti podsvesnog.:

„Ukazalo se, ali to nije bio crtež, a nije se nalazilo ni na zidu. Bilo je ispod mene i plutalo prema meni, iz pravca najdublje dubine, tamo gde života nema, tamni oval sa beživotnim udovima. Oblik mu je u mojim očima bio potpuno pomućen, ali sam videla otvorene oči, bilo je to nešto što sam poznavala, mrtvo stvorenje, bila je to smrt“ (*Izranjanje*, 187).⁵⁷

Kada je ta zamagljena prikaza⁵⁸ izronila u svesti pripovedačice, signalizirala je početak njenog oporavka i ozdravljenja. Iste te noći ona je sa svojim emotivnim partnerom izašla napolje u divlju prirodu da bi vodila ljubav. To iskustvo je doživela kao neobičan ritualni susret dvoje ljubavnika. Divlja priroda je za nju mesto opšte regeneracije. Kasnije, kada samoinicijativno ostaje izolovana na ostrvu, doživljava seriju susreta sa divljom prirodom kao da prisustvuje šamanskim ritualima. Naravno, ona prolazi kroz proces u kome doživljava različite vizije. Njeno psihičko i duhovno

⁵⁶ “If you look like them and talk like them then you are them, I was saying, you speak their language, a language is everything you do.” (*Surfacing*, 129).

⁵⁷ „It was there, but it wasn't painting, it wasn't on the rock. It was below me, drifting towards me from the furthest level where there was no life, a dark oval trailing limbs. It was blurred but it had eyes, they were open, it was something I knew about, a dead thing, it was dead.” (*Surfacing*, 142).

⁵⁸ To otkriće ili prikaza, u stvari, predstavlja fikciju jer nikada nije postojao brak niti dete kako je rekla svojoj porodici i prijateljima, već preljuba sa oženjenim muškarcem i abortus.

iskustvo, kao i čulna opažanja, predstavljena su kroz paralelne modele podignute svesti koja vodi ka obnavljanju slika i introspekciji. Antropolog Mari-Fransoa Gedon (Marie-Francoise Guédon) zaključuje da junakinja, na kraju ipak odbija potpuno jedinstvo sa prirodom jer se vraća ljudskom diskursu komunikacije i relacije (Guédon, 1983, 91-111).

Kada naratorica započinje svoje izmišljene rituale šamanske inicijacije, prelazi još jednu granicu, ovog puta granicu halucinacije i iskustva sa vizijama. Preživljavajući opasnosti na otvorenom, kao i glad, doživljava nekoliko vizija. Značajno je da je njena prva vizija o izgubljenom indijanskom svetu u prvobitnoj šumi. U ovom mitskom svetu dinamičkih procesa, stvarnost se sastoji od neprekinutog toka energije u stalnim metamorfozama. Pripovedačica doživljava taj proces u mašti dok joj se čini da se njeno telo razlaže i da postaje povezano sa zemljom kao deo divlje prirode. Međutim, da bi telo postalo deo divljine, moralo bi izgubiti lični identitet ljudskog bića pa se ona instiktivno povlači od tog stapanja koje vodi misticizmu i gubljenju zdravog razuma. Osećajući da je, i posle svega, ljudsko biće, naratorica mora da „izade na površinu“, da bi zadržala svoj identitet i da bi se razdvojila od prirode, drveća i zemlje. Ova potreba za razdvajanjem je potvrđena njenim „susretom“ sa očevim duhom kao čudovištem iz divljine koje daje ozbiljno upozorenje protiv ukidanja pomenutih granica. Odmah posle ove vizije dešava se trenutak ozdravljenja: naratorica vidi ribu dok iskače iz jezera što je isprovociralo radikalnu promenu percepcije prirode koja vodi natrag u okvire normalnog stanja duha.

Etvudova je detaljno opisala subjektivna opažanja dok menjaju izgled jednog objekta, tako da prava riba postaje prvo slika, onda reč i ideja posmatrača. Ta riba se, potom u naratorikinoj halucinaciji, pretvara u drveni trofej koji je ona nekada videla na zidu lokalne seoske gostionice. Zatim, riba poprima obrise rogate ribe sa indijanske slike na stenama. Sledeći opis ribe podseća na konture tela mrtvog oca, dok, na kraju, ne postane ponovo riba koja uskače u vodu. Ove višestruke promene nastale su kao subjektivna vizija izražena jezikom koji više liči na poetski a ne na prozni.

Kako naratorica počinje ponovo da razmišlja lucidno, ona shvata da je njeno traganje za izgubljenim ocem, istovremeno, traganje za sopstvenim identitetom. Mara E. Donaldson (Mara E. Donaldson) podržava poznatu tezu o paralelnom traganju glavne junakinje romana *Izranjanje*: „Kritičari *Izranjanja* vešto su pokazali kako eksplicitno,

spoljašnje traganje za pripovedačicinim nestalim ocem postaje implicitno, unutrašnje traganje za samom sobom. Pošto smo identifikovali strukturu protrage pripovedačice kao herojsku, moramo biti obazrivi zbog sadržaja potrage jer se razlikuje od potrage junaka. Transformacija u *Izranjanju* nije iz egoizma u sopstvenu potčinjenost već iz potčinjenosti u potvrđivanje.⁵⁹ Na kraju, naratorica je sposobna da pripoveda svoju životnu priču i da ponudi drugačiji model pamćenja kada shvata da njena priča uvek može da se doživi na mnogo načina zavisno od promenjene duhovne i vizuelne percepcije. Pošto je „čula“ jezik divljine, ona je shvatila da su reči ljudska potreba i neophodnost jer otuđenje od reči je otuđenje od ljudi.

Poslednje poglavlje je neobična kombinacija definicija i nedeterminisanosti u kojoj novi jezik još uvek nije izmišljen te je pripovedačica u zamci između starog i novog diskursa. Dok razmišlja o mogućnosti da se vrati svom ljubavniku Džou, ona se suočava sa dvostrukom pozicijom u kojoj se nalazi ljubav i poverenje, ali i kompromitovanje i neuspeh pomenutih kategorija uz pomoć reči kao glavnog medijuma ljudske komunikacije. Glavna junakinja završava priču bojažljivo i nesigurno dok stoji sakrivena između drveća i posmatra Džoa. On se vratio na ostrvo da je pronade i doziva je imenom. Iako ostaje nepomična, kraj priče je optimistički pošto junakinja zaključuje da je nemoguće povlačiti se sve vreme zbog neizbežnog smrtnog ishoda. Ona više ne čuje glasove divljine već samo Džoovo dozivanje koje se pretvara u životne alternative nepoznate divljem svetu.

Pripovedačica svoju patnju izražava patrijarhalnim jezikom čije definicije žene i žrtve u potpunosti oblikuju priču o preživljavanju. Njena pripovest, kombinujući stvarnost i maštu, opisuje traganje u sopstvenoj duši. Ipak, ovo traganje, koje je očigledno nepotpuno i nezavršeno, usmerava nas na početak romana, odnosno, na značaj samog naslova ovog dela. „Izranjanje“ pripada glagolskoj imenici koji obeležava aktivan i aktuelan proces a ne svršenu radnju ukazujući na promenu u subjektivnoj percepciji stvarnosti pripovedačice. Ona se pomera iz pozicije otuđene jedinice i žrtve prema novom poimanju odnosa između predstavnice ljudskog roda i zemlje na kojoj su ljudi naseljeni. Takođe, roman opisuje novu fazu sa kojom se junakinja suočava dok

⁵⁹ „Critics of *Surfacing* have artfully demonstrated how the explicit, external search for the narrator's missing father becomes the implicit, internal search for herself. Having identified the structure of the narrator's quest as heroic, we must be attentive to the content of the quest as it differs from the male hero's quest. The transformation in *Surfacing* is not from egoism to self-achieved submission but from submission to affirmation.“ (Donaldson, 1987, 104).

sagledava poziciju ljudske jedinke u savremenom svetu. Njen sledeći korak je i lični doprinos stvarnom životu imajući u vidu da se roman završava naglašavanjem iskonske potrebe čoveka za opstankom, ponekad i putem regenerativnih moći divlje prirode.

Roman *Izranjanje* je jasna ilustracija dve teme koje dominiraju u prozi Margaret Etvud, a pripovedanje ovog dela otkriva tačke na kojima se spajaju u razilaze ove teme. *Izranjanje* se fokusira na glavni ženski lik i njenu sve veću neprijatnost u odnosu prema muškacima. Kao i prethodni roman *Jestiva žena*, i ovo delo istražuje društvene konvencije iz specifičnog feminističkog ugla, izlažući načine na koje su žene često marginalizovane u svojim profesionalnim i privatnim životima. Međutim, roman *Izranjanje* uvodi i temu kanadskog nacionalizma i odgovarajućih preokupacija oko očuvanja kanadske divljine, zajedno sa veoma tačnim opisima lokalne geografije. Autorkino insistiranje na lociranju pripovedača na specifično mesto u Kanadi i u specifičnom trenutku biće osnovna karakteristika svih njenih kasnijih romana. Odluka Margaret Etvud da smesti priču romana u svoju rodnu zemlju stavila je Kanadu na nacionalnu i internacionalnu književnu mapu. Petar Wilkins (Peter Wilkins) u eseju o romanu *Izranjanje* zastupa tezu da je kanadski nacionalizam najdominantnija tema u ovoj pripovesti: „Uznemirenost Kanade zbog SAD koje je mogu progutati je centralna tema Margaret Etvud u romanu *Izranjanje* iz 1972. Etvud je oduvek bila glasan kanadski nacionalista, boreći se protiv onoga što ona vidi kao verziju američkog kolonijalizma, a *Izranjanje* stavlja na scenu kanadsku nacionalističku fantaziju očuvanja Kanada koja se razlikuje od SAD.“⁶⁰

Etvudova se osvrće na poznati američki roman Džeka Keruaka *Na putu*⁶¹ iz 1957. godine i započinje opis puta glavne junakinje koja se kolima vraća u predele svog

⁶⁰ „The Canadian anxiety of being swallowed up by the United States is a central theme of Margaret Atwood’s 1972 novel *Surfacing*. Atwood has always been a vocal Canadian nationalist, arguing against what she sees as a version of American colonialism, and *Surfacing* stages the Canadian nationalist fantasy of preserving a Canada distinct to from the United States.“ (Wilkins, 1998, 206).

⁶¹ Naslov na koji Etvudova podseća na samom početku svog dela.

detinjstva. Autorka namerno pravi aluzije na Keruakov roman: *Izranjanje* prati sličnu priču samootkrivanja, ali je pripoveda iz ugla Kanađanke.

Neimenovana protagonistkinja, istovremeno i pripovedačica priče, putuje kolima sa svojim mladićem Džoom, i sa prijateljima Dejvidom i Anom. Oni idu putem kojim je, kao dete, često prolazila uviđajući sada da se krajolik promenio i postao moderniji. I kod same protagonistkinje uočljive su značajne promene koje su se dogodile tokom godina odrastanja. Takođe, ona se priseća zabave na kojoj je Ana, „čitajući“ dlan glavnoj junakinji, primetila čudni prekid na liniji života posle perioda detinjstva.⁶² Treba pomenuti da je Ana njena najbliža prijateljica, mada se poznaju tek dva meseca.

Za to vreme, Dejvid i Džo započinju režiranje filma pod nazivom *Slučajni uzorci*, koji, kao što sam naslov sugeriše, podrazumeva snimanje kadrova u relativno spontanim trenucima. Kao i u romanu *Jestiva žena*, i ovde pripovedačica oseća sve veću anksioznost zbog kontrole koju muškarci stiču zahvaljujući kameri. Oni su u ulozi predatora jer, umesto pravog oružja, sada koriste objektiv koji mogu da upere prema plenu, odnosno prema ženama.

Protagonistkinja se lako uklapa u život divljine dok pokazuje brojne znake otuđenja od ljudi. Iako je pozvala Dejvida i Anu da joj se pridruže na putu, izgleda da joj je neprijatno u njihovom prisustvu. Ne uspeva da se uklopi u društvo i nalazi da joj Dejvidove ekstremno šovinističke primedbe nisu duhovite. Okreće se nerešenim situacijama iz prošlosti i ponovo se vraća na bebu koja nije „njena“. Devet godina nije dolazila na ovo jezero a broj devet se nekoliko puta simbolično pojavljuje u romanu □ trudnoća traje devet meseci da bi se rodio novi život; naratorica ponovo uspostavlja emocionalni odnos sa pokojnim roditeljima posle devet godina; devet godina je i period trajanja braka Dejvida i Ane iako je protagonistkinji neshvatljivo da jedna bračna zajednica može toliko dugo da opstane.

Jedno od objašnjenja otuđenja glavne junakinje jeste problematičan odnos sa većinom muškaraca, uključujući i njenu sadašnju vezu sa Džoom. Kit Dobson (Kit Dobson) primećuje da muškarci u ovom romanu protežiraju svoju biološku i rodnu dominaciju koju naratorica svesno i principijelno odbacuje (Dobson, 2009, 32-33). Iako je Džo dobar ljubavnik, uglavnom rezervisan i odmeren, glavna junakinja ne gaji

⁶² U daljem tekstu rasvetljava se, donekle, taj deo njene prošlosti i težak period posle namernog prekida trudnoće.

posebne emocije prema njemu. Ovakvo njeno stanje je posledica kraha u prethodnoj bračnoj vezi.

Drugi deo romana uspostavlja jasnu distinkciju između protagonistkinje i ljudi oko nje. Ovaj deo junakinja započinje pitanjima o razlici između njenih prijatelja (i njihovih mentalnih transformacija) i sebe same (*Izranjanje*, 101).⁶³ Njihov mehanički smeh čini joj se površan. Protagonistkinja je neprestano opterećena, sa jedne strane, svojim životom i obavezama u civilizaciji, a sa druge strane, nadahnuta je nesputanim životom u divljoj prirodi. Ona je prva u nizu romana Margaret Etvud čija je centralna figura umetnica.⁶⁴ U *Izranjanju*, glavna junakinja je ilustratorka i bavi se primenjenom umetnošću. Ovaj aspekt identiteta junakinje *Izranjanja* nije do kraja razvijen kao u romanima *Proročica* ili *Mačje oko* u kojima se spisateljica fokusira na specifičnu ulogu i poziciju umetnice.

Jedno od najvažnijih otkrića jeste trenutak kada protagonistkinja pročita pismo izvesnog akademika koji objašnjava da njen otac nije izgubio zdrav razum i da njegovi crteži predstavljaju kopije slika otkrivenih na stenama ostrva. Paralelno sa ovim otkrićem, protagonistkinja počinje da interpretira svoje odnose sa muškarcima. Pokušava da razgovara sa Džoom koji ostaje hladan prema njoj, posebno, u trenutku kada nije u stanju da mu izjavi ljubav. Džo je ubeđen da ga ona smatra nedovoljno „kvalitetnim“ za vezu. On nije sposoban da pronikne u pogoršano duševno stanje glavne junakinje koja sve vreme, pokušava da otkrije trenutak i razlog sopstvene emotivne „smrti“. U ovoj fazi priče, čini se da su muškarci glavni krivci jer ona neprestano oseća pretnju od njih, čak i od benignog Džoa. Sećanja na kratku trudnoću i abortus izazivaju kod protagonistkinje najtraumatičnije reakcije. Ubrzo, protagonistkinja počinje da se otuđuje i od žena – ona odbija da stane na Aninu stranu kada se njena prijateljica počne braniti od Dejvida. U centralnom delu romana, sve je izvesnije urušavanje emotivnog stanja glavne junakinje. Čak i plovidba kanuom, kojoj se posvećuje posebna pažnja zbog simboličnog značenja, podseća na tanku liniju života i smrti. Naime, društvo u čamcu nailazi na mrtvu čaplju koja pobuđuje opštu pažnju. Glavna junakinja

⁶³ (*Surfacing*, 76).

⁶⁴ Elen Mekvilijams (McWilliams) u svojoj opsežnoj studiji, podseća na često spominjanu frazu Margaret Etvud o „paradoksima i dilemama“ kanadskih umetnica koje oduvek osećaju diskriminatorni stav društva prema sebi. Nametnuti inferiorni položaj u kome žena opredeljena da se bavi umetnošću mora zauvek ostati i njen revolt zbog tradicionalne politike moći jesu stalno prisutne teme u romanima rane spisateljske faze Margaret Etvud. (McWilliams, 2009, 14).

pretpostavlja da su Amerikanci bezdušno ubili ovu životinju. Ona se priseća priče o američkim eksploatorima koji su iskorišćavali kanadsku divljinu ubijajući životinje čak i radi zabave. Počinje da nazire paralelu između tradicionalnog odnosa Amerikanaca prema prirodi i generalnog odnosa muškaraca prema ženama. Ljudi, na sopstvenu nesreću, uvek imaju potencijal za zlo a svaki čovek taj potencijal može razbuditi u sebi⁶⁵. Na žalost naratorke i njenih prijatelja, shvataju da su i Kanađani sposobni za nasilništvo jer su upravo kanadski lovci ubili čaplju na jezeru.

U međuvremenu, glavna junakinja odlučuje da sama ode kanuom do stena koje su potonule ali zaključuje da će morati da roni kako bi ih našla. Ovo zaranjanje je fizičko i duševno jer će tako obeležiti početak regresivne „zagnjurenosti“ kako bi pronikla u suštinu psihičkog problema koji radikalno i originalno razrađuje Endrju Semjuels (Andrew Samuels) u istraživanju o ljudskom biću kao politički angažovanoj individui. On zaključuje da je svaka introspekcija rezultat simbioze političkih, nacionalnih i emotivnih afiniteta pojedinca (Samuels, 1993, 102-120). Junakinja je morala nekoliko puta zaroniti da bi pronašla bilo kakav trag ali, umesto stena, naišla je na utopljeno telo svoga oca. Misterija je rešena samo u bukvalnom smislu. Pošto se suočila sa ovom vizijom, uspeva da primeti, osim svog kanua, još jedan čamac na površini vode jer je Džo započeo potragu za njom. Ponovo, bukvalno i simbolički, ona više nije sama. Protagonistkinju sada opsega moć prirode i shvata da su mnogi ljudi nesvesni delikatne ravnoteže koju priroda sama uspostavlja u svom svetu, dok su, na primer, njeni roditelji znali svoje mesto u svetu prirode. Ovo priznanje pomaže glavnoj junakinja da krene putem sopstvenog izlečenja. Ona počinje da izranja iz dubine očaja i emotivne pasivnosti.

Treći deo romana signalizira junakinjinu transformaciju scenom ljubavnog čina sa Džoom koji protagonistkinja sama inicira van kolibe, u prirodi. Ubrzo, ona oseća da je dete ponovo začeto u njenom telu što predstavlja simbolički povratak izgubljene bebe iz prethodnog braka. I pored društva koje uporno doziva njeno ime (a koje se i dalje ne otkriva čitaocima), ona čvrsto odlučuje da ostane sama na ostrvu dok njeni prijatelji odlaze natrag u grad. Kada konačno ostane sama, jedino sebi dozvoljava da ponese ćebe dok joj ne izraste „krzno“ po telu. Smatra da sme pojesti bilo koju vrstu hrane (pronalazi pečurke i voće u šumi) koje raste nekultivisano u divljoj prirodi. Ne

⁶⁵ Etvudova često obrađuje ovu temu u svojoj poeziji.

dozvoljava sebi da uđe u baštu jer je „problematičan“ svaki ograđeni prostor. Pošto je pojela pečurke i voće koje je sama pronašla u šumi, počinju da joj se priviđaju obrisi majke i oca.

Novo jutro odnosi sva pravila kao i njenu rastrojenost, ili čak ludilo. Završno poglavlje vraća junakinju realnom svetu. Dok ona ima osećaj da je putovala kroz vreme, Džo se ponovo vraća na ostrvo kako bi je spasio. Roman se završava životnom dilemom junakinje: da li ostati na ostrvu ili se vratiti sa Džoom u grad?

Etvudova posebno naglašava činjenicu da čitaoci nikada ne saznaju ime glavne junakinje. Kritičarka Satia Silan (Sathia Seelan) pravi distinkciju između bezimenog književnog lika i njenog glasa: „Lik bez imena jedva da je uopšte lik. Bezimena naratorica pojavljuje se na početku *Izranjanja* kao glas, a ne kao osoba. To je roman napisan iz ugla gledanja ženskog pripovedača, ona nema ime, nema osećanja i želje da komunicira sa drugima. Ona čak ne plače jer su emocije zamrznute. Ona čak ni ne sanja.“⁶⁶ Anonimnost junakinje utvrđuje poziciju univerzalne biografije svih žena sveta. Istovremeno, njene unutrašnje turbulencije razvijaju se detaljno tokom tri dela romana. U prvom delu, svedoci smo međusobnih odnosa između četiri lika koji se razvijaju u vrlo nemirnim, nestalnim, promenljivim okolnostima. Posebna pažnja se posvećuje junakinjinim odnosima prema partneru i njenim prijateljima. Ne samo da saznajemo kako je jedan traumatičan događaj – abortus – pokrenuo značajnu promenu u njenoj ličnosti i prekid kontakta sa roditeljima, već shvatamo i prirodu tog događaja.

Drugi deo romana otkriva izvor junakinjinog unutrašnjeg nemira, otkriva osećanja koja ona doživljava kao žrtva u prethodnoj vezi. Kao posledica toga, junakinja razvija snažnu odbojnost prema onima koje svrstava u grupu ugnjetača – prema muškarcima i Amerikancima – kao i saosećanje prema onima koje smatra žrtvama (mrtva čaplja, žabe kao ribolovački mamci, njena prijateljica Ana). Beba, koju je izgubila u trudnoći, postaje žrtva što i samu protagonistkinju svrstava u kategoriju ugnjetača. Rezultat toga

⁶⁶ „A character without a name is hardly a character at all. The nameless narrator appears at the beginning of *Surfacing* as a voice rather than a person. It is a novel written from the view point of a female narrator, she has no name, no feeling and no desire to communicate with others. She does not even cry because the emotions are frozen. She does not even dream.“ (Seelan, 2004, 79).

jeste njeno suočavanje sa velikim brojem duhova iz prošlosti u mometnu kada nailazi na mrtvo telo svog oca.

U drugom delu romana posmatramo junakinju kako zaranja u samu suštinu svoje traume, dok u trećem delu vidimo kako se bori da izađe na površinu. Ova borba podrazumeva neku vrstu šamanskog iskustva. Od šamana se očekuje da prođe kroz ritual pročišćenja u samoći i bez egzistencijalnih uslova za život, kao što su hrana ili zaklon za odmor. Tako se priprema za proročansvo koje se samo njemu prikazuje. Na sličan način junakinja se odriče hrane, pokrivača, kuće, svih civilizacijskih tekovina, da bi bila nagrađena vizijama svojih roditelja.

Možemo pribeći racionalnom objašnjenju ovih vizija: stresno stanje i nedostatak hrane i odeće može uticati na junakinjin pomućen razum a da ne spominjemo neispitanu vrstu pečurki koje je ona pojela. U svakom slučaju, čini se da je junakinja pronašla neko rešenje svojih problema kroz paganske rituale. Ona umiruje svoju savest tako što je uništila Dejvidov film i što je začela dete sa Džoom. Takođe, junakinja nalazi način za duhovno pomirenje sa pokojnim roditeljima. Ostaje nedorečeno – što je stalna tendencija Margaret Etvud – da li su sve ove situacije dovoljne za junakinjino potpuno duševno izlečenje, da li će se ona vratiti u grad i, ako tako odluči, da li će biti sposobna da značajno promeni svoj životni put?

Kritičari, poput Eliota (Gordon Elliot / Elliot, 1970, 68-69) i Frejzera (D.M. Fraser / Fraser, 1974, 1-4), najviše su kritikovali Etvudovu što nije potpuno završila karakterizaciju likova ovog romana mada u Džoovom slučaju postoji opravdanje što je njegov lik delimično razvijen. Njegova uloga tačno opisuje čoveka koji je još uvek spreman da se menja. On je dokazao da je voljan da usliši sve zahteve junakinje tokom njenog puta kroz emotivne turbulencije.

Dejvid je još jedan muški lik čija karakterizacija nije definitivno uobličena. On predstavlja kontrapunkt Džou: dok je Džo introvertan, Dejvid eksponira svoje mišljenje u svakoj situaciji. Iako se čini da Dejvid ima probleme u komunikaciji sa drugima, posebno sa svojom ženom, Etvudova mu ironično dodeljuje profesiju predavača predmeta pod nazivom „Komunikacije“. Relativno malo znamo o njegovoj prošlosti

dok je studirao za sveštenika, ali njegova sadašnja ličnost se izgradila na osnovu pop-kulture: smeh koji podseća na glas Pere Detlića iz crtanih filmova ili klišetirani komentari o Amerikancima koje pogrdno naziva Jenkijima i „svinjama“. Ali, njegov revolt prema Amerikancima i terminologija koju koristi da bi ih opisao pre čini ga karikaturom nego trodimenzionalnim likom. Ironija je da se njegov lik oslanja na američku pop-kulturu i pored njegovog snažnog anti-američkog stava.

Etvudovoj nije predstavljao veliki izazov ni Anin lik, tako da Dejvidova supruga, takođe, ostaje uskraćena za punoću izraza svoje ličnosti. Ipak, svedoci smo razgovora koje su vodile Ana i glavna junakinja što omogućava da se bar malo rasvetli njen način razmišljanja. Iako nezadovoljna svojim odnosom sa Dejvidom i nesigurna u samu sebe, ona ostaje privržena svom suprugu. Kada junakinja postaje svesna patološke veze između Ane i Dejvida, ona nije sposobna da ohrabri Anu na reakciju. Njeno obraćanje je prepuno feminističkih komentara koje izgovara u trinaestom poglavlju. Pošto nije podržala Aninu inicijativu u tom trenutku, junakinja je uzdrkala Anino poverenje u njihovo prijateljstvo, a možda, uopšteno govoreći, i u prijateljstvo između svih žena.

Roman *Izranjanje* proširuje istraživanje feminističkih pitanja započetih u ranije objavljenim knjigama Margaret Etvud, u romanu *Jestiva žena* i zbirci pesama *Kružna igra*. Pitanja se, prevashodno, odnose na spisateljicin strah od posledica „amerikanizacije“ Kanade i beskrupuloznog ponašanja turista prema prirodi. Ovaj aspekt romana Margaret Etvud posebno analizira Biljana Dojčinović naglašavajući da je sukob dva koncepta života, između Amerikanaca i Kanadana, opisan u geopolitičkom smislu. Ona zaključuje da je protagonistkinja romana Margaret Etvud u stalnoj potrazi za „državom prirode“⁶⁷ koja treba da poveže žensko biće i divlju prirodu. Taj odnos utiče na homogenizaciju ženskog identiteta i moderne kulture predstavljajući, na taj način, simbiozu globalizacije i feminističke filozofije.

Najvažnija tema koja dominira u romanu jeste junakinjino sve veće nezadovoljstvo i nelagodnost u svetu koji izgleda podeljen između žrtava i ugnjetača. Možemo se složiti sa Dž. Bruksom Busonom (J. Brooks Bouson) koji zapaža binarnu

⁶⁷ „the state of nature“ (Dojčinović-Nešić, 2009, 245).

konceptiju u pripovedačkom procesu romana: „Tekst je zamišljen kao niz binarnih suprotnosti koje je oprezan čitalac pozvan da stavi na mapu: ženska (priroda) i muška (civilizacija) sa povezanim lancem znakova – telo i glavu, životinja i čovek, žrtva i ugnjetač. Ako pripovedačicino ludilo preti da će pocepati modeliranu „stvarnost“ zastupljenu u tekstu, njeno ludilo je samo po sebi estetizovano. Pošto se to, takođe, može tumačiti u odnosu na tekstualnu organizovanu mrežu suprotnosti, čitalac može postaviti model, a time i stabilizovati ono što je potencijalno destabilizirajući, uznemirujuće iskustvo: opis psihotičkog sloma One koja izranja.“⁶⁸

Do poslednjeg poglavlja, junakinja vidi sebe kao žrtvu: ona je sestra koja se borila da sačuva stvarčice iz bratovljeve istraživačke zbirke; ona je bespomoćna žena u očima muškaraca; ona je majka nesposobna da odbrani bebu u svom stomaku od partnerove želje da abortira; konačno, ona je bespomoćna Kanađanka u očima Amerikanaca koji, čini se, žele da okupiraju divlje predele Kanade. Postepeno, junakinja napušta iluzije sopstvene nevinosti, priznajući sebi da je sve samo ne bespomoćna, i da je potpuno sposobna da povredi druge. Ovo je ogroman korak napred pošto ona provodi mnogo vremena pokušavajući da uroni u kontradiktorne dokaze, posebno u detaljna sećanja na gubitak bebe. Na ovaj način, junakinja dokazuje svoju bespomoćnost. Međutim, njeno ponašanje prema Džou, i njena briga prema prijateljima u divljim predelima oko kolibe (imajući u vidu da ona prva podiže kamp, peca ribu, gaji povrtnjak), signalizira da junakinja nije potpuno bespomoćna.

Introspekcija protagonistkinje opisana je na dva načina; prvo, kao zaranjenje u jezeru, a drugo, kao silazak u zajednicu sa prirodom u kojoj ne postoji jezička komunikacija ili razumno ponašanje. U takvom svetu, junakinja ima utisak da dobija iskonske moći. Oba opisa podsećaju na poznate feminističke tekstove dvadesetog veka. U njima su prikazane žene koje odbacuju ograničenja nametnuta od strane društva i koje dopiru do sopstvene suštine pomoću putovanja kroz svoje unutrašnje biće. U većini slučajeva, u pitanju su bile žene koje su pretrpele nervni slom ili prošle kroz neki oblik katarze.

⁶⁸ „For the text is designed as a series of binary oppositions which the vigilant reader is invited to map: female (nature) and male (civilization) with their associated chain of signifiers – body and head, animal and human, victim and victimizer. If the narrator’s madness threatens to rupture the patterned „reality“ represented in the text, her madness itself is aestheticized. Because it, too, can be read against the text’s organizing grid of opposites, the reader can schematize and thereby stabilize what is a potentially destabilizing, anxiety-provoking experience: the description of the Surfacers’ psychotic breakdown.“ (Bouson, 1993, 61).

Poznato delo američke spisateljice, koja je stvarala krajem XIX i početkom XX veka, Kejt Šopen (Kate Chopin), pod naslovom *Buđenje* (*Awakening*, 1899), bavi se junakinjom koja postaje nezadovoljna bračnim životom. Ona je svesna razlike između sebe i društva u poimanju ljubavi, braka i seksualnosti. U *Izranjanju* i *Buđenju*, Etvudova i Šopenova imaju za protagonistkinju ženu koja svoj odnos sa muškarcem suprostavlja izgrađenoj vezi drugog para. Obe priče, ukazuju na glavnu junakinju koja svoj otpor poredi sa pokornošću jedne druge žene i njenim zadovoljstvom zbog sopstvene inferiornosti. Obe spisateljice su stavile svoje likove pored vode koristeći zaranjanje i izranjanje u bukvalnom i metaforičkom značenju. Uprkos značajnim promenama koje su se odigrale u istorijskoj poziciji žena, čini se, kako zaključuje Pol Li Tomas (Paul Lee Thomas), da su određene situacije i odnosi ostali isti (Thomas, 2007, 51).

Natali Kuk (Nathalie Cooke) osvrće se na još jedan roman, ovog puta britanske spisateljice Doris Lesing (Doris Lessing), pod naslovom *Zlatna beležnica* (*The Golden Notebook*, 1962) koji opisuje putovanje glavne junakinje kroz nervni slom i njen povratak u stvaralački zanos (Cooke, 2004, 67). Pored tematskih sličnosti koje povezuju sve pomenute tekstove, mora se naglasiti da se roman Margaret Etvud izdvaja zbog neizvesnog završetka priče te ostavlja čitaocima mogućnost slobodne intepretacije i odgovora na postavljena pitanja na kraju romana. Pretpostavljamo da će se junakinja romana *Izranjanje* vratiti u civilizaciju. Etvudova je ostavlja na ostrvu, u ambijentu koji ne guši čovekovu prirodu, pre nego što donese konačnu odluku i pre nego što ponovo počne da govori i tako se osposobi za povratak ljudskoj zajednici. U studiji *Opstanak* Etvudova tvrdi da je kanadska književnost karakteristična po opisima jedne određene teme – borbe za opstanak koja ima četiri različite pozicije žrtve: na početku, osoba ne priznaje činjenicu da je žrtva (Atwood, *Survival*, 36), dok na kraju, ona prestaje da bude žrtva jer je prevazišla sve nepovoljne okolnosti i tako, postala kreativna osoba spremna da prihvati sva svoja iskustva (Atwood, *Survival*, 38-39).

Postoje dve glavne pripovedne strukture koje se razvijaju u romanu *Izranjanje*: potraga za rešenjem misterije nestalog junakinjinog oca i njene reakcije povodom tog

dogadaja; i izranjanje različitih duhova prošlosti, uključujući sećanja na abortus i priviđanja njenih pokojnih roditelja.

Na jednom nivou, prvo pripovedanje razvija se hronološki. Čitalac prati junakinjinu potragu za ocem dok se tragovi pojavljuju a dokazi postaju očigledni tokom prve nedelje njenog boravka na ostrvu. Istovremeno, ona počinje da odbija spoljne znake civilizacije u periodu osamljenosti na ostrvu. Važno je još jednom istaći da se glagolska vremena menjaju između sadašnjih i prošlih vremena u tri dela romana. U prvom i trećem delu dominira sadašnje vreme, kada je junakinja uvučena u proces preživljavanja i promena sa kojima se suočava. U trećem delu dominira prošlo vreme, kada junakinja postaje opsednuta sećanjima na detinjstvo i brak. Nameće se pitanje da li ovi izuzeci sugerišu kako osoba ne može da odvoji sadašnjost od prošlosti, imajući u vidu da prošlost može ponovo, u nekom obliku, da izađe na površinu.

Drugo pripovedanje nije razvijeno hronološki. Pre se može govoriti o sećanjima i vizijama koje su inicirane posebnim emocijama ili razgovorima. Suština ovih vizija, ili priviđanja, je simbolična i duboko povezana. Kada joj se otac priviđao on je izgledao upravo kao na junakinjinim dečjim crtežima. Vreme je u ovom pripovedanju obeleženo prirodnim ciklusima dana i noći i smenom Sunca i Meseca. Ako se događaji u prvoj naraciji smenjuju hronološki, onda se u drugoj naraciji dešavaju ciklično.

Posebno je važno pomenuti dve narativne inovacije u radu Margaret Etvud u odnosu na njena prethodna dela: uvođenje nepouzdanog pripovedača i upotreba konvencionalnih elemenata poezije u proznim tekstovima. U romanima Margaret Etvud većinu pripovedača u prvom licu jednine karakteriše posebna uloga nepouzdanog pripovedača. Često nazivani „posmatrač sa greškom“ zbog nesigurnih intepretacija događaja u romanima, pojavljuju se u brojnim književnim delima koji su obeležili dvadeseti vek (posebno se misli na preteču modernista Henrija Džejmisa, kao i na moderniste Džejmisa Džojsa i Virdžiniju Vulf). Ono što karakteriše nepouzdanu pripovedaču u romanima Margaret Etvud jeste način na koji se oni, u prvi mah, čine potpuno pouzdanim. Tek kada budemo zavedeni njihovim mislima i tumačenjima počinjemo da uviđamo njihovu podvojenju ličnost. Junakinja romana *Izranjanje*, koju pratimo kroz njen nervni slom, upravo odlično ilustruje ovaj metod Margaret Etvud.

Postoji još jedna pripovedačka inovacija od posebnog značaja u ovom romanu. U određenom trenutku junakinjinog nervnog sloma, Etvudova se suočava sa dilemom

kako da predstavi ženu koja je prestala da koristi jezičku komunikaciju u romanu. Autorkina odluka je da, na kratko, izađe iz standardizovane proze i interpunkcije i pređe u poetske stihove koji se kasnije ponovo utope u prozni tekst. Sledstveno tome, kada junakinja ima viziju oca, rečenice postaju sve kraće sa poetskim završecima slobodne rime, pre nego što se ponovo vrate u prozne rečenice:

„Riba iskače iz jezera

Pomisao na ribu koja iskače

Riba iskače, u drvetu izrezbarena riba sa tačkicama naslikanim s leve i desne strane, ne, rogato ribostvorenje nacrtanom bojom na steni, božanstvo zaštitnik“ (*Izranjanje*, 246).⁶⁹

Kritičarka Barbara Hil Rigni (Barbara Hill Rigney) objašnjava osnovnu nameru Margaret Etvud da je roman *Izranjanje*, kao priča o duhovima, nastao u spomen Henriju Džejmsu i njegovim pričama *Okretaj zavrtnja* (*The Turn of the Screw*, 1898)⁷⁰ i *Veseo ćošak* (*The Jolly Corner*, 1908)⁷¹. Ono što odvaja Džejmsove priče o duhovima od ostalih sličnih tekstova jeste logično objašnjenje pojave duhova. Naime, posmatrač u priči često je labilnog ili ranjivog stanja uma te se pojava duha može interpretirati kao rezultat njegove uzdrmane psihe. U slučaju junakinje *Izranjanja* ona doživljava ogroman psihički poremećaj, odriče se uravnotežene ishrane izvesno vreme pre nego što pojede pečurke nepoznatog porekla. Posebno je važno naglasiti da je protagonistkinja imala veliku želju da još jednom vidi svoje roditelje kako bi ispravila sopstvene greške iz prošlosti. Zbog toga, čitalac nije mnogo iznenađen kada junakinja “susreće” oca, a potom i majku, pred kraj romana. Ono što junakinja tumači kao moćni natprirodni prizor može se posmatrati, ponovo iz ugla teoretičarke Rigni, kao logičan odraz njenog stanja uma (Rigney, 2000, 157).

⁶⁹ „From the lake the fish jumps/ An idea of fish jumps/ A fish jumps, carved wooden fish with dots painted on the sides, no, an altered fish thing drawn in red on cliffstone, protecting spirit.“ (*Surfacing*, 187).

⁷⁰ Knjiga je nastala krajem XIX veka, u vreme kada je u Americi zavladao opsednutost duhovima i pričama o njima.

⁷¹ Priča je zasnovana na piščevom opažanju Njujorka, istovremeno opisujući noćnu moru čoveka koga lovi njegov dvojniki.

Etvudova je uvek bila fascinirana gotskim žanrom, imajući u vidu da takvi tekstovi pobuđuju strah i koriste natprirodne elemente. I njen sledeći roman *Proročica* može se čitati kao zabavna parodija na gotske romane. Gotski elemenat koji karakteriše roman *Izranjanje* jeste tesno povezan sa mestom na kome se odigrava radnja romana – predeli Kvebeka u kojima “borave” vukodlaci tradicionalnih kvebeških narodnih bajki. U romanu *Izranjanje*, nailazimo na „poteškoće“ u pronalaženju vukodlaka: prvo se pojavljuje u obliku junakinjinog oca ali, kasnije, kako se ona bliži ludilu i kako se povećava njena bliskost sa prirodom, zaključujemo da je vukodlak sama junakinja. Pripovedačica se, u klimaksu romana, pretvara ne u žrtvu sa strahovima već u uzrok samog straha. Ovo ukazuje na preokret u gotskoj tradiciji koja se ponavlja u romanu *Proročica*.

Delimično se roman *Izranjanje* može svrstati u žanr detektivske priče jer, u početku, junakinja kreće u potragu za nestalim ocem i ispitivanjem tragova očevog nestanka. Detektivska priča, kao jedan od najstrožih žanrova, podrazumeva zaplet koji prati utvrđenu liniju potrage za određenom osobom ili predmetom koje su, opet, od ogromne simboličke vrednosti za tragača. Etvudova, međutim, svrstava svoj roman u žanr gotskih romana. Upravo pripovedanje potrage oduvek je bila primarna tema kritičara ovog romana: Ani Prat (Annis Pratt) je dala osvrt na temu ponovnog duhovnog rođenja (Pratt, 1981, 139-157); Robert Leker (Robert Lecker) pravi komparativnu analizu romana ranog perioda Margaret Etvud (Lecker, 1981, 192); Filip Kokotejlo (Philip Kokotailo) u svom radu prati sintezu kritičke i stvaralačke misli Etvudove (Kokotailo, 1983, 155-65); Eli Mandel (Eli Mandel) izučava gotske elemente u prozi Margaret Etvud (Mandel, 1977, 169). Među najpopularnijim tumačenjima jeste da pripovedanje ove priče pripada arhetipskoj potrazi za ponovnim rođenjem i transformacijom. Međutim, pažnja se preusmerava na parodijske elemente romana. Završetak priče poprima oblike ironije jer ne rešava u potpunosti „incident“ koji inicira glavna junakinja. Dvojako shvatanje kraja romana je kontradiktorno bilo kojoj argumentaciji ili hipotezi prema kojoj junakinja dolazi do jasnije definicije sopstvenog identiteta. Kada se povuče paralela između romana *Izranjanje* i detektivske priče,

junakinja pred kraj diskredituje ulogu tragača (detektiva) i postaje osoba koja je tražena. Etvudova je, možda, imala za cilj da stvori subverzivni tekst koji će podriti ustaljene principe detektivske priče. Ceo roman je parodija na sve konvencije povezane sa književnošću koja se bavi traganjem za identitetom.

U daljem istraživanju dvojnog shvatanja završetka romana, Robert Leker sugerise da se radi o vidljivom vrhu problematičnog ledenog brega. Dok nedostatak konačnog kraja romana deluje provokativno za kritičke studije, to istovremeno uzrokuje još veću nelagodnost za Etvudovu zbog modela potrage i njenog završetka. Nezaobilazni problem ovog modela jeste dominantna muška priroda u pripovesti o traganju. Pre se može govoriti o pridobijanje identiteta nego o traganju za identitetom (Cooke, 2004, 73). Od tradicionalnog tragača se očekuje da osvoji ili ponovo pridobije sopstveni identitet a ne samo da ga pronade. Ovakav uspeh podrazumeva strogu proceduru koja vodi protagonistu od patnje i iskušenja do srećnog kraja i nagrade. Proces ima tri faze kroz koje prolazi glavni junak: sukob, borbu (podrazumevajući i smrtni ishod) i priznanje i počasti heroju čak i ako on ne preživi na kraju romana. Protagonistkinje u potrazi za identitetom dobijaju na značaju u gotskim romanima, ali one mogu zadobiti to priznanje samo u odnosu na nadređenu mušku figuru. Žene postaju onoliko moćne koliko im podređeni položaj dozvoljava. Sledstveno tome, njima je omogućeno da postanu heroine ali ne i heroji sa svim počastima koje pobednici dobijaju.

Odnos romana *Izranjanje* prema pridobijanju identiteta je oprečan jer postaje sopstveni odraz u ogledalu parodirajući pripovedanje o traganju za identitetom. U romanu junakinja ne samo da prezire Amerikance kao reprezentе kolonijalista, imperijalista i dominantnog muškog poimanja realnosti, već je i sam roman u svojoj osnovnoj nameni predvideo napad na imperijalizam, generalno govoreći, i na njegovo oruđe pripovedanja o traganju.

Važno je naglasiti da junakinjina potraga dovodi u pitanje sve karakteristike modela pridobijanja identiteta, stavljajući u prvi plan signale koji ukazuju na njen diskutabilan uspeh na kraju romana. Rinda Vest (Rinda West) uspostavlja distinkciju u procesu rekonstrukcije identiteta glavne junakinje romana čiji ego postaje ekstremno ranjiv te ona nije sposobna da prihvati otkrića o sopstvenoj ličnosti niti da se u početku suoči sa samom sobom (West, 2007, 103). Prvo, i najočiglednije, jeste da protagonistkinja više vrednuje žrtvu od ugnjetača. U njenim očima, uloga heroja je

ekvivalentna ulozi ubice. Samo su žrtve nevine. I mada je ona osudila ubijanje ribe ili svoje bebe u stomaku, deo njene ličnosti koji predstavlja ubicu uhodi je neprekidno. Ta činjenica je opominje, ne samo da treba da odbije da bude žrtva, već i da eliminiše nagone ubice. Ona mora da deluje protiv diktata društva koje institucionalizuje ubistva nazivajući ih lovom, abortusom ili ratom. Dok tradicionalni heroj vodi bitke, junakinja Margaret Etvud se bori protiv bitaka.

Druga faza koja vodi junakinju do konačnog ozdravljenja počinje njenim uranjanjem u stvarno i metaforičko jezero. Ipak, ona ne dobija počasnu titulu kao nagradu niti „dostojanstveno“ umire. Još veće podrivanje modela potrage za identitetom jeste odbijanje Margaret Etvud da oslovljava junakinju imenom. Ali i sama protagonistkinja odbija da identifikuje sebe na taj način govoreći da više nema ime.

U trećoj fazi, junakinjina potraga više uključuje ispitivanje odnosa sa drugim ljudima i otuđenje od njih koje postaje sve intezivnije, nego što se ona angažuje da potvrdi svoj identitet u odnosu sa ljudima. Pošto junakinja ostaje izolovana na ostrvu na kraju romana, čak i njen fizički povratak u društvo postaje diskutabilan.

Spekulativan završetak je četvrta razlika u modelu pridobijanja ili osvajanja identiteta. Pošto je u pitanju pripovedačica i glavna junakinja, njena nova trudnoća znači poslednju razliku u modelu osvajanja identiteta. Život, a ne smrt, ili dobijanje titule kao nagrade za heroja (heroinu), jeste razrešenje junakinjinog traganja i ponovnog zadobijanja identiteta.

Junakinja prepoznaje modele ponašanja u svetu posredničke komunikacije koja je postala ritualna. Na primer, kada Ana daje savete o braku, ton njenog glasa se menja i podseća na zvuk sa radija. Dejvidov glas je modifikovan kada imitira junake crtanih filmova. I zaista, muški likovi u romanu često pozajmljuju televizijske fraze menjajući sopstveni glas umesto da govore na prirodni način. Ali, ritual u komunikaciji nije samo modernizovan i promenjen u mas-medijima, već se ima utisak da je modifikovan jer se sagledava iz ženskog ugla. Junakinja Margaret Etvud posmatra rituale udvaranja i ljubavnog odnosa otkrivajući ono što nije odmah vidljivo u muško-ženskim vezama. Na primer, ona shvata da je šminka izuzetno važna za Anu. Ostaje diskutabilno da li je Dejvid svestan Aninih rituala za ulepšavanje kojima se ona posvećuje upravo zbog njega. Generalna analiza govora i ponašanja u romanu ukazuje da su svi muški likovi distancirani od žena. U kvebeškoj zajednici, koja se nalazi na kopnu pored ostrva, sve

žene u izvesnim godinama oslovljavaju se sa „gospođo“ bez upotrebe njihovih pravih ličnih imena. U daljem istraživanju likova primećujemo da Dejvid ne pokazuje emotivnu upletenost u odnosu prema junakinji iako inicira bliži fizički kontakt sa njom. Junakinja shvata da bi poslužila kao igračka u Dejvidovoj igri sa njegovom suprugom. Ona razume ulogu “druge žene” u ritualu savremenih veza.

Za pisca, čiji je zadatak da komunicira sa publikom koja je navikla da čita linearnu pripovest, postoje dva pravca delovanja – da podriva strukturu zapleta ili da modifikuje jezik na kome je novi tekst napisan. Etvudova je uvidela da bi oba delovanja oslabila ideju teksta, pa njena junakinja i dalje komunicira koristeći jezik iako sumnja u kvalitet takve komunikacije. Zaključak je da Etvudova više pribegava modifikovanju pripovedne strukture nego promenama jezika u romanu, imajući na umu jasnoću izraza koja je previše dragocena da bi se ignorisala.

Etvudova je pozajmila sintagmu kritičarke Rejčel Blo Duplesis (Rachel Blau DuPlessis) “obnovljeno roditeljstvo” u funkciji pripovedne alternative umesto modela osvajanja ili ponovnog dobijanja identiteta (DuPlessis, 1985, 5).⁷² Junakinja prestaje da traga za svojim ocem i okreće se zadatku svojih roditelja koji nije do kraja zaokružen. Kao i njen otac, ona pronalazi crteže i svesna je njihove moći. Junakinja odustaje od fotografisanja tih creža jer je sposobna da „oživi“ njihovu moć kroz trudnoću za koju je inspiriše vizija njene majke. Nameće se pitanje zbog čega junakinja do te mere idealizuje svoju majku? Ta idealizacija ima dve namene: prvo, figura majke joj obezbeđuje mitski izvor blagorodne moći; drugo, majka, sa emocionalnog i psihološkog aspekta, predstavlja najznačajniju osobu u formiranju jedne ličnosti. Pošto je skoro izvesno da će i sama postati majka, pripovedačica može da se približi toj moći koju će prisvojiti i prilagoditi svojoj ličnosti. U trenutku sopstvenog otkrovenja, junakinja shvata da može biti u poziciji majke i kćerke a da te dve uloge ne isključuju jedna drugu. Džejn Fleks (Jane Flax) posebno razrađuje ovu tezu i zaključuje: „Žene često priznaju da je jedan od motiva zbog kojih postaju majke želja da povrate osećaj kada su one imale majku.”⁷³ Junakinjina potreba za osećajem sigurnosti je najočiglednija u

⁷² Izraz „obnovljeno roditeljstvo“ (“reparenting”) prva je uvela književna kritičarka Duplesis sredinom osamdesetih godina prošlog veka.

⁷³ „Women often admit that one motive for becoming a mother is to regain a sense of being mothered themselves.“ (Flax, 1978, 174).

njenoj paradoksalnoj nostalgiji za mirnim periodom detinjstva i sećanjima na taj period koji se završava junakinjinim regresivnim iskustvom. U daljem zaključku može se primetiti da je njena druga trudnoća nova prilika da bude dobra majka što će delovati isceljujuće i pomoći joj da se vrati u društvo. Ali, njeno idealizovanje sopstvenog detinjstva i izražajna arhetipska figura majke samo je privremeni unutrašnji poriv. Svesna je činjenice da nema potpunog spasenja i da je arhetipsko i religiozno spasenje, kao priča o potrazi za identitetom i konačnom srećom, potpuno nerealna. Sve što joj je peostalo jeste stvarni život. Ostaje otvoreno pitanje šta će junakinja sledeće uraditi, a ceo proces konstruisanja priče sa neizvesnim završetkom podrazumeva podržavanje različitih mogućnosti a ne njihovo eliminisanje.

U sledećem periodu stvaralaštva, književne heroine Margaret Etvud pokazuje, mnogo glasnije i jasnije, sumnju u nametnutu društvenu podelu uloga između muškarca i žene. Pripovedni modeli njenih romana poprimice eksplicitnije karakteristike pa se zato ne smeju ignorisati parodijski elementi romana *Izranjanje*. Mnogobrojne implikacije ovog dela su od posebnog značaja za dalji razvoj feminističke estetike Margaret Etvud.

Proročica

Gotika Margaret Etvud je ujedno zlosutna i duhovita. Gotska književnost ili književna gotika nastaje sredinom osamnaestog veka uporedo sa oživljavanjem gotske arhitekture. Atmosfera ovih priča zasniva se na isticanju ekstremnih osećanja, uzbuđenja i strahopoštovanja književnih likova. Karakteristike gotskih romana su teror (psihički i fizički), misterija, natprirodne pojave, duhovi, zamkovi, dupli identiteti likova romana. Gotski arhetipovi predstavljaju tirane, „bajronovske heroje“, progonjene devojke, fatalne žene, demone. U opusu Margaret Etvud, prepoznatljivom po elementima gotske književnosti, postoji čitav niz žena koje pripovedaju priču poput Džoane Foster u romanu *Proročica*. Reč je o glavnim junakinjama u romanima *Kradljivica-nevesta*, *Alias Grejs*, *Slepi ubica* i sve se mogu identifikovati kao proročice ili veštice. Ovi likovi nastaju u procesu shematične karakterizacije (kada autor tipizira junaka) uporedo sa procesom u kome se insistira ne samo na opisivanju lika već i njegove sredine i prostora u kome se kreće.

U samoj osnovi gotske priče jeste strah – strah od duhova; strah žena od muškaraca; strah od nečega što je skriveno ali može svaki čas neočekivano da se pojavi; strah od nepoznatog što pluta i vreba a pripada nesvakidašnjem ljudskom iskustvu. Simboličan strah u gotskoj priči je povezan sa nečim što je mrtvo i zakopano a što može da oživi. Gotska priča sadrži strah i nasilje kada stvari pređu zabranjene granice između sna i jave, života i smrti. Nije teško prepoznati gotski roman, jer ga Fred Botting (Fred Botting) karakteriše kao specifičnu zbirku motiva i tema, od kojih su mnoge potekle iz folklora, bajki i mitova (Botting, 1996, 1-22). Opsesija i transformacije iz jednog stanja u drugo ili jedne stvari u drugu uvode priču na nadrealni nivo. Na tom nivou postoji fenomen duhova koji prelaze granice života i smrti, dok na psihološkom nivou nastaje rušenje razlike između unutrašnjeg bića jedne osobe i njenog monstruoznog alter ega. Na granici između svih ovih ekstremnih tačaka, nalazi se međuprostor pogodan za dvostruke identitete i podeljene ličnosti. Gotsku književnost predstavlja jezik koji uspešno opisuje strah, uznemirenost, skrivene želje. Ove kategorije su nespojive sa standardnim društvenim konvencijama. U odnosu na realističku prozu, glavni zahtev jeste opisivanje ovih transformacija u pripovednim formama, a posebno u slučaju

prelaska iz stvarnosti u maštu i obrnuto. Gotski zaplet sadrži zagonetke, višestruke paralelne priče udenute u glavni tok romana, misteriozne dvojne identitete i pomešane žanrove gde se bajke i stvarni životi upliću u opšu istoriju i autobiografiju.

Ne iznenađuje činjenica da je gotski roman oduvek bio omijeni žanr za spisateljice, a Etvudova piše u tradiciji engleske književnosti koja datira od kraja osamnaestog veka sa najpoznatijim predstavnicama, poput En Redklif (Ann Radcliffe), Meri Šeli (Mary Shelley), sestara Bronte (Brontës). U savremenoj gotskoj književnosti Engleske važno je spomenuti Anđelu Karter (Angela Carter). U romanu Margaret Etvud *Proročica*, lako je uočiti prepoznatljive stare priče koje, iako osavremenjene, još uvek zadržavaju originalnu atmosferu zlosutnosti i misterije.

Ali, osobina koja nedvosmisleno čini ovaj roman neo-gotskim jeste njegova dimenzija ironičnog humora pošto se elementi realističnog romana sukobljavaju sa gotskim konvencijama. Iako sam početak romana aludira na osobu koja progovara iz groba, ubrzo shvatamo da je reč o parodiji jer glavna junakinja opisuje svoju insceniranu lažnu smrt. Reč je o fiktivnoj autobiografiji koju pripoveda protagonistkinja romana Džoana Foster, spisateljica i pesnikinja. Takođe je značajno napomenuti da ovde imamo, kako Linda Anderson (Linda R. Anderson) naglašava, autobiografsku fikciju a ne autobiografiju koju glavna junakinja govori u različitim verzijama i pod različitim imenima i njene priče se nikada ne podudaraju u potpunosti (Anderson, 2001, 2).⁷⁴ Ko je Džoana Foster koja piše popularne gotske ljubavne romane pod pseudonimom Lujza K. Delakur? Koji je značaj Proročice, Džoaninog drugog pseudonima kada piše poeziju? Sa sigurnošću se može opisati jedino ličnost Džoane kao zanesenjakinje koja stalno izmišlja sopstvene životne lavirinte.

Roman *Proročica* jeste priča o pripovedanju, o samim pričama i procesu pisanja, jer Džoana nudi nekoliko pripovesti dok sebe oblikuje i preoblikuje kroz različite prozne konvencije. Struktura romana sadrži nekoliko povezanih narativnih tokova. Prva priča opisuje realan Džoanin život u sadašnjosti. Radnja je smeštena u Italiju gde je junakinja našla utočište posle lažnog samoubistva i bekstva iz Kanade. Druga priča se

⁷⁴ Anderson definiše jasnu razliku između ovih proznih žanrova i podžanrova: autobiografija se fokusira na faktualni opis stvarnog života i aktuelnih događaja u realnim vremenskim okvirima u kojima je pisac živeo; memoari, za razliku od autobiografskog teksta, prenose čitaocu intimniji doživljaj stvarnosti pisca kroz njegove uspomene i osećanja; autobiografska fikcija sledi retrospektivu fikcionalnog života fikcionalnog lika, pripovedanu u prvom licu jednine. Ova narativna tehnika omogućava uživanje čitalaca u introspektivni proces psihičkog i emocionalnog razvoja lika.

odvija u njenom sećanju na traumatično detinjstvo koje je obeležila sramota, bol i prkos prema majci; u sećanju o devojaštvu kada je pobjegla u London i postala pisac popularnih gotskih priča i ljubavnica jednog poljskog računovođe; u sećanju na brak sa jednim Kanađaninom; u sećanju na sopstvenu slavu kao priznatu pesnikinju koja je preživela pretnje i ucene; u sećanju na njene gotske romane koji su omogućavali mnogo glamuroznije zaplete od svakodnevnog života u Torontu šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. Na kraju, postoji i pripovedna nit o neobičnim mitskim pesmama, pod naslovom *Proročica*, koje su nastale, kako Džoana veruje, automatskim pisanjem dok je gledala u mračno ogledalo u Torontu.

Različite pripovesti proizvode bezbroj komičnih obrta, suprostavljanja i pokušaja bekstva. Ne postoje jasne granice između ovih narativnih tokova jer se prepliću sadašnjost i prošlost, umetnost i život. Džoanina maštanja o bekstvu uvek imaju neke zagonetke, zamršenosti, nedoslednosti, tako da se jedna priča infiltrira u drugu, a mašta je pod stalnim pritiskom i zahtevima stvarnog života. Džoana može da se pruruši na bezbroj načina i da preuzme različite maske, kostime, perike, različita imena i likove, ali to nije odgovor na životne zamke. Postavlja se pitanje kako će Džoana dokučiti tajnu svog unutrašnjeg bića, svoju ličnu enigmu. Samokritična je i stvara utisak da opisuje sopstvenu karikaturu. Ne samo da Džoana stvara nove popularne ljubavne gotske romane već pokušava da stvori novi scenario sopstvenog života stavljajući sebe u ulogu žrtve. I zaista, Etvudova započinje svoj roman smeštajući ga u Italiju, na poznatu teritoriju gotske ljubavne priče poput romana En Redklif.

Dok sedi sama u hotelskoj sobi u italijanskom turističkom gradiću Teremotu, Džoana shvata da je druga strana bekstva jedne žene njena izolacija od realnog života, ljudi i aktuelnog trenutka. Pod utiskom svoje nekadašnje posete ovom istom italijanskom mestu sa mužem, Džoana je sada preplavljena čežnjom za njim i za njegovim dolaskom kako bi je izbavio iz „savršenog“ zapleta koji je sama smislila. Kritičari su skloni da tumače Džoaninu ličnu pripovest i njene gotske priče odvojeno da bi se postepeno njen život upleo u fikciju koju ispisuje u Italiji. Na kraju, Džoanina stvarnost i njena proza gube granicu koju definiše Margareta Fi (Margaret Fee) u svojoj kritici o *Proročici* (Fee, 1993, 20-29). Suzana Beker (Susanne Becker) proširuje ove teze na opštu analizu gotskih proznih tekstova poznatih spisateljica (Becker, 1999, 151-198). Međutim, ova granica je nejasna još od početka jer Džoana često sklizne iz

neprijatnih situacija sadašnjosti u zamišljene scenarije svoje mašte. Kao spisateljica eskapističke književnosti, pod uticajem je svog nesvakidašnjeg unutrašnjeg bića.

Pre detaljnije analize lika Džoane Foster važno je odrediti značenje naslova romana *Proročica*. Takođe, postavlja se pitanje ko govori u Džoanino ime. Glas Proročice, iako dolazi iz dubine ženske duše, u suštini ne pripada Džoani. Glas delfske proročice bio je glas boga Apolona, a u ranijim tumačenjima, glas boginje Zemlje. Sve proročice, dok su govorile glasovima bogova i tako ih zastupale, opisivane su kako su opsednute njihovim duhom i grče se u stanju transa. U ovom romanu, proročica može biti kompromitovana u svojoj ulozi jer je umanjen efekat vizija i mentalnih projekcija zbog Džoaninih histeričnih ispada. Ona se ne oseća prijatno u toj ulozi, niti dok automatski piše zatvorenih očiju pesme, niti dok, na isti način, stvara gotske romane.

Važno je napomenuti da nije Džoana sebi nadenuła pseudonim Proročica – to je bila ideja njenih izdavača. Kada postane slavna, ona počinje da oseća izvesnu paranoju zbog nametnute uloge medijske ličnosti. Drugim rečima, Džoana počinje da se oseća kao jedna od žrtava iz svojih gotskih romana. Dvojni identitet može da predstavlja pretnju ali, ovakva pozicija omogućava joj i neku vrstu bekstva, jer je niko ne može definisati na osnovu promenljivih izjava datih u njeno ime. Ona je Proročica, pesnikinja; ona je Lujza Delakur, spisateljica gotskih romana; ona je, prvo, Džoana Foster iako nije sigurna da li je dobila ime po Svetom Jovanu, po Jovani Orleanki ili po čuvenoj američkoj filmskoj glumici Džoani Kroford. Sva ova imena može da koristi ili da zbací sa sebe zavisno od situacije, ali ta imena, takođe, služe kao alijasi ženi koja je i inače veoma nesigurna u vezi sa sopstvenim identitetom. Džoana je nestabilna i nesigurna kada nudi čitaocima brojne verzije istine o samoj sebi. Ona neguje dvojni identitet energijom koja podseća na represivne sile iza njenog ličnog predstavljanja:

„Istina je da sam imala dva života, ali tokom slobodnih dana osećala sam da nijedan nije potpuno stvaran...Kada bih odvojene delove svog života sastavila (kao uranijum, kao plutonijum, bezopasan golom oku, ali pun smrtonosne energije), sigurno bi došlo do eksplozije.“⁷⁵

⁷⁵ “It was true I had two lives, but on off days I felt that neither of them was completely real...If I brought the separate parts of my life together (like uranium, like plutonium, harmless to the naked eye, but charged with lethal energies) surely there would be an explosion.” (LO, 216-217).

I zaista, Džoana nikada ne preuzima na sebe odgovornost zbog pravih eksplozija koje ona i njen ljubavnik, „Kraljevsko bodljikavo prase“ izazivaju. Dinamit, koji je vozila u svojim kolima danima pre toga, pripadao je izvesnom ostrašćenom kanadskom nacionalisti čija je ideja bila da raznese Most mira na Nijagarinim vodopadima. Ona je, takođe, koristila ovaj eksploziv kao osnovu za zamišljeni zaplet, za svoje lažno samoubistvo koje se pretvorilo u njeno odsustvo i u pravu misteriju ubistva. Džoana ne preuzima odgovornost za ono što piše ali takav stav govori mnogo o njenoj ličnosti – o njenim strahovima, ambicijama i skrivenim osećanjima. Kroz svoja sećanja iz detinjstva u srednjoj klasi posleratnog Toronta, Džoana otkriva mnogobrojna poniženja i izdaje zbog kojih je izmislila galeriju ličnosti koje su joj služile kao odbrambeni mehanizam. Njena životna priča je groteskna pripovest. Bila je neželjeno dete nesrećnog braka svojih roditelja. Stoga ona nije mogla ugoditi svojoj neurotičnoj majci te je u tinejdžerskom besu unosila ogromne količine hrane u svoj organizam: „Jela sam da bih joj prkosila, ali sam jela i iz paničnog straha.“⁷⁶ Džoana je opterećena majkom sa kojom se uvek konfrontirala. Majka i Džoana su uvek bile na suprotnim stranama iako majka ima najvažniju ulogu u njenom životu. Za malu Džoanu, ona je predstavljala „čudovište sa tri glave“. U vreme Džoaninog devojastva, majka je uhodila svoju kćerku, ponižavala je i ismevala. U periodu adolescencije, Džoanin život posebno je obeležila tetka Lu, njena „dobra vila“ u kojoj je pronašla podršku, nežnost i ljubav kakvu nikada nije imala u odnosu sa majkom. Džoana je pronašla surogat-majku u tetki Lu jer je imala sve osobine koje njena biološka majka nije posedovala.

Za razliku od majke, Džoanin otac je bio blage naravi. Radio je kao anesteziolog ali je takođe imao paralelnu karijeru kao frankofoni Kanađanin jer je u toku rata počinio ubistva za francusku ilegalnu organizaciju Otpor. Džoana je bila zbunjena njegovim identitetom i spoljnim izgledom dovodeći ga u vezu sa seksualnim egzibicionistom iz njenog detinjstva, pod imenom „Čovek sa zelenkadama“. Ovaj problematičan muškarac je, jednom prilikom, spasao bespomoćnu Džoanu koju su vezale učenice iz njene škole „Braunis“. Iz ove životne lekcije, Džoana je naučila da je, ponekad, teško razlikovati dobre i loše muškarce.

Džoana sumnja da svaka osoba ima svoju tajnu prošlost i sadašnjost pa i sebe samu doživljava kao „dvojno čudovište“ čiji je jedini način izražavanja sopstvene

⁷⁶ „I ate to defy her, but I also ate from panic.“ (LO, 78).

ličnosti putem prerusavanja. Ona shvata vrednost duplog „kodiranja“ ličnosti kada počne da pravi sopstvenu parodiju. Taj momenat se dogodio kada je Džoana imala sedam godina i igrala u baletskoj predstavi, gde je, umesto da bude vila u roze haljinici, u to vreme kao debela devojčica dobila ulogu moljca u dlakavom kostimu. Ples u kome je pokazala bes, izbacujući svu nagomilanu negativnu energiju, izazvao je oduševljenje roditelja u publici smatrajući da je mala Džoana želela da ih zabavi na komičan način. Nisu znali da je njeno unutrašnje biće bilo ranjeno i da duboko skriva patnju uzrokovanu mučnim detinjstvom. Zato ne čudi što odrasla Džoana nije u stanju da prizna svom politički ostrašćenom mužu Arturu bilo šta o svojoj karijeri pisca popularnih gotskih romana jer nije želela da izgubi njegovo poštovanje i naklonost. I zaista, njena primarna pokretačka snaga jeste strah – strah od prošlosti, strah od ucena, strah od gubitka Arturove ljubavi, a iznad svega, strah da će svi njeni višestruki identiteti biti otkriveni.

U takvom kontekstu, Džoanino insistiranje na automatskom pisanju pesama počinje da liči na psihološku potrebu, mada sama Etvudova skeptično komentariše ovakve umetničke metode: „U mom iskustvu, pisanje nije kao da sanjate. (...) To je namerna radnja. (...) Možete da oblikujete svoj materijal u jedinstven model.“⁷⁷ Za roman *Proročica*, asistenti Margaret Etvud morali su da pronađu mapu Italije, englesko-italijanski rečnik, detaljne podatke o poznatoj fontani u Tivoliju i primerak romana Šarlote Bronte *Džejn Ejr* (*Jane Eyre*, 1847).⁷⁸

Postavlja se pitanje zašto bi neko želeo da piše gotske romane krajem dvadesetog veka i zašto toliko žena želi da ih čita? Džoana to objašnjava suštinskom potrebom čitateljki za begom, za vizijom boljeg života, koliko god da je takav svet pojednostavljen. Ona je to najbolje znala iz sopstvenog iskustva. Na taj način Džoana je sebi pravdala ceo svoj prozni opus. Međutim, ostaje činjenica da je patnja prisutnija od zadovoljstva i sreće u svim Džoaninim romanima koji nose naslove *Beg od ljubavi* (*Escape from Love*) ili *U zamci ljubavi* (*Stalked by Love*). *U zamci ljubavi*, govori o ljubavi (osnovna tema žanra romanse) i strahu (fokus žanra gotike). Džoana nas upoznaje sa junacima svog romana: Redmondom, junakom priče; Felicijom, njegovom

⁷⁷ „In my experience, writing is not like having dreams. (...) It's much more deliberate. (...) You can shape your material into a coherent pattern.” (Ingersoll, 1990, 48).

⁷⁸ Veze između romana *Džejn Ejr* i Džoaninih gotskih romana su mnogobrojne te je jedna od Džoaninih junakinja dobila ime Šarlota.

zlom ženom; Šarlotom nevinom, čednom i lepom devojkom. Istovremeno, ona brani žanr eskapističke književnosti smatrajući da ženama nudi vrstu bekstva od stvarnosti. U svojoj aktuelnoj situaciji, Džoana je uverena da je ženama potrebno bekstvo jer postojali su realni razlozi zbog kojih se i sama osećala zastrašenom u, ne tako davnoj, prošlosti. Dženis Redvej (Janice Radway), veliki poznavalac proznog žanra romanse, slaže se sa Etvudovom kada obrazlaže da potreba za književnim romansama manje odražava bekstvo od stvarnosti već više ukazuje na ženski strah od gubljenja nezavisnosti, muške ravnodušnosti i muškog nasilja. Ove teme imaju intenzivno značenje pod okriljem srećnog kraja ljubavne priče mada žene znaju da su takvi završeci iluzorni (Radway, 1984, 60-1).

Džoana, iz istog razloga, neprestano piše gotske romane. Ona pokušava da shvati sopstveni život pomoću zapleta, groteskno izvitoperenih poput fantazija o odbačenoj odeći koja je uhodi u njenim snovima tokom boravka u Italiji, ili fantazija o “Debeloj ružičastoj ženi” koja, opet, zauzima posebno zanimljivo mesto jer je sublimacija i odraz primitivne zabave i cirkuske nakaze iz Džoaninog detinjstva. I njene glavne junakinje iz gotskih romana, o kojima strasno piše, predstavljaju fantazije poželjnih žena dok proganjanja koja trpe pokazuju Džoanin nerealan osećaj straha i neprilagođenosti. Gotski romani, takođe, ispunjavaju Džoanine fascinacije Evropom – evropskom istorijom, aristokratijom koja propada i osobenostima zastarele ženske mode.

Zbog oduševljenja Starim kontinentom i mentalitetom Evropljana svesnih tradicije i istorije, Džoanin prvi ljubavnik je Evropljanin poljskog porekla. Njihova veza započinje u Londonu u trenutku kada spasava Džoanu prilikom njenog pada iz autobusa. Nije neobično što ju je upravo ovaj anonimni računovođa ohrabrio da započne sa pisanjem gotskih romana dok je i sam živeo u sopstvenoj fantaziji stvarajući romane pod pseudonimom Mejvis Kilp⁷⁹. Naslovi njegovih romana o životu u bolnici, nedvosmisleno ukazuju na tematiku sličnu Džoaninim ljubavnim gotskim romanima – *Glavna sestra (Senior Nurse)*, *Bolničarka na praksi (Student Nurse)* i slično. Takođe je simptomatično da je Džoanina romantična transformacija stvarnog života započela njenim zaljublivanjem u Artura Fostera, njenog sunarodnika, ali ne u Kanadi već u Hajd Parku u Londonu dok je njen budući suprug delio pamflete protiv političkog nasilja. Džoana je u Arturu videla reinkarnaciju “bajronskog lika” i cele njegove

⁷⁹ Pseudonim je pozajmljen od jednog lika Dikensovog (Charles Dickens) romana *Stara prodavnica retkosti (The Old Curiosity Shop, 1841)*.

melanholične pojave. Skot Mekreken (Scot McCracken) analizira usvajanje prepoznatljivih elemenata različitih žanrova i književnih likova koji u modifikovanom obliku nastavljaju svoj život u savremenim tekstovima (McCracken, 1998, 75-101). Tumačeći stil pesama iz svoje zbirke *Proročica*, Džoana priznaje da je gotski stil modifikovan u ovom delu:

“Patnja je bila prisutna, junak sa maskom negativnog lika, negativni lik sa maskom junaka, bežanje, preteća smrt, osećaj navodnog zatočeništva, ali nema srećnog završetka, niti prave ljubavi.”⁸⁰

Džoana čak sumnja da je ovaj tekst trebalo da odnese psihijatru na analizu, a ne izdavaču. Ni sama Džoana ne može da objasni process automatskog pisanja, ali Etvudova pokušava da obrazloži takvu vrstu stvaralačkog zanosa imajući u vidu afrički roman, nastao u devetnaestom veku, *Ona (She, 1887)*, Rajdera Hagarda (Rider Haggard). Već 1965. godine ona objavljuje esej o automatskom pisanju koji će jednu deceniju kasnije osvetliti Džoaninu psihološku zagonetku. Etvudova je ironično komentarisala Hagarovu izjavu da je napisao svoj roman dok je bio u nekoj vrsti hipnotičkog transa. Ona je smatrala da je takav spisateljski proces nemoguć jer je njegovo nesvesno iskustvo bilo rezultat prethodnih pet romana koje je napisao u budnom i svesnom stanju.

Naglašavanje intertekstualnosti u romanima Margaret Etvud ukazuje na mesto Džoaninog izvora priručnih knjiga kojima se može objasniti njeno stvarno iskustvo i njeno stvaralačko nadahnuće. Od posebnog značaja je njen odnos prema majci. Njena majka je sinonim „ratne neveste” koju prati loša reputacija u društvu i ona je pravi uzrok Džoaninih nesigurnosti i maštanja o bekstvu.⁸¹ Gotske slike iz naslovne pesme „Proročica”, nastale pod snažnim uticajem Hagarovog romana *Ona*, Tenisonove pesme „Gospa iz Šalota”, stihova Lenarda Koena i mračne modernističke poezije, čine značajnu kompleksnu energiju koju Džoana delimično razume u većem delu romana.

⁸⁰ „There were the sufferings, the hero in the mask of the villain, the villain in the mask of a hero, the flights, the looming death, the sense of being imprisoned, but there was no happy ending, no true love.“ (LO, 232).

⁸¹ Etvudova se vraća liku majke u romanu *Kradljivica-nevesta* koju predstavljaju tri različite žene.

Džoanin traumatičan odnos prema majci oblikuje neverovatan podtekst tokom pripovedanja stvarnog života, jer i kada napusti dom (nakon incidenta u kome njena majka, u vrhuncu besa i ličnog nezadovoljstva, ubode nožem Džoanu u ruku), nekoliko godina kasnije uhodi je „astralno telo” majke. Pisma „Proročica” prikriva, a u isto vreme i otkriva, potisnuto sećanje na majku. Njeno „astralno telo” Džoana ne uspeva odmah da prepozna u ogledalu dok izvodi eksperimente sa automatskim pisanjem. Reči pesme vane za interpunkcijom i one su vrlo nejasne za Džoanu koja, u prvi mah, ne vidi ni najmanju povezanost tamne figure u ogledalu sa likom svoje majke. Tek pred kraj romana, kada se duh majke pojavljuje u Džoaninom snu, ona uspeva da shvati da je majka najvažniji deo njenog dvojnog identiteta. Ambivalentan odnos ljubavi, želje i osećaja krivice koje su imale kao majka i kćerka, bio je vodeća sila Džoaninih moći kao kreativne umetnice:

“Ona je stajala iza mene u ogledalu...Moja majka je bila vrtlog, taman vakuum, ja nikada nisam mogla da je usrećim. Niti bilo ko drugi. Možda je bilo vreme da prestanem da pokušavam.”⁸²

To otkriće se dešava u isto vreme kada Džoana počinje da se oseća nelagodno i nesigurno zbog gotskih zapleta u svom stvarnom životu i u prozi. Do tog trenutka, njen roman *U zamci ljubavi* odvija se prema standardnoj gotskoj formi. Džoanin realni život se komplikuje, a događaji sve više prepliću. Tok roman *U zamci ljubavi* izmiče autorkinoj kontroli kada ona počinje da se identifikuje sa negativnim likom a ne sa glavnom junakinjom pripovesti. Kada postane potpuno zbunjena, jedina stvar oko koje nema dilemu jeste da pusti glavnu junakinju svog romana da uđe u lavirint. Prema Botingu (Fred Botting), ovo je klasičan elemenat gotske priče gde užasi lavirinta i zbunjenost zbog straha imaju korene u krajnjem odvajanju od svih društvenih pravila i konvencionalnih ograničenja (Botting, 1996, 1-20).

Džoana se susreće sa krivudavim tamnim putevima dok hoda teritorijom na kojoj nastaju njena poezija i romani. Postavlja se pitanje ko predstavlja Džoanin dvojni identitet u njenom najnovijem gotskom romanu – Šarlota, heroína ili Felicija, antiheroína? Da li je Džoana nevinna žrtva ili veštica kako o njoj misle stanovnici jednog

⁸² „It had been she standing behind me in the mirror...My mother was a vortex, a dark vacuum, I would never be able to make her happy. Or anyone else. Maybe it was time for me to stop trying.” (*LO*, 329).

italijanskog sela? Verna svojoj navici, Džoana sklapa oči i prati Šarlotu na njenom putu kroz gotski lavirint, ali na njeno veliko iznenađenje, ovoga puta zaplet ne odgovara stereotipnom rešenju misterije.

Kasnije, kada je analizirala pripovest, Džoana shvata da je pratila antiheroinu, što opet ukazuje na podjeljeni identitet i podjeljenu ličnost. Našla se u samom središtu zapleta, a istovremeno, i u središtu lavirinta i pripovesti, što, opet njen roman ne možemo svrstati u konvencionalan gotski tekst. Vrhunac zapleta se dešava kada Redmond, demonski ljubavnik, hvata Feliciju za vrat. On preživljava čudnu seriju transformacija, stavljajući u senku sve druge muškarce sa kojima je Džoana bila u nekakvoj vezi: njenog oca, njene ljubavnike, njenog muža, a najčudnije od svega (a imajući u vidu konvencionalan scenario evropske gotike), njen "odnos" sa kanibalističkim Vendigom, stvorenjem iz folklora kanadskih urođenika.

Romantična fantazija, nasilje i smrt, sve je spojeno ali bez rešenja na kraju priče, jer je Džoana prekinula pisanje romana *U zamci ljubavi* pošto je čula korake ispred vrata svoje iznajmljene sobe u italijanskom gradiću Teremotu. Ona ne zna da li je to Artur ili sama smrt koja dolazi po nju. Ili je Artur predvodnik smrti? Etvudova ostaje nedorečena u objašnjenju činjenice da mnoge žene vide u svojim muževima potencijalne ubice. Kada se ovaj strah prevede u realističan žanr, ceo događaj postaje komičan, jer Džoana nešto kasnije shvata da se radi o novinarskom izveštaču koji ne želi da ugrozi njen život već da napiše Džoaninu avanturističku životnu priču. Ona razmišlja na "gotški način". Etvudova pravi opasan preokret na kraju romana □ Džoana priznaje da se još ne vraća u Toronto. Takođe je odlučila da više ne piše gotске priče već da se okrene drugačijem žanru, naučnoj fantastici, nadajući se da je čeka mnogo bolja budućnost u životu i u spisateljskoj karijeri.

Prva dva romana Margaret Etvud uvode teme kojima se ona opsesivno bavi tokom cele svoje karijere: zaštita prava pojedinca (posebno ženska prava) i zaštita divlje prirode. Njen treći roman *Proročica*, fokusira se na lik umetnice koji se prvi put pojavljuje u romanu *Izranjanje* i koji se može pronaći u glavnoj ulozi većine kasnijih romana Margaret Etvud. Ona ne samo da osvetljava sopstvenu dilemu kao naslednice

dominantno muške umetničke tradicije, već naglašava strategije oko rešavanja ličnih preokupacija. U ovom romanu, Etvudova uvodi i treću centralnu temu – proces pisanja – kojoj se često vraća u svojim kasnijim delima. Roman takođe otkriva veliki broj strategija kojima jedna savremena spisateljica mora da pribegne kako bi izazvala mušku književnu tradiciju i poremetila konvencionalna očekivanja u zapletu. U tom smislu, Etvudova posvećuje posebnu pažnju mestu odigravanja radnje i karakterizaciji likova.

Od ranog detinjstva Džoana sagledava razliku u ponašanju ljudi prema vitkim i debelim ženama. Džoana je imala loše iskustvo kao veoma debela devojčica, posebno tokom školovanja u “Brauniju”. Kada je reč o kategorisanju žena, čini se da Džoana pokazuje potpunu sigurnost u prepoznavanju njihovih osobina. Njena majka je, na primer, nedvosmisleno opasna žena čije ponašanje može egzistencijalno ugroziti ćerkin život. Jasno je da se Džoana sveti svojoj majci unoseći ogromne količine hrane u svoj organizam, pokušavajući da postane fizički vidljiva za nju. Istovremeno, ona se odupire majčinoj očiglednoj želji da ima vitku i lepu kćerku. Majčin odnos prema suprugu je, takođe, nipodaštavajući – tokom jedne večere, zabavljala je goste pričajući o ubistvima koje je počinio kao anesteziolog tokom rata.

Iako, kao tinejdžerka, nikada nije pripadala određenom krugu drugarica, počela je da se druži sa popularnim devojkaama i da pažljivo sluša njihove ljubavne probleme. Ovo je, naravno, predstavljalo sirovi materijal za njene kasnije kostimirane gotske priče koje su pasionirano čitale te iste devojke a koje su se većinom rano udale i dobile decu. Prvih deset poglavlja romana bave se Džoaninim fizičkim i emotivnim razvojem kao i njenim duhovnim sazrevanjem. Posle jedne zajedničke večere, Lu je odvela Džoanu u spiritističku crkvu. Devojka, iako u početku skeptična prema spiritualnom vođi Ledi Sprot, postaje zaintrigirana zbog izjave ove dame da Džoana ima velike moći i da treba da započne sa odlaskom na časove automatskog pisanja. I zaista, Džoana je, zahvaljujući toj tehnici, uspeła nekoliko puta da “prizove” duha (ili astralno telo) svoje majke. Džoana ubrzo potvrđuje da poseduje neku vrstu šestog čula kada “predoseti” iznenadnu smrt tetke Lu koja je u svom testamentu ostavila 2000 dolara Džoani ali pod uslovom da devojka smrša. Zbog ovog zahteva, zbog gubitka tetke, zbog prvog svesnog pogleda na svoje obnaženo telo u ogledu i gađenja koje je osetila prema samoj sebi, zbog majčine sve veće histerije i pokušaja da fizički povredi kćerku – zbog svih ovih

dogadaja dolazi do prekretnice u Džoaninom životu. Ona napušta kuću i konačno se osamostaljuje.

Treći deo romana fokusira se na prekretnicu u Džoaninoj sudbini kada ona postaje vitka i nastavlja život kao pisac gotskih priča u Engleskoj. Ali ni tada Džoana nema spokoja jer joj se jedne noći pričinjava majčin duh. Ubrzo dobija telegram koji je obaveštava o majčinoj smrti. Dok piše scenu za gotski roman *Rensome, ljubavi moja* (*Rensome, My Love*), pokušava da se stavi u poziciju heroine romana stimulišući iskustvo automatskog pisanja sa svećom i ogledalom. Rezultat eksperimenta je jedna reč: lûk. Ona nastavlja sa automatskim pisanjem i počinje da se javlja sve više reči koje podsećaju na Tenisonovu baladu „Gospa od Šalota“. Ovo je osnova Džoaninog romana zahvaljujući kome postaje slavna književnica. U tom periodu, Džoanin život se odvija u različitim paralelnim tokovima i ona usvaja različite tajne identitete: Džoana je spisateljica gotskih kostimiranih priča; nekadašnja debela tinejdžerka; ljubavnica samozvanog umetnika „Kraljevskog Bodljikavog Praseta“; Arturova supruga i autorka romana *Proročica*. Nije postojalo mesta za nove osobe u njenom životu. Džoana je uživala sa ljubavnikom dok je on predstavljao „bajronskog“ heroja. Ali, kada je odsekao kosu, obrijao se, vratio svoje pravo prozaično ime Čak Bruer i zaprosio Džoanu, ona je prekinula njihovu vezu. Počinju da je ograničavaju svi identiteti koje je konstruisala te odlučuje da izrežira sopstvenu lažnu smrt posle koje stiče novu slavu poput Silvije Plat. Uprkos žudnji da se ponovo vrati pređašnjem životu, Džoana uviđa da je takav čin skoro nemoguć. Džoanina situacija dolazi do krešenda, kao i njen roman u kome se pojavljuju likovi tetke Lu, Debele žene iz zabavnog parka, devojke crvene kose (svi ženski likovi predstavljaju Džoanu) dok glavni muški lik njene priče, Redmond, menja crte lica podsećajući na sve muškarce iz Džoaninog realnog života.

Prvi utisak je da Džoana predstavlja heroinu gotskih romansi, posebno, kostimiranih gotskih priča. Ali, ubrzo se nameće zaključak da ona nije poput gracioznih, otmenih heroina gotskih romana. Džoana je više parodija pomenutih ženskih likova, dvodimenzionalnih u svojoj karakterizaciji i sa ponašanjem potpuno predvidljivim. I

zaista, njen lik, sa nekoliko identiteta, ukazuje na tu predvidljivost, čak i kod gotških likova koji su zaokruženi i sa potpuno razvijenom karakterizacijom.

Očigledno je da ona nema ulogu jednog lika već najmanje četiri različite osobe među kojima su, kao što je već rečeno, Džoana Foster, Arturova supruga; Džoana Foster, autorka romana *Proročica*; tetka Deidra, ime koje je sama sebi nadenuła za ozloglašeni period adolescencije; Lujza K. Delakur, spisateljica kostimiranih gotških priča. Pojavljuje se, takođe, Debela žena kao priviđenje duha koje projektuje Džoaninu psihu. Džoanina mašta je kreirala nekoliko suštinski različitih ličnosti koje su joj jednako pripadale i odražavale njeno unutrašnje biće. Na ovaj način Džoana ispunjava misiju, izazov i odgovor na stroge konvencije književne karakterizacije. Ona dokazuje da književni likovi ne moraju nužno da odgovaraju utvrđenom, tradicionalnom, uniformisanom modelu.

Poreklo i razlozi za dobijanje Džoaninog imena nameću nam nekoliko zaključaka: očigledno, Džoana prisvaja nekoliko različitih identiteta za sebe, kao što prisvaja i različite priče o sebi⁸³; prezime Foster predstavlja lik eskapističke književnosti Lusi M. Mongomeri (Lucy Maud Montgomery)⁸⁴ koji se pojavljuje u njenom romanu *Plavi zamak* (*Blue Castle*, 1926). Namerna Margaret Etvud je da razvije lik Džoane do stepena kompletno zaokruženog književnog lika, što je i osnovna karakteristika romana *Proročica*. Ima se utisak da je Džoanin lik prenaplašen u svojoj karakterizaciji te se čini da su ostali ženski likovi samo dvodimenzionalni. Ako uzmemo za primer Džoaninu majku, nameće se poređenje sa Vinifred Griffin u romanu *Slepi ubica* i sa tetkom Mjuriel u delu *Život pre muškarca*. Džoanina majka ima, nedvosmisleno, negativno ponašanje do skoro mitskih proporcija i, zajedno sa Vinifred i Mjuriel, čini grupu gorgonskih sestara iz grčke mitologije, poznatih po zlu koje su činile, ne birajući sredstva i ne razmišljajući o posledicama.

Frustrirana u ulozi domaćice i u pokušajima da pretvori Džoanu u savršenu kopiju lepote i ženstvenosti, Džoanina majka, kao što je već rečeno, pokazuje malo simpatije prema kćerci i suprugu. Tetka Lu, iako neuporedivo popularnija kod čitalaca zbog osećajnosti i duhovitosti, takođe, nema potpuno razvijen lik. Ako je Džoanina majka opisana u nedvosmisleno negativnom svetlu, tetka je prikazana u isključivo pozitivnom kontekstu – ove dve figure majke su u poziciji kontrapunkta. Još jedna epizodna ženska

⁸³ Prezime Foster, kao glagol „foster“, na engleskom jeziku znači usvojiti, prisvojiti.

⁸⁴ Autorka je poznata po dečjoj knjizi *En iz Zelenih zabata* (*Anne of Green Gables*, 1908).

uloga pripala je Marleni, Džoaninoj školskoj drugarici i „mučiteljki“ koja ostaje dosledna svom negativnom liku do kraja romana. Čak i Leda Sprot, koja, u međuvremenu, preuzima svešteničku odoru i predstavlja se drugim imenom, i dalje igra istu ulogu koju je imala u prethodnoj „inkarnaciji“ – ulogu duhovne savetnice.

Prema gotskoj tradiciji, muški likovi preuzimaju uloge sa dvojnim identitetima čije ponašanje izaziva pretnju i uznemirenost. Romani Margaret Etvud, poput *Proročice*, upravo to jasno pokazuju. Džoanin otac je, kao što ga je njena majka jednom prilikom opisala, bio ubica tokom II svetskog rata, a sada radi kao anesteziolog koji spasava živote. „Čovek sa zelenkadama” u parku je egzibicionista koji plaši devojčice iz škole „Braunis“ ali, verovatno, i čovek koji je spasao Džoanu kada su je njene pritvorne drugarice zavezale i ostavile u jarku. Pol, poljski izbeglica, vodi tajni život kao Mejvis Kvilp, pisac kostimiranih gotskih priča, posebno, ljubavnih romana o bolničarkama. „Kraljevsko Bodljikavo Prase“ je „bajronski” junak koga Džoan obožava, ali je i prozaični Čak Bruer. Čak i Artur nije samo u ulozi Džoaninog supruga jer je njegov (polu)javni angažman izrazito politički. Pošto otkriva tragove Džoaninih ljubavnih afera, preduzima razne metode da bi je zaplašio.

Stvaranje Džoaninog lika reflektuje izazov Margaret Etvud konvencijama književne karakterizacije. Tako i diskontinuirani zaplet romana *Proročica* ilustruje njen izazov konvencijama linearnog realističkog pripovedanja. Kada kažemo da je zaplet pravolinijski ili linearan, mislimo na priču koja se odvija, od početka do kraja, unutar logičnih i predvidljivih modela. Međutim, roman *Proročica* ne pripada okvirima tog modela. Ova priča počinje događajima koji su aktuelni na hronološkom završetku pripovesti: prva scena, u stvari, opisuje smrt. Pripovedanje romana nastavlja da kruži oko okolnosti i posledica ovog izrežiranog samoubistva, dok se, do poslednjeg poglavlja, ne vrati do tačke u kojoj je roman počeo svoju priču. Drugim rečima, roman se završava kako je i započeo svoju priču, proizvodeći „kružni tok pripovedanja“.⁸⁵

Roman je nepredvidljiv na još jedan način koji direktno izaziva konvencije realizma – realistička naracija podrazumeva prenošenje iluzije koja, opet, opisuje

⁸⁵ „The circular narrating style“ je pripovedna tehnika kojom roman počinje i završava pripovest istim događajem. Među prvim napisanim delima koja imaju ovu pripovednu strukturu jeste Homerov ep *Odisej*.

stvarno iskustvo istraženo u studiji Megi Ham (Maggie Humm) o narativnim tehnikama savremenih spisateljica i ograničenjima strogo realističkog žanra (Humm, 1991, 53). Međutim, roman sadrži veliki broj uznemirujućih natprirodnih pojava. Uzmimo za primer Džoaninu majku čije se „astralno telo“ pojavljuje tri puta u romanu. Dok se prikazivanje duha u romanu *Izranjanje* može objasniti junakinjinim nestabilnim psihičkim stanjem, skoro da ne postoji racionalno objašnjenje za Džoanine vizije u *Proročici*. Jedno od mogućih objašnjenja jeste da je Džoanina navika opažanja obličja duha otišla predaleko u njenom zamišljenom svetu. Čitaoci svakako usvajaju ovu iluziju doživljavajući novu perspektivu realističke proze. Pojava duhova sugerise da pravolinijski zaplet (koji se sistematično pomera od početka do kraja i opisuje predvidljive i statičke likove) nije adekvatan način pripovedanja života kakav vodi Džoana jer je Etvudova napisala roman kao metaprozu (proza o prozi).

Džoana Foster, u romanu Margaret Etvud, piše knjigu pesama pod naslovom *Proročica*, koju publika odlično prihvata, kao i roman koji se bavi njenim brakom sa Arturom. Kao čitaoci, mi smo u prilici da imamo uvid u različite tekstove njene knjige, i u sve okolnosti objavljivanja njenog dela koje je inspirisano automatskim pisanjem i jednom rečju „lúk“. Takođe, svesni smo uticaja Tenisonove balade „Gospa od Šalota“ na Džoanino automatsko pisanje. Džoana je izučavala baladu u srednjoj školi i u Tenisonovoj pesmi je čitala o umetnici koja je osuđena na prokletstvo da doživljava događaje samo indirektno gledajući kroz ogledalo. Džoana budi ovo prokletstvo u momentima kada postaje gotska heroina a ne pisac gotske proze. Njena prva lažna smrt je, naravno, komična verzija dramatičnog gesta Gospe od Šalota: obe žene pokušavaju da pronađu izlaz iz nezavidne situacije. Dok Tenisonova junakinja umire, Džoana, ipak, „oživljava“ u Italiji gde nastavlja da piše kostimirane gotske priče i uspeva da odvoji život od umetnosti.

Među različitim temama koje se obrađuju u romanu, dve se posebno izdvajaju po svojoj važnosti: želja za bekstvom iz stvarnosti i priznanje da je bekstvo nemoguće.

Želja za bekstvom je ilustrovana Džoaninom „hudinijevskom“ navikom da se iskrade sa svog životnog puta i izmesti na pomoćni „kolosek“ tako što bi ili pisala

knjige ili usmeno pripovedala priče. Junakinje njenih kostimiranih gotskih priča, takođe, karakteriše želja za bežanjem. Moraju se spomenuti i junakinje Margaret Etvud koje služe kao zanimljiv prototip Džoane. Razlika između spisateljicinih junakinja i likova koje Džoana kreira u gotskim pričama jeste da ove prve nisu samo zarobljenice u nekoj vrsti zamke; one, istovremeno, stvaraju i održavaju tu zamku.

Možemo pratiti mnogobrojne pokušaje bekstva u romanu *Proročica*: od različitih pseudonima, koje Džoana usvaja, do njene lažne smrti. Ipak, na kraju, Džoana ne uspeva da pobegne. Kanadski izveštač, Frejzer Bjukenan, očigledno je razotkrio Džoanu pre nego što je ona iscenirala sopstvenu smrt – novinar, koji je pratio Džoanu u Italiji, jasno je razumeo šta je ona želela da postigne. Pravila je greške dok je pokušavala da izvede isplanirana bežanja i tako se razlikuje od ostalih figura tragičnih umetnica sa kojima je možemo implicitno povezati. Džoana se posebno izdvaja u odnosu na žrtvovanu umetnicu sa kojom je roman povezuje: u odnosu na Tenisonovu Gospu od Šalota. Jasno je da Džoana nije uspela da pobegne i da je još uvek živa. Za razliku od krhkih gotskih junakinja, Džoana je veća i jača od životnih zamki (ili od smrti), i nalazi da joj je teško da bude diskretna i nevidljiva.

Delimičan problem je u tome što ona nije, ni u kom smislu, gotska heroína (bar ne na način kako to dokazuje Gospa od Šalota). Džoana je umetnica, te u fizičkom i mentalnom smislu, bolje se može uporediti sa junakinjom njenog omiljenog filma *Crvene cipelice* koji je gledala nekoliko puta u detinjstvu. Viktorija, junakinja filma, pokušava da pobegne od činjenice da je umetnica. Iako je odlučila da se uda za dirigenta orkestra i da prekine svoju karijeru balerine, na tragičnom i fatalnom kraju svog života Viktorija se simbolično ponovo okreće svojim crvenim cipelama.

Džoanin put je, na izvestan način, sličan. I ona se, na početku, odlučuje za brak. Ali, nije proteklo mnogo vremena pre nego što je osetila potrebu da se vrati pisanju. Ako napravimo paralelu između junakinje filma *Crvene cipelice* i junakinje romana *Proročica*, dolazimo do zaključka da je Džoana objasnila odluku da se vrati umetnosti tako što je analizirala Viktorijin preokret u životu. Ona smatra da je Viktorijina osnovna greška što je odlučila da pokaže svoju umetnost javnosti. Džoana, naprotiv, „igra iza zatvorenih vrata”.⁸⁶ Zaključak je da dve paradigme – jedna je o bekstvu (sudbina Gospe od Šalota) i druga paradigma o tragičnoj zamci (sudbina Viktorije iz filma *Crvene*

⁸⁶ „... behind closed doors.” (LO, 218).

cipelice) – ne mogu postojati u isto vreme za istu osobu. Džoanina misao ne ide jednosmernim putem ni za nestanak iz umetnosti niti za stvaralačku posvećenost. Obe teme se ujedinjuju kada Džoana shvata sebe kao eskapističku umetnicu i upravo u trenutku kada dolazi do ovog zaključka, pokušava poslednji put samostalno da nastavi sa ulogom umetnice.⁸⁷

Roman *Proročica* sadrži elemente priče o duhovima, gotskog romana i ljubavne priče dok ih istovremeno parodira. Može se spomenuti i parodija naracije koja opisuje potragu pojedinca za identitetom. Džoana, u ulozi glavne junakinje, nema za cilj da pronade sopstveni identitet već ga stvara usvajajući “biografije” različitih žena. Njena majka pokušava godinama da od Džoane napravi ženu sa izuzetnim životom. Ironija je da Džoana upravo uspeva to i da postane.

Roman, takođe, parodira ispovest, gde pripovedač opravdava svoje postupke sa ciljem da dobije blagoslov od svog duhovnika. Dok se Džoana ispoveda čitaocu zbog lavirinta prerusenih likova koje kreira, ostaje nejasno da li se ona iskreno kaje i da li će se drugačije, bolje, ispravnije, primerenije ponašati u budućnosti. Roman se završava Džoaninim “intervjuom” koji vodi novinar-“špijun” pošto je konačno razotkriva u Italiji. Ali, Džoanina priča, koju govori novinaru, takođe sadrži izvestan broj laži. Posledica takvog pripovedanja jeste njeno neprestano fabrikovanje priča. Roman se završava njenim upornim pokušajima da eskapističku umetnost učini savršenom.

Najznačajnije od svih parodija jeste ona koja se bavi gotskim žanrom. Upravo Etvudova opisuje svoj roman kao “antigotiku” te Džoana jednom prilikom objašnjava kako je hibridni tekst *Proročice* nastao od dva oblika romana: gotike i romanse. Gotski romani, nastali u kasnijem periodu, napustili su specifično srednjovekovno mesto odigravanja radnje romana ali, još uvek imaju mračnu atmosferu koja oslikava čudne događaje i melodramatično nasilje sa ciljem da izazovu osećaj straha. Romani, kao što su, *Frankeštajn* (*Frankenstein*, 1818) spisateljice Meri Šeli (Mary Shelley), *Velika očekivanja* (*Great Expectation*, 1860-1861) Čarlsa Dikensa (Charles Dickens) ili

⁸⁷ (LO, 335).

Orkanski visovi (Wuthering Heights, 1847) Emili Bronte (Emily Brontë), ilustruju karakteristike novijeg gotskog romana.

Kada se gotski roman kombinuje sa trivijalnim ljubavnim romanima, pojavljuje se i četvrta karakteristika: izvor ili uzrok straha (koji ne doživljava čitalac, kao u standardnoj formi gotskog romana, već se fiktivna junakinja suočava sa užasom) leži u nerasvetljenom ili dvojnomo identitetu glavnog muškog lika. Junakinja je nesigurna oko njegovih namera i identiteta (da li je on heroj ili negativan lik?) dok se misterija konačno ne razotkrije. U ljubavnim romanima, zaplet se u početku fokusira na gubljenje identiteta glavne junakinje i njene stabilne pozicije u društvu. Ovi romani potenciraju odeću i kostime koji, ponekad, određuju i otkrivaju identitet lika. Istovremeno, to je jedan od najboljih načina da se identitet prikrije. Druge karakteristike ovih romana jesu srećan kraj, egzotično mesto, sukob između junaka i junakinje, razrešenje sukoba i ljubavna scena. Štaviše, ovi romani su tako napisani da čitalac zna više od same junakinje o svim događajima u pripovesti.

Kada Džoana postane svesna želje da kombinuje dva elementa – ljubav i strah – u naslovu kostimirane gotske priče *U zamci ljubavi*, ona eksplicitno pokazuje način na koji njeni romani postaju hibridni tekstovi između dve tradicije gotskih i romantičarskih konvencija. Na stranicama njenog umetničkog ostvarenja odmah se primećuje umetanje podataka iz njenog ličnog života sa fiktivnim svetom romana. Dok zamišlja dva moguća završetka svoje knjige, ova dva sveta postaju nerazmrsivo povezana ilustrujući opasnosti gotskog načina viđenja sveta i stavova. Gotska junakinja je sputana i ograničena u svojim namerama i, mada Džoana nije potpuno svesna ove činjenice, ona angažuje svu svoju energiju da pronade način kako bi pobjegla iz inferiorne pozicije.

Život pre muškarca

Romanom *Život pre muškarca* Etvudova je pokazala da može napisati priču sumornog pogleda na svet i da ta priča istovremeno obiluje naučno-fantastičnim elementima. Roman započinje opisom dinosaurusu “smeštenog” u kafeteriju u Torontu sedamdesetih godina prošlog veka. Naravno, reč je o slikama iz mašte Lašje Litvak, jedne od glavnih protagonistkinja ovog dela Margaret Etvud. Slike iz njene mašte mogu da prekinu uobičajen svakodnevni život i na taj način budu ozbiljna pretnja konvencijama književnog realizma. Lašjina maštanja sasvim sigurno ukazuju na prisustvo “drugosti” u romanu. Kasnije saznajemo da je i njeno ime litvanskog porekla, što ovaj roman Margaret Etvud svrstava u pionirska ostvarenja koja signaliziraju multikulturalizam Toronta. Ipak, pojava proždrljivog čudovišta iz praistorije smeštenog u modernu civilizaciju uvodi princip radikalnog diskontinuiteta .

Ovaj roman nije karakterističan samo zbog tri pripovedača i istovremeno tri glavna lika koja posmatraju događaje iz različitih perspektiva. Posebnost ovog romana jeste struktura u kojoj postoji širok opseg individualnih gestova i ponašanja, ukazujući na otpor, preživljavanje i kršenje tradicionalnih društvenih pravila. Roman *Život pre muškarca* okreće se nazad prema praistoriji i gleda napred u budućnost. Na taj način je omogućeno obnovljeno prisustvo dvojnosti u nepredvidljivim naizmeničnim promenama stvarnosti i mašte koje karakteriše diskurs pripovedača. Takođe, u naslovu romana uviđamo dominantnu temu evolucije koja balansira između straha zbog nestanka vrsta i dokaza opstanka pojedinaca kao pripadnika tih vrsta.

Posmatrajući roman iz ove tačke gledišta, prisustvo elemenata realizma u romanu *Život pre muškarca* postaje vrlo diskutabilno. Ali, Etvudova odbacuje mogućnost definitivne klasifikacije svog romana objašnjavajući da on najviše govori o stvarnom porodičnom životu sa prepoznatljivim “ljubavnim trouglom” u kome se dešava nekoliko sudbinskih preokreta: supruga se opredeljuje za vezu sa ljubavnikom; kasnije taj ljubavnik izvrši samoubistvo; na kraju romana, brak se raspada a suprug počinje da živi sa drugom ženom. Etvudova potkrepljuje svoju tvrdnju da ovaj njen roman predstavlja omaž viktorijanskom realističkom romanu Džordž Eliota (George Eliot) *Midlmarč* (*Middlemarch*, 1871-1872):

“U romanu *Midlmarč* sve je u sredini⁸⁸ – dešava se sredinom devetnaestog veka, to je srednja klasa, u srednjoj Engleskoj... To je život kakav se vodi u sredini nečega i o tome se radi u romanu *Život pre muškarca*. Dešava se u negde u sredini Toronta, negde sredinom dvadesetog veka, likovi su srednjih godina.”⁸⁹

Konvencije realizma pretpostavljaju književni tekst koji opisuje svakodnevni život o čemu se posebno bavio Rolan Bart (Roland Barthes)⁹⁰. Radnja romana *Život pre muškarca* je smeštena u određen istorijski trenutak, u društveno i geografski specifično mesto, a likovi se ponašaju na način koji je mnogim čitaocima prepoznatljiv i univerzalan. Mnogi kritičari svrstavaju ovaj roman u klasičan realističan tekst uprkos činjenici da u ovoj priči ne postoji sveznajući pripovedač i da se umesto toga perspektive ili tačke gledišta („the point of view“) smenjuju između tri glavna lika. Nasuprot karakterističnim elementima realizma, roman *Život pre muškarca* stavlja akcenat na verbalizovanje misli, ili uopšteno, na reči koje nisu transparentan način za stvaran doživljaj sveta. Za ove likove, reči postaju sredstvo pomoću koga izbegavaju ograničenja stvarnog života. Zbog toga ovaj roman postaje “klizav teren” za generalizovanje bilo koje vrste ili za donošenje konačnih zaključaka imajući u vidu da tekst sadrži brojne diskurse. Neki od tih diskursa odgovaraju, u potpunosti, književnom realizmu dok se drugi ne mogu definisati na taj način.

Precizne kanonizovane odrednice jednog žanra definišu roman *Midlmarč*, sa kojim kritičari često porede *Život pre muškarca*. *Midlmarč* pripada realističkom “zatvorenom” tekstu. Priču takvog romana govori autoritativan glas sveznajućeg pripovedača koji kontroliše i interpretira sve mnogobrojne diskurse u romanu. Sličnosti

⁸⁸ Middle (engl.)– srednje, sredina (nečega).

⁸⁹ „In *Middlemarch* everything is middle – it’s middle of the nineteenth century, it’s middle class, it’s the middle of England...It’s about life as lived by the middle and that’s what *Life Before Man* is. It’s the middle of Toronto, it’s somewhat the middle of the twentieth century, the people are middle-aged.” (Ingersoll, 1990, 226).

⁹⁰ Rolan Bart u svojim studijama (*Writing Degree Zero*, 38; *The Rustle of Language*, 5) ističe da je XIX vek stvorio realistički roman i pripovedačku istoriju, dva žanra kojima je zajednička težnja da odaberu, konstruišu i iskažu samozadovoljan i zatvoren narativni svet, koji bi trebalo da bude predstavljački, ali ipak razdvojen od promenljivog iskustva i istorijskog razvojnog toka. Istorija i fikcija danas imaju zajedničku potrebu da osporavaju ovakve pretpostavke. Istoriografska metafikcija sugerise da istina i laž ne mogu biti pravi termini prilikom razmatranja fikcije. Postmoderni romani otvoreno tvrde da istine postoje samo u množini, nikada jedna istina; i retko postoji laž *per se*, već samo istine drugih. Postmoderna fikcija sugerise da pre-ispitati i pred-staviti prošlost u fikciji ili u istoriji znači u oba slučaja otvoriti je prema sadašnjosti, zaštititi je od toga da bude konačna i teleološka.

između ova dva romana počivaju na tome što oba teksta ispisuju društvene hronike prateći mrežu izmišljenih života te je uloga romanopisca bliska ulozi društvenog historičara. Obe spisateljice, Evidova i Eliot, takođe, uvode naučni diskurs, posebno Darwinovu teoriju evolucije. Eliot je vrlo brzo prihvatila Darwinove predstave o ljudskoj vrsti i značaju sveta prirode, kao i o navikama ljudi i njihovom odnosu sa prirodom. Rezultat njenog podržavanja i razumevanja Darwinovog radikalnog naučnog rada jeste i roman *Midlmarč*. Ona je prihvatila fazno, postepeno razvijanje živih vrsta, što je i umetnula u svoje ideje društvenog napretka, ali se opirala šablonima determinizma u njegovom biološkom modelu, smatrajući da dominira nepredvidljivost događaja u ljudskim životima.

Koncept Margaret Etvud, posle jednog veka, veoma podseća na ideje Džordž Eliota ili kako kaže Pol Li Tomas (Paul Lee Thomas), Etvudova pravi „omaž romanu Džordž Eliota *Midlmarč*“.⁹¹ Razlika je u tome što ovaj koncept ne poseduje tako širok spektar društvenih predstavnika i događaja da bi, na izvestan način, dao prednost periodu praistorije. Oba romana bave se naukom i društvenim doktrinama evolucije, a opiru se mehaničkom konceptu determinizma. Etvudova se poziva na prirodnjačku istoriju, geologiju i astronomiju pa je glavno mesto zbivanja radnje romana Kraljevski muzej Ontarija u Torontu u kome rade obe glavne junakinje. Lašja je paleontolog a Elizabeta je šef Odeljenja za posebne projekte i za odnose sa javnošću. Tako se obe žene bave prevođenjem nauke na popularan jezik, prihvaćen i razumljiv širokoj masi ljudi. Može se primetiti da je naučni diskurs Margaret Etvud ubedljiviji, angažovaniji, jer kombinuje teoriju evolucije sa mogućim istrebljenjem vrsta i katastrofom cele civilizacije. Etvudova na taj način reaguje na opštu uznemirenost koja dominira krajem dvadesetog veka zbog destruktivnog ljudskog ponašanja. Međutim, kao i u pripovesti Džordž Eliota, tekst Margaret Etvud je protiv ljudskog poimanja sveta prirode sa takozvanim bezosećajnim, bezličnim predstavnicima. Istovremeno, njen tekst stavlja moć ljudske inteligencije, emocija i mašte u pripovesti o društvenim odnosima.

Za razliku od Eliota, Etvudova takođe naglašava i stavlja fokus na dva diskutabilna koncepta teorije evolucije: borbu za opstanak i istrebljenje dinosaurus. Sa druge strane nalazi se optimističniji princip opstanka putem prilagođavanja prirodnoj okolini. Upravo ovaj biološki koncept preveden je u psihološke i moralne parametre

⁹¹ „homage to George Eliot's *Middlemarch*.“ (Thomas, 2007, 66).

romana Margaret Etvud. Analizirajući *Život pre muškarca* na ovaj način, možemo govoriti o romanu kao argumentu za evoluciju, mada različitu od Darvinov teorije. Etvudova opisala mogućnosti moralne i društvene evolucije ljudske vrste. Njen pristup odgovara idejama Džordž Eliota za ljudski napredak pomoću ljudske međuzavisnosti što naglašava teza Karen Stain (Karen Stein) o evoluciji ljudskih bića i njihove interakcije (Stein, 1999, 66). Sva tri glavna lika u romanu Margaret Etvud preživljavaju na kraju romana, ali njihova mišljenja i okolnosti u kojima opstaju menjaju se tako da više ne razmišljaju isključivo iz egoističnog ugla. Na kraju zaključuju, svako na svoj način, da je moguće živeti u svetu uzajamne podrške i međusobnih uticaja. Naravno, ne postoje kataklizmične promene u njihovom životu osim smrti koja je uvek opisana dramatično i tragično u ovom romanu – smrt u ovoj pripovesti nije prirodan završetak života već posledica drastično promenjenog toka sudbine.

Pored sličnosti, uočavaju se i razlike u upotrebi naučnog diskursa između romana Džordž Eliota i romana Margaret Etvud: Eliot “koristi” mikroskop u romanu u kome njeni likovi naučno ispituju određene naučne promene, dok likovi Margaret Etvud preferiraju upotrebu teleskopa. Prvi deo romana *Život pre muškarca* započinje opisom velikog univerzuma, dok treći deo prati drevne šume kroz Lašjinu maštu, okupirajući prostore mašte koji nisu sagledani o romanu Džordž Eliota.

Oba romana nude verzije determinizma koje su pod uticajem nepredvidivog ponašanja ljudske individue. Jedno od objašnjenja jeste da više ne postoje nove ljudske priče, jer, uslovno rečeno, svaka nova priča je ponavljanje već postojećih pripovesti ispričanih u okviru različitih žanrovskih konvencija. Gejl Grin (Gayle Green) u eseju o romanu *Život pre muškarca* opisuje (ne)predvidive sudbine ljudi: „Gradite kuće, negujte naše bašte, gajite porodice da bi zaustavili oticanje, činite drugima onako kako bismo želeli da oni čine nama, a ne kako su oni učinili za nas; našu maštu upregnute za stvaranje a ne za uništavanje – a mogli bi da se bavite politikom u nadi da ćete stvoriti bolji svet, znajući da će naši naponi biti uzaludni. Možda će vrsta evoluirati, a evolucija će se pojaviti kao ukupan broj promena svakog pojedinca koje se javljaju u romanu.“⁹²

⁹² „Build houses, cultivate our gardens, raise families to stem the tide; do unto others as we would have them do unto us rather than as they have done to us; harness our imagination to create rather than destructive uses – and perhaps do some political work in the hopes of making a better world, knowing that our efforts will be futile. Perhaps the species will evolve, and evolution will occur as a kind of sum total of the type of individual change that occurs in the novel.“ (Green, 1988, 83).

U svom romanu, Etvudova kombinuje priču o evoluciji, o porodičnom „trouglu“ i fantastičnu priču o otkrivanju nepoznatog sveta. Njena priča prati svest spisateljice i svest glavnih junaka na više planova: prisutna je svest autora o činjenici da svaka priča obnavlja već postojeće pripovedne elemente; u isto vreme, pratimo Lašjinu svest o potpuno drugačijem svetu molekula, koji sada cirkulišu a koji su nekada učestvovali u stvaranju planete Zemlje. Tako se u romanu stalno prepliću paraleni svetovi ljudi, umetnosti i nauke, ali sva tri sveta imaju isti postulat održanja ili preživljavanja. Ako uzmemo u obzir svet ljudi, u romanu se mogu prepoznati tri različite pripovesti koje naglašavaju osnovno pravilo opstanka: život jeste ograničen konačnošću koju predstavlja smrt, ali glavni junaci odolevaju i opiru se ovim granicama da bi nastavili da žive u sadašnjem trenutku. U okviru jednostavnih bioloških odredbi, roman se može posmatrati kao manifest života – roman počinje izveštajem o samoubistvu a završava se predviđanjem rađanja novog života.

Ako napravimo još jedno poređenje u strukturi narativnog zapleta, roman *Midlmarč* pripada viktorijanskom pripovednom postupku sa više zapleta, dok roman *Život pre muškarca*, nastao krajem dvadesetog veka, prati priču koju govori više pripovedača. Oba dela su zasnovana na istim principima sa paralelnim ukrštenim zapletima ispričanim iz uglova likova koji su podjednako svesni stvarnosti i tako panoramski predstavljaju živote u jednom dužem vremenskom periodu. Roman *Život pre muškarca* detaljno opisuje živote likova u periodu od dve godine. Postoje česti „flešbekovi“ u sećanju protagonista, na primer, samoubistvo Krisa Bičema, Elizabetinog ljubavnika, koje se desilo nedelju dana pre nego što započinje pripovest romana. Dok se posmatra sa društvene skale a ne kao svesna radnja glavnih likova, pripovest konstruiše značajne modele povezivanja različitih reakcija na ista ljudska iskustva.

Na početku romana, svaki deo pripovesti ima precizno upisano vreme, mesto i ime pripovedača što podseća na dnevničke zapise. Prvi opisani dani imaju čvrst i povezan model tri glasa koja pripovedaju događaje određenog datuma. Pripovedači su Elizabeta Šonhof, njen suprug Nejt i Lašja Grin (čije ime navodi na njeno etničko poreklo dok

prezime „zataškava“ te tragove). Iako trećeg opisanog dana stroga struktura počinje da se urušava, pripovest prati, na sličan način, događaje između oktobra 1976. godine i avgusta 1978. Za to vreme menjaju se životne okolnosti sva tri lika.

Do kraja romana, porodični i bračni odnosi su preoblikuju: Nejt i Lašja počinju da žive zajedno a Elizabeta je sama u porodičnoj kući, više nije u braku već je razvedena majka sa dvema malim kćerkama. Roman je karakterističan po stalnom pomeranju fokusa, sa radikalnim promenama perspektive unutar svakog dela, dok je pažnja jednog lika privučena snažnim preokupacijama sadašnjim aktuelnim problemima ili jasnim sećanjem na velike užasne događaje ljudske civilizacije i praistorijske faune. Imajuću i vidu ovakve refleksije, čini se da se svet Toronta raspršava u manje ljudske univerzume heterogenih diskursa, u kojima je otuđenost i distanciranost nesigurno izbalansirana, nasuprot ljudskim pokušajima da smisle bolje alternative za njihove aktuelne okolnosti.

Prva tri poglavlja romana upravo pokazuju kako funkcionišu kontradiktornosti. Roman počinje Elizabetinim monologom kojim ona očajnički pokušava da opiše svoje stanje posle Krisovog samoubistva jer za nju realno vreme više ne postoji – svi događaji koji nastaju u budućnosti samo su obične pojavnosti posle tragičnog kraja njenog ljubavnika. Ona ne može da uspostavi bliskost sa spoljnim svetom zbog dominacije ljudi u poređenju sa praistorijskim nasleđem.

Elizabetina pažnja je zaokupljena isključivo nesrećnim događajem, mada se pripovedni tok nesigurno kreće između njenog unutrašnjeg stanja i fizičkog. Prema Dž. Bruksu Busonu (J. Brooks Bouson), Elizabetina krhka ličnost je „proizvod odsutnog oca i defektne uloge majke“.⁹³ Ulogu majke preuzima rigidna tetka Mjuriel čiju vaspitnu disciplinu i religioznu isključivost Elizabet sada infatilno ismeva. Elizabetina povučena podseća na dnevno sanjarenje, koje nije opisano kao alternativa stvarnom svetu već kao dodatak, zauzimajući problematičan prostor na granici racionalnog (srodnog perceptivnom sagledavanju života) i iracionalnog (bliskog subjektivnom ocenjivanju stvarnosti). U takvom scenariju, Elizabeta može da vidi pukotine na plafonu i da zamisli ili „sagleda“ njihov vakuumski prostor koji podseća na prostor „crnih rupa“ (one se kasnije zaista pojavljuju na ekranu tokom projekcije naučnog filma u planetarijumu Kraljevskog muzeja). Takav Elizabetin „unutrašnji“ scenario zamišljen je kao ambis kojem ona čvrsto pokušava da se odupre da ne bi bila „usisana u crnu

⁹³ „the product of the absent father and defective mothering“. (Bouson, 1993, 91).

rupu“ posle Krisovog samoubistva. Pretnja se produžava u njenom umu paralelno sa ritualima porodičnog života dok, kroz odškrinuta vrata, osluškuje svoje kćerke koje se, nesvesne stanja svoje majke, spremaju za Noć veštica a njen suprug joj donosi šolju čaja. Dva sveta su blisko povezana, ali Elizabeta ne uspeva da pronađe izlaz iz ove situacije.

Nejtovo pripovedanje odvija se u istom danu i prati Elizabetinu pripovest. On je zaokupljen ehom reči „ljubav“ koju neprestano ponavlja, ali ne može da se seti pravog značenja tog pojma. Nejt je svestan da je ostao samo prazan beznačajan ritual od onoga što je nazivao starim dobrim vremenima pre Krisa, kada je njihov brak odavao utisak izvesne stabilnosti. On pokušava da odraduje kućne poslove, izopšten je iz Elizabetinog života, i sam se spotičući o posledice Krisovog samoubistva koga smatra svojim dvojnikom. Jasno je da je Elizabeta kontrolisala oba muškarca.

Nejt nije u stanju da bude psihički pribran ili da fizički miruje – dok ide na trčanje po parku Kvins, on kruži između četiri kuće u kojima stanuju najznačajnije žene njegovog života (njegova supruga, majka, bivša ljubavnica i Lajša u koju je fatalno zaljubljen). Iako su one, svaka na svoj način, obeležile njegov život, on sada ne pripada ni jednoj od njih. Na isti način je nestalan i oko svojih zanimanja: prvo se bavio poslovima u jednoj advokatskoj kancelariji a zatim se vratio svom velikom mladalačkom hobiju, pravljenju dečijih igračaka. Čini se da Nejt neprekidno pokušava da se drastično promeni čak i u fizičkom smislu. Dok brije bradu, njegov lik poprima drugačji izraz. Njegov identitet ima, takođe, mnogobrojne uloge – oca i supruga Elizabetinog, ljubavnika, sina i ponovo oca Lašjinog deteta. Ipak, Nejt zadugo nije svestan svojih višestrukih identiteta. On nije sposoban da se uklopi ni u jednu od ovih društvenih uloga, opire se svakoj vrsti konačnosti i uvek daje šansu novim mogućnostima. Etvudova ga opisuje kao političkog idealistu i optimistu, kao čoveka koji se suočava sa moralnom dilemom „da li da ostavi decu jer je brak propao, ili da ostane u takvom braku zbog dece (...) on je, u stvari, najbolja osoba u knjizi.“⁹⁴ Nejtov jezik ukazuje na meru napretka i na umeren optimizam, jer njegove poslednje reči u romanu sugerišu kraj svim lutanjima: posle sastanka sa Lašjom, njih dvoje zajedno odlaze svojoj zajedničkoj kući, svom domu.

⁹⁴ „whether to leave the kids because the marriage is rotten, or whether to stay with the marriage for the sake of the kids (...) he’s actually the nicest person in the book.“ (Ingersoll, 1990, 145).

Treća pripovedačica je Lašja, asocijalna i izolovana, jer njena mašta daje prednost dobu Jure kada su dinosaurusi hodali slobodno po velikim prostranstvima Zemlje. Naravno, njene fantazije su eskapističkog porekla ali su i kreativne i duševno osvežavajuće jer otvaraju prostore u kojima se oseća kao kod kuće što nikada nije uspeła da postigne u stvarnom svetu. Ona se ograđuje od svake vrste opasnosti na šta je navikla njena „drugost“ zbog multikulturalnog porekla (jedna baka je Litvanka, druga Jevrejka, a sama Lašja je odrasla u okviru kanadske kulture).

Obeležena zbog svog etničkog porekla i interesovanja u nauci, zbog čega je uvek drugačija u odnosu na uobičajene živote i afinitete stanovnika Toronta, Lašja je u ranom detinjstvu otkrila svoju „pravu nacionalnost“ u Kraljevskom muzeju. Obe bake su je naizmenično vodile u taj muzej pa nije izazvalo čuđenje kada se opredelila da postane paleontolog i da radi u muzeju. Lašjina mašta je rezultat njene profesije naučnice koja klasifikuje fosile i obrazuje publiku o paleontologiji kičmenjaka. Poput Elizabetinih „crnih rupa“, Lašjina zamišljena teritorija je mesto gde ona pokušava da pomiri svarni život i želje. Međutim, kao i sva promenljiva stanja uma, i ovakav duševni svet je u stalnom sukobu sa glasom razuma.

Lašja je svesna da je njen scenario sa dinosaurusima regresivna metoda o kojoj govori Li Brisko Tomson (Lee Briscoe Thompson) i naglašava stalnu Lašjinu potrebu da se povlači u svoj bezbedni, spokojni i srećni svet bez ikakvog uticaja ljudi (Thompson, 1992, 43). Ali i aktuelni odnos sa ljubavnim partnerom Viljemom, mladim inženjerom zaštite čovekove sredine, nije ohrabrujući i zadovoljavajući za ovu mladu naučnicu. To je prvi signal koji ukazuje da njihov porodični život nema budućnosti što ona „poverava“ jedino dinosaurusima. Dok Lašja preživljava zahvaljujući poverenju u svoj zamišljeni svet, odvija se svakodnevni život u realnom svetu koji ona nije sposobna da shvati. Ona se prestraši svaki put kada čuje zvuk zvona na telefonu, a na poslu uvek napravi neku neprijatnu grešku na spomen čestih anonimnih telefonskih poziva. Uskoro saznaje da je i Elizabeta imala isto iskustvo kada ju je njen ljubavnik uznemiravao mesec dana pre samoubistva. Tako je, na indirektan način, uspostavljena prva značajna veza u zapletu – Lašjin tajanstveni muškarac sa druge strane telefonske žice je, u stvari, Elizabetin suprug Nejt.

Sigurno možemo tvrditi da Lašjina podeljena ličnost nije neobičnija od Elizabetine ili Nejtove, ali, sasvim izvesno, njena maštanja su najegzotičnija. Na koji način

praistorijska džungla nudi ovoj mladoj naučnici mesto za bekstvo od neprijatnosti društvenog života, odlično je pokazano na večeri koju je organizovala Elizabeta za Lašju i Viljema. Nejtova supruga je počela da sumnja kako je Nejt zaljubljen u Lašju.

Lašji stalno pretil opasnost od neprihvatanja, nepostojanja u svakoj vrsti ljudske zajednice (privatne ili poslovne) i više voli da je nevidljiva, bespolna, aseksualna. Ako mašta ukazuje na tok svesti jednog lika, onda možemo da pratimo podsvesne promene u Lašjinom unutrašnjem dijalogu pomoću promenljivih scenarija njenih izgubljenih svetova. Upravo kako njeno neprijateljstvo prema Viljemu projektuje sliku proždrljivog Gorgosaurusa, tako, i u trenucima netrpeljivosti prema Nejtju, sva njena maštanja postaju vizije istrebljenja. Ovakve fantazije vibriraju kao eho Nejtovih sličnih strahova zbog njihovog odnosa. On se izražava pesničkim jezikom i brojnim figurativnim izrazima koji povezuju fragmente priče u integralnu verziju romana. U stanju potpunog očajaja, Lašja konačno primećuje sličnost između svoje uloge i pozicije Elizabetinog mrtvog ljubavnika. Ona čak razmišlja da završi život na Krisov način ali iznenada napušta tu zamisao i pravi preokret u priči:

„Ako su deca bila ključ, ako je roditeljstvo jedini način na koji će ona prestati da bude nevidljiva, onda, tako joj Boga, ona će sebi roditi jedno dete.“⁹⁵

U poslednjem delu romana, kad je trudna, Lašja otkriva da joj se ne menja samo pogled na život već i na praistoriju, mada je još uvek sposobna da, na iskrivljen način, posmatra svoju osvetoljubivu zamisao iz objektivnog naučnog ugla. Umesto odsustva važnih životnih elemenata, njena priča dobija svoj smisao – konačno, Lašja postaje važna samoj sebi i, iznenada, „vidljiva“ svojim dinosaurima. Sa takvim saznanjem i poimanjem stvarnosti, njena mašta se urušava jer shvata da su oni odavno mrtvi, a kada bi bili živi sigurno bi je rastrgli. Čak i njena omiljena fantazija o dinosaurima kako igraju na stepenicama Muzeja blede, jer pripovest o njenoj trudnoći postaje prioritarna. Sa uznemirujućim ulaskom stvarnog života, rađa se nova vrsta saosećanja koju Lašja ne poznaje dovoljno, bar ne tako dobro kao što razume dinosauruse, ali takvo duševno stanje započinje pripovest o osećanjima koja ona nije nikada ranije iskusila:

⁹⁵ „If children were the key, if having them were the only way she could stop being invisible, then she would goddamn well have some herself.“ (*LBM*, 293).

„Oproštaj...Ona bi više volela da oprostí nekome, nekako, za nešto; ali nije sigurna odakle da počne.“⁹⁶

Kao i ostali glavni ženski likovi Margaret Etvud, Lašja shvata da se njeno gledanje na život menja, ali je ostavljena da se sama, i još uvek nespremna i nesigurna, suoči sa budućim događajima. Ako se osvrnemo na Lašjinu maštu o Parku iz doba Jure, možemo primetiti da te njene zamišljene oblasti nisu samo proizvod njene naučne imaginacije. Njihovu topografiju je već ranije napravio Ser Artur Konan Dojl (Sir Arthur Conan Doyle) u knjizi *Izgubljeni svet* (*The Lost World*, 1912), u naučnoj romansi o uzbudljivoj misiji na južno-američko područje, koje nije utisnuto na mapi i gde se Darwinova evolucija nije dogodila. To je Lašjin omiljeni roman koji je prvi put pročitála kada je imala deset godina. Njene junačke istraživačke avanture, prostrana divlja priroda i ponašanje praistorijskih stvorenja – svi potiču iz Dojlvog romana *Izgubljeni svet*. U romanu *Život pre muškarca*, Etvudova piše svojevrsni plagijat naučne fantastike dok napominje da budućnost može biti bolja ukoliko, ipak, odustanemo od naučne fantastike.

Međutim, postoje elementi koji sa ponavljaju u Lašjinoj mašti i mogu se tumačiti kao otpor prema Dojlovim imperijalističkim idejama. Za predstavnike bele rase, britanskog porekla i muškog šovinističkog mišljenja izazov je bio kulturni i naučni stimulans i sublimacija svih sukoba između dinosaurusa, čovekolikih majmuna i pećinskih ljudi. Dojlovo delo je simbolično predstavilo celu Darwinovu evolucionu skalu.

Lašjin odnos prema svetu koji je davno nestao drugačije je postavljen. Ona je, prvo, posmatrač a ne osvajač oblasti nenaseljene ljudima. Ali razlika između pojma „civilozovano“ i „divlje“ postaje nejasna kada praistorijska fantazija postane stvarna za Lašju skoro kao i njen realan život. Zbog ponašanja ljudi, poput Elizabete ili Viljema, ili zbog užasa koje je dokumentovala Nejtova majka u izveštaju Međunarodne Organizacije Amnesti, primitivno nasilje nije nepoznato ni krajem dvadesetog veka pa je Lašjino mišljenje o ljudskoj rasi veoma negativno.

⁹⁶ „Forgiveness...she would prefer instead to forgive someone, somehow, for something; but she isn't sure where to begin.“ (*LBM*, 311).

Njena fantazija nije isključivo eskapistička već je i opomena zbog divljaštva koje tinja unutar konvencija civilizovanog društva. Barbara Hil Rigni (Barbara Hill Rigney) definiše ove teme u romanu kao pokušaj Margaret Etvud da podigne svest ljudi o „ekološkoj ravnoteži“.⁹⁷ Priča o evoluciji pruža dokaz o nestabilnosti i povratku na stare oblike ponašanja, tako da Lašjina pripovest sa suprostavljenim periodima praistorije i moderne civilizacije može da se tumači kao ilustracija nasilja i nerazumnog ponašanja koje nikada nije prestajalo u istoriji ove planete. Njena priča je pre dokaz primitivnih postupaka nego što objašnjava moralnu evoluciju ljudske rase.

Međutim, Lašjin glas je samo jedan od mnoštva glasova u romanu i ovo sumorno stanje ne obeležava njeno raspoloženje na kraju romana. Nejtovo razmišljanje takođe nije jasno kada se suoči sa njihovom zajedničkom budućnošću koja ne pretpostavlja prevelika optimistička očekivanja. Niti je adekvatan opis Elizabetinog stanja u poslednjem delu romana dok ona stoji u praznom muzeju posle zatvaranja i dok razgleda svoju postavku kineske ruralne umetnosti.

U borbi za društveni i psihološki opstanak, Elizabeta je takođe trujumfovala, mada ne na način kako se nadala. Njen diskurs nije dominantan već samo jedan od tri antagonističke, ali istovremeno, kompatibilne strukture. Svojom ulogom majke, supruge, ljubavnice i nećakinje, preživela je Krisovo samoubistvo, odvajanje i razvod od Nejta, i smrt tetke Mjuriel kod koje je odrasla. Malo je nedostajalo da bude uvučena u crni vakuum svojih izmišljenih duhova i veštica, gde je njeno kolabiranje na tetkinoj sahrani predstavljeno kao slika pada u ambis iracionalnog sveta (mada je istovremeno ironično protumačeno kao odgovarajuće društveno ponašanje za takav tužan događaj). Elizabeta se vraća iz mračnih fantazija, ali je i dalje svesna sile koja besni iznad granica zdravog razuma:

„Nije joj bilo teško da uoči vidljivi svet kao providni zastor i vihor. Čudo se sastojalo u tome da se taj svet učini čvrstim.“⁹⁸

Elizabetin jezički diskurs je možda drugačiji od Lašjinog, ali njih dve dele isti osećaj prema granicama stvarnih i iracionalnih svetova. Istina, ova njihova zajednička

⁹⁷ „ecological balance“. (Rigney, 1987, 100).

⁹⁸ “She has no difficulty seeing the visible world as a transparent veil and a whirlwind. The miracle is to make it solid.” (*LBM*, 302).

crta poznata je samo čitaocima. One same naravno nikada nisu u prilici da razmene svoja mišljenja o delikatnoj temi.

Nejtova supruga se poslednji put pojavljuje u romanu dok posmatra izložbu kineske umetnosti koja prikazuje idiličnu sliku seoskog života. Ta slika predstavlja zamišljeni svet van granica svakodnevnog života, nudeći joj osećaj „drugosti“ koji se potpuno razlikuje od „crnih rupa“. Elizabetino poimanje nekog drugačijeg sveta korespondira sa shvatanjem Margaret Etvud o piščevoj misiji: “Kakav svet treba da opišete za vaše čitaoce? Onaj koji vidite oko sebe, ili bolji svet koji možete da zamislite? Samo pomoću sveta koji smo zamislili, možemo da sudimo o svetu koji imamo.”⁹⁹

Iako se Elizabeta vraća obavezama svoje porodice i kuće i dalje ima viziju boljeg sveta koji se nalazi „negde drugde“ unutar nestvarnog prostora koji je inicirala umetnička slika sa izložbe. Roman se završava Elizabetinim balansiranjem na granici realnosti i fantazija, sa saznanjem da slike pokazuju optimističku iluziju i da je takva iluzija neophodna za opstanak. Kategorija opstanaka je karakteristična za završetak nekoliko knjiga Margaret Etvud (*Opstanak, Izranjanje*) a sama reč „opstanak“ postaje ključna u njenom tematskom rečniku.

Roman *Život pre muškarca* pravi radikalni zaokret u kanadskoj književnosti jer je prvo umetničko delo koje se bavi ljudskom rasom i njenim mogućim istrebljenjem. Iz tog razloga radnja romana je, jednim svojim delom, smeštena u muzej, a jedna od protagonistkinja je paleontolog i bavi se dinosaurima. Zasižno da činjenice o praistoriji više ne pomažu dovoljno da bi neke vrste opstale kao ni argumeni iz savremene istorije. Ali ne može se prenebregnuti mesto održavanja kineske izložbe i prostor u kome su smešteni skeleti dinosaura – Kraljevski muzej Ontarija u kome se završava Lašjina i Elizabetina pripoveda. Na istom mestu otvaraju se zamišljeni prostori koji prevazilaze realne dimenzije muzeja, baš kao što roman prevazilazi granice klasičnog realističkog teksta. Ovaj roman sa više pripovedača, sa više glasova koji vode različite priče, sadrži mnogo više diskursa nego što pružaju sami protagonisti a odnose se na društveni realizam i nauku kao i na naučnu fantastiku, fantaziju i moralni

⁹⁹ „What kind of world shall you describe for your readers? The one you can see around you, or the better one you can imagine? It is only by the better world we imagine that we judge the world we have.” (Atwood, *Second Words*, 333).

idealizam. Naslov romana više upućuje na budućnost nego što se bavi determinističkom pripovešću praistorije što je oduvek bila glavna misija pisanja Margaret Etvud.

***Manifestacije represivnih sistema:
Telesna povreda, Sluškinjina priča***

Telesna povreda

Margaret Etvud ističe da je njena obaveza, ne samo da piše romane, nego i da formuliše društvenu ulogu takvog umetničkog dela: s jedne strane, njeni tekstovi ispunjavaju prostor u proznom predstavljanju stvarnog života ljudi koji je intrigiraju kao umetnicu, a s druge strane, ti tekstovi pružaju opise društvenih mitova i fantazija kojima pojedinci konstruišu sopstvenu sliku stvarnosti. U romanu *Telesna povreda*, jedan od umetnika smatra da sva umetnička dela pokazuju upravo ono što društvo prikazuje vidljivim i što nam omogućava da empirijski doživimo stvarni život. Zbog ovakvih odrednica, roman *Telesna povreda* može se svrstati u realističku prozu iako je ovo delo još jedna verzija gotskog teksta Margaret Etvud punog zlosutnih igara (Brownley, 2000, 93).¹⁰⁰ Posebno se izdvaja detektivski elemenat priče u kojoj je svaki igrač mogući ubica, osumnjičeni ili buduća žrtva (Thomas, 2007, 66).¹⁰¹

Pripovest prati protagoniste koji stalno predstavljaju podeljene ličnosti ili koji imaju svoje duplikate, replike, zamene, “rezervne” predstavnike ili skrivene ličnosti unutar sopstvenih mentalnih ili fikcionalnih svetova. Gotski žanr, sa prepoznatljivim elementima straha i zlosutnosti, ovde je spojen sa drugim popularnim žanrovima poput detektivskog romana, ljubavne priče i špijunskog trilera. Zato ovaj roman postaje svojevrsna vežba za razotkrivanje tajni, ne samo za glavnu junakinju Reni Vilford, novinarku iz Toronta, već i za samog čitaoca, jer svi njeni postupci ogledaju se kroz prizmu čitaočevih pokušaja da shvate poruku fragmentarnog pripovednog toka.

¹⁰⁰ Braunli govori o ovom romanu kao o iznimnoj realističkoj tvorevini Margaret Etvud jer likovi imaju ulogu stalnih svedoka događaja u izvesnoj ostrvskoj državi. Glavna junakinja u svojim pripovednim pasažima eksplicitno opisuje svaki lik sa kojim se susreće na svom odmoru, kao i politički prevrat kome neplanirano prisustvuje.

¹⁰¹ Tomas (Paul LeeThomas) naglašava elemente detektivske priče u romanu *Telesna povreda* i istražuje stanje straha, neizvesnosti i tajanstvenosti u protagonistima ove priče.

U ovom romanu, stvarnost se može doživeti na vrlo fleksibilan način. Kada se posmatra iz Reninog ugla, to postaje melodrama iz koje neme izlaza. Ali nameće se pitanje da li je stvarnost unutar protagnista ili van njih, i koliko je spoljna stvarnost preoblikovana kroz subjektivnost posmatrača? Roman *Telesna povreda* je još jedna verzija priče o ženskom telu, ovoga puta iz ugla žene čije je telo već "oštećeno" kancerom i operacijom dojke. Iz ugla osobe koja je preživela invazivnu intervenciju, ona posmatra i analizira društvene mitove o ženskom polu, medicinskom tretmanu kancera dojke i, najznačajnije od svega, pornografsku retoriku.

Reni je još jedna iz galerije junakinja Margaret Etvud, poput spisateljice i pesnikinje Džoan Foster u romanu *Proročica*, istoričarke Antonije Fremont u delu *Kradljivica-nevesta*, ili Iris Čejs Griffin u romanu *Slepi ubica*. I ova priča istražuje misiju spisateljica i mogućih tema njihovih tekstova. Reni je prisiljena da, kao umetnik, pređe granicu zapleta ljubavne priče i granicu novinarskog stila kada njena eskapistička mašta o nekakvom tropskom ostrvu započinje scenario političkog nasilja u novonastaloj nezavisnoj karipskoj republici.

Na mnogo načina, ovaj roman može se smatrati najmanje „kanadskim“ od svih romana Margaret Etvud, ali to je tačno samo ako bukvalno koristimo geografske prostore; zapravo, ovo delo je posebno fokusirano na kanadske stavove o međunarodnim odnosima i na satiričan način predočava tradicionalnu naivnost Kanađana u odnosu prema manje poznatim etnitetima. Reni je prinuđena da zaključi kako lični i politički život ne mogu često biti odvojeni. To dokazuje i simbolična sintagma „masovna upletenost“ („massive involvement“), gde se smisao menja, iz specifičnog medicinskog diskursa o kanceru, u opis Renine moralne pozicije kao društveno odgovornog člana političkog sveta jedne države. Šeron Vilson (Sharon Rose Wilson) detaljno opisuje odnose glavnih protagonista romana i naglašava njihove reakcije u odnosu na aktuelna politička dešavanja na ostrvu (Wilson, 1985, 136-145). Reni je konačno pronašla nešto o čemu sme da govori. Ironija je u tome što je zarobljena u aktuelnoj situaciji u zatvoru revolucionarnog režima nove karipske republike, a njeni politički komentari mogu zauvek ostati unutar njenog imaginarnog sveta.

Priča počinje krizom i enigmom, jer Reni, po povratku kući, nalazi dva policajca u svojoj kuhinji koji joj saopštavaju kako je nepoznati provalnik nasilno ušao u njen stan i

ostavio zastrašujući trag – konopac na njenom krevetu. Ovako počinje većina detektivskih priča, ali pripovedni tok se uskoro rasplinjava jer se junakinjino prvo lice jednine „ja“ pretvara u „ona“ pa se vreme i prostor menjaju uvođenjem brojnih uspomena. Protagonistkinja pokušava da se distancira od problema iz svog stvarnog života i odlučuje da odleti iz Toronta na karipska ostrva. Međutim, Reni se suočava sa teškom političkom situacijom ostrvske države u kojoj joj preta pravo fizičko nasilje. Na kraju romana shvatamo da se Renina pripovest sve vreme odvijala iz zatvorske ćelije posle apsurdnog hapšenja na osrtvu, iako je osećaj nespokoja i nesigurnosti prisutan od početka romana.

Delovi romana su odvojeni velikim grafičkim tačkama što stvara efekat fragmentarnog teksta. Uprkos promeni iz prvog u treće lice jednine, tehnicu koja je korišćena u romanu *Jestiva žena*, uskoro zaključujemo da se odvija fokalizacija kroz Reninu uznemiranu svest jer je priča rezultat subjektivne pripovesti predstavljene pomoću njenih snova, sećanja i posebno „flešbekova“ promenjenih od njenih strahova i opasnog uživljavanja u nerealni svet. Ovu priču Džudit Mekombs (Judith McCombs) opisuje pomoću osnovnog gotskog elementa, straha, koji dominira unutrašnjim svetom protagonistkinje (McCombs, 1981, 35-54). Zbog toga Reni teško može da balansira između svog unutrašnjeg sveta i realnosti dok se njena pripovest pomera od jedne krizne tačke do druge, uporno pokušavajući da pronade vezu između subjektivnih osećaja i objektivnih događaja. Sve vreme ona je zbunjena zbog zamagljene stvarnosti i sopstvenog kolapsa koji se izvesno bliži. Nije slučajno Renina priča počela zlosutnom slikom konopca jer ta slika odražava savršenu vezu između njenog straha od smrti zbog kancera dojke i fizičkog nasilja iz stvarnog sveta. Taj početak, takođe, signalizira perverznu seksualnu želju kada muški erotski pogled postane neprijateljsko posmatranje siledžije ili ubice. Reni je posebno ranjiva na ovakav scenario od kada je preživela operaciju dojke i raskinula sa Džeikom, svojim partnerom iz Toronta.

Kako pripovest teče, otkrivaju se nove dimenzije priče kao rezultat njenih sećanja na detinjstvo u Grizvoldu, malom gradu u Ontariju gde su je odgajale njena majka i baka. Od njih je naučila sve o istrošenoj, klišetiranoj pristojnosti lokalnih žena koje su starile ogorčene jer njihova osveta, zbog tradicionalne determinisane sudbine, nije bila ostvariva: „U Grizvoldu svako dobija ono što je zaslužio. U Grizvoldu svako zaslužuje

najgore“ (*Telesna povreda*, 12).¹⁰² Uprkos njenoj stečenoj urbanoj sofisticiranosti, Reni je i dalje „devojka iz provincije“, zatočena u mreži moralnog kodeksa tako da čovek sa omčom, kao i njen kancer dojke, može svakog časa da ispliva iz njene prošlosti.

Iz Reninog ugla, ona je uvek žrtva ili sopstvenog tela ili spoljnih okolnosti. Svakako da dijagnoza kancera dojke i operacija predstavljaju centralnu traumu u njenom životu. Posle prvobitnog šoka koji je usledio pošto je obaveštena o bolesti, Reninino razmišljanje o sopstvenom telu menja se – više ga ne sagledava kao celovitost već kao masu isprepletanu krvnim ćelijama. Ipak, ona se plaši operacije skoro jednako kao i smrti od kancera jer ima strah od nasilnog ulaska hirurškog noža u njeno telo kome će odseći jedan deo. Sonja Mikak (Sonia Mycak) opisuje kancer kao „pretnju granicama između unutrašnjosti Reninog postojanja i onoga što se obično nalazi van nje“¹⁰³, na proces Reninog dislociranja i izmeštanja iz realnosti. Reni više ne veruje samojsebi i ne oseća se sigurno u sopstvenoj koži jer joj telo sugerše drugačiju predstavu o njenoj spoljašnosti. Povremeno joj se čini da će se njen ožiljak otvoriti i tako ispustiti „sadržaj“ njenog tela. Takvo stanje prerasta u iracionalni strah zbog popuštanja granica između Reninog unutrašnjeg i spoljnog sveta i ta strepnja prati je u snu i javi, pretvarajući čak i njen utisak o poznanici Lori (koju prvi put sreće na karipskom ostrvu) u osećaj užasa.

Renina odvratnost prema sopstvenom oštećenom telu neizbežno utiče na njeno iskustvo sa muškarcima. Džejk, dizajner interijera iz Toronta, Danijel hirurg finsko-kanadskog porekla i Pol, američki prodavac droge i oružja na Karibima (Reni ga zove „vezom“ ili „čovekom iz senke“) – svi oni su Renini ljubavnici tokom njenog bolnog životnog napredovanja i neispunjene želje za tradicionalnom ljubavnom pričom. Između nje i ova tri muškarca, kao i izvesnog stranca „bez lica“, nastaje scenario Renine psihodrame o ženskim žrtvama i muškoj moći.

Gledajući kroz njenu krajnje subjektivnu prizmu teško je posmatrati ove muškarce kao pojedince, jer svaki od njih igra nekoliko uloga koje se alternativno smenjuju – oni su ljubavnici, spasioci, mučitelji i izdajnici. Priče trojice Reninih ljubavnika su povezane i imaju nekoliko sličnosti pošto se pojavljuju i nestaju u različitim fazama

¹⁰² „In Griswold everyone gets what they deserve. In Griswold everyone deserves the worst.“ (*BH*, 18).

¹⁰³ „threatening the borders between the inside of Rennie’s existence and what is usually positioned as being outside her”. (Mycak, 1996, 161-2).

pripovesti (i u različitim periodima njenog života). Sva trojica ispunjavaju Renine želje i potrebe mada nestaju do trenutka kada ona započinje svoju pripovest iz zatvora.

Neobično je zapaziti da je Džejkovo postojanje signalizirano njegovim odsustvom, a njihova ljubavna veza je opisana kroz seriju živih sećanja – Džejkove fantazije o silovanju ili njegove fotografije „meke“ pornografije. Reni se bolno priseća njihove veze, distancirana od prošlosti jer se taj odnos odvijao paralelno sa njenom operacijom. Zatočena unutar scenarija u kome igra ulogu žrtve, Reni ne može da razume da ju je Džejk napustio iako ga je prvo ona odbacila. Posle kraha veze, ni jedno nije u stanju zamisliti novi model ljubavnog odnosa.

Renini neuspeli pokušaji da se uživi u nove ljubavne odnose vidljivi su i u njenoj kratkoj avanturi sa Danijelom i Polom koje prisiljiva da postanu deo njene fantazije u ljubavnoj priči. Ipak, zapleti menjaju svoj tok u smerovima za koje ona nije bila pripremljena. Kao što i sama priznaje, teško je upuštati se u aferu sa doktorom koji smatra da nije etički biti u vezi sa bivšom pacijentkinjom zbog njenog emotivnog stanja. Kada Reni, na kraju, ubedi doktora da vode ljubav, otkriva da su njih dvoje zamenili uloge:

„Činjenica je da je njemu nešto trebalo od nje, što ona nije mogla ni da poveruje ni da oprost. Ona nije računala na to: trebalo je da ona bude ona kojoj nešto treba, a ispalo je drugačije. (...) Osećala se kao slamka koja je uhvaćena. (...) Osećala se silovanom“ (*Telesna povreda*, 223).¹⁰⁴

Činilo se da Pol, tajanstveni Amerikanac, može biti idealan partner za letnju romansu, mada je, zbog afere sa njim, Reni shvatila da se nalazi u revolucionarnom buntu i da je zato završila u zatvoru. Ipak, ona je zahvalna Polu jer joj je povratio izgubljeno samopouzdanje u sopstvenu seksualnost zbog načina na koji ju je neprestano gledao i kako je vodio ljubav sa njom. Kada je video Renin ožiljak, ona je prestala da razmišlja o tom obeležju kao o telesnoj nepravilnosti već o pokazatelju ljudske ranjivosti i smrtnosti, jer je znala da je Pol upoznao ljude „smrtnije“ od nje.

¹⁰⁴ „The fact was that he had needed something from her, which she could neither believe or forgive. She'd been counting on him not to: she was supposed to be the needy one, but I was the other way around. (...) She felt like a straw that had been clutched. (...) She felt raped.” (*BH*, 238).

Nesumnjivo postoje izvesne sličnosti sa nekoliko romana Margaret Etvud: njena veza sa Polom podseća na zabranjenu ljubav između Fredovice i Nika u romanu *Sluškinjina priča*; bolno obnavljanje i inspirisanje novih osećanja kroz Renina sećanja o operaciji imaju sličnosti sa neimenovanom pripovedačicom iz romana *Izranjanje* kada je ova ponovo svesna buđenja sopstvenog tela posle specifičnih iskustava koje je doživela. Jedna od ironija romana *Telesna povreda* jeste da se Reni ponovo oseća ispunjenom u trenutku kada je uhapšena i smeštena u zatvor i kada se Polu gubi svaki trag.

U zatvoru, Reni priziva sva tri svoja duha koji se čine, jednako u fizičkom i emotivnom smislu, udaljeni od nje – ona čak jedva može da seti kako ti muškarci izgledaju. Reni se vratila u svoju „gotsku sobu užasa“ dok figure ovih muškaraca ulaze i izlaze iz njenih snova u bezbrojnim epizodama promenljivih identiteta u koje je i sama upletena.

Njena subjektivna rekonstrukcija realnosti oblikuje pripovest, ali njena priča se urušava kada je prisiljena da uzme u obzir neočekivane događaje i diskurse koji predstavljaju stvarnost iz perspektive različite od njene. Kao spisateljica koja se specijalizirala za novinarske članke o životnom stilu, koja je promovisala lažne modne trendove i predlagala kako da osoba istakne svoje kvalitete a poboljša negativne osobine, koja je reklamirala najbolje restorane i prodavnice brze hrane, Reni je izabrala pažljivo proračunat apolitični stav u kome su njeni opšti komentari o društvu postajali trivijalni. Ipak, iz ove svesno izabrane marginalizovane pozicije, roman se pretvara u strasno posvećen moralni stav o političkim pitanjima koji se odnose na rod i na kolonijalnu represiju predstavljenu već u naslovu romana *Telesna povreda*. Istražujući razloge ovakve misteriozne promene, nameće se epizoda sa Reninim odustajanjem od angažmanom oko pisanja članka o pornografiji za muški časopis *Ekran*. Ovaj događaj opisuje dominantnu temu romana koje su stvarale spisateljice početkom osamdesetih godina prošlog veka zadojene idejom američke feminističke anti-pornografske kampanje. Iako Reni nije mogla da napiše članak o pornografiji iz ženskog ugla, Margaret Etvud je to uradila umesto nje koristeći pornografsku retoriku kako bi ispitala veze između s jedne strane, diskursa seksualnosti i s druge strane, diskursa političke moći.

Renin novinarski zadatak koji se odnosi na pisanje članka o pornografiji kao umetničkoj formi ima dvostruki kontekst: prvi je u vezi sa Džekovim fantazijama o silovanju i njegovim opasnim seksualnim igrama dok drugi kontekst govori o feminističkoj debati. Džek, kao i njegov urednik, naglašavaju poigravanje seksualnim fantazijama iz isključivo muškog ugla. Dok Reni ostaje na nivou površnog poigravanja u svetu „životnog stila“, ona može da opstane i preživi, ali Lorna Irvin (Lorna Irvine) primećuje u svojim sociološkim analizama romana Margaret Etvud da „Etvudova insistira na dubini trivijalnog postmodernističkog okruženja.“¹⁰⁵ Preokret nastaje kada Reni treba da se suoči sa neobjavljenim dokazima ostvarenih muških sadističkih fantazija koje je pogledala u policijskoj stanici i koji nikada nisu bili dostupni medijima. Pošto je videla stravičan film o ženskim unakaženim telima kako bi poslužili ostvarenju muških fantazija nasilnog seksa, Reni je pozlilo te je odlučila da se povuče sa istraživanja.

U pornografskoj ikonografiji, kako je Beverli Braun (Beverley Brown) predstavlja u ovom romanu, nazire se skrivena retorika koja je direktno povezana sa diskursom patrijarhalne moći. Takva moć nije fokusirana na žene u ulozi subjekta već ih projektuje samo kao objekte muških fantazija, njihove seksualne želje i dominacije. Ženska tela su potpuno pasivna, uništena ili unakažena i svedoče politici muške seksualne moći. Pornografija je, kako se izjašnjava filmska kritičarka Beverli Braun, definisana kao spoj seksualne i erotske fantazije u njihovoj zajedničkoj „organizaciji“ (Brown, 1981, 5-18). Ovaj kulturološki fenomen je suštinski važan za Margaret Etvud jer analizira politiku moći i seksualnu dominaciju. Kao što je već naglašeno, roman *Telesna povreda* već na prvim stranicama opisuje veoma surovu sliku politike seksualne moći – konopac na Reninom krevetu i Džekove fantazije o silovanju što, opet, ukazuje na nedvosmislen feministički anti-pornografski stav Margaret Etvud. Ovakve slike pokazuju snažnu vezu između pornografije kao oblika mizoginije, koja je očigledan odraz muške mržnje i omalovažavanja žena, i muškog nasilja prema ženama. U osnovi svega je uvek moć koja se dokazuje preko osećaja bola i straha. Sa takvom interpretacijom pornografske kulture, žene kao što su Reni ili Lora mogu se smatrati saučesnicama i voljnim žrtvama.

Ali, jedna od najveštijih narativnih manipulacija Margaret Etvud jeste menjanje ugla gledanja protagonistkinje jer, do momenta kada Reni ispriča celu pripovest, njena

¹⁰⁵ „Atwood insists on depth in a superficial postmodern landscape.” (Irvine, 2000, 202-14).

situacija i okolnosti u kojima joj se odvija život u potpunosti bivaju transformisani. Cela iluzija sadašnjosti jeste upravo u tomo što roman govori o prošlosti i stvarima koje su se već dogodile dok ih Reni pripoveda iz zatvorske ćelije. Njena priča ukazuje na diskretan stav feministički nastrojene žene koja negira bilo kakvu svrhu postojanja pornografije ili nasilja. Reni je shvatila da nasilje dominira nad odnosima između polova na svakom nivou društvenih i estetskih aktivnosti – u pornografiji, reklamiranju, prostituciji, zlostavljanju dece, nasilju nad ženama, pretnji od „muškarca sa omčom“ u Torontu – nasilje stoji nasuprot feminističkoj anti-pornografskoj ideji. Dok se pornografija, kao patrijarhalni diskurs, može fokusirati na polnu različitost, pornografska retorika dopire do šireg političkog scenarija što pokazuju i prvi opšti izbori u bivšoj britanskoj koloniji, na jednom karipskom ostrvu.

Kada sumira nedavne događaje iz svoje prošlosti, Reni zaključuje da se, bežeći na Karipska ostrva, našla u potpuno nepoznatom mestu gde je opasnost pretila sa svih strana. Dok je izlazila iz aviona u gradu Sveti Antoan, ona je primetila okruženje prepuno nerazumljivih poruka poput: BIONIČKI PETAO: PODSTICAJ ZA VAS. Ubrzo nakon toga, videla je ženu koja nosi majicu sa natpisom 'PRINC MIRA'. Kasnije shvata da prva poruka reklamira rum, a žena sa natpisom na majici je majka jednog od političkih kandidata čije je ime zaista Princ. Očigledno je da Reni doživljava Karibe veoma površno, kao i većina belih turista. Zbog toga Etvudova želi ovim romanom da naglasi pukotine, navodno, savršenog kulturološkog diskursa bele rase.

Usred konfuzije i pobune zbog atentata na novoizabranog premijera, Reni je uhapšena i zatočena u zatvorskoj ćeliji kao jedna od osoba osumnjičenih za ovaj politički incident. Iako je nisu fizički mučili, doživela je psihičku torturu kao svedok dešavanja u susednoj ćeliji u kojoj su se izivljavali nad Lorom. Nešto kasnije je videla demonstraciju policijske moći nad muškarcima koje su, takođe, smatrali glavnim osumnjičenim i umešanim u politički atentat. Ova dva mučna događaja su spojila seksualnu dimenziju i političku moć u jedinstven diskurs te je pripovedni tok romana *Telesna povreda* otvorio mnoga pitanja u okviru psihološke i društvene složenosti.

Reni pripoveda svoju priču iz zatvorske ćelije u Svetom Antoanu dok sedi pored brutalno prebijenog tela mrtve žene, shvatajući konačno da je bespomoćna i sama. Njena pripovest, izgovorena iz takvog zatvorenog prostora, postaje rekonstrukcija i nova interpretacija života. Reni uporno pokušava da spoji delove sudbine, tražeći vezu između Lorinog unakaženog tela i svoje operacije dojke. Na isti način pravi poređenje između očiglednog nasilja, kome je prisustvovala na Karibima, i prikriivenog nasilja u Torontu, ne kao neposredni svedok već u ulozi intuitivne žene. Zaplet koji Reni konstruiše može poslužiti kao osnovna polazišna tačka za otkrivanje identiteta „stranca bez lica“ koji je krišom uneo konopac u njen stan u Torontu. Bila je ubeđena da je upoznala to lice, bar simbolično, kada je videla brutalnost policajaca na Karibima. Ali, na kraju, svaka osoba može igrati ulogu tog stranca, svako je osumnjičen – možda je to Pol, sa naočarima na licu koje skrivaju njegove poglede, ili je to neki drugi stranac. Zato Reni zaključuje da „ne postoji stranac bez lica, svako lice je nečije, ima ime“ (*Telesna povreda*, 281).¹⁰⁶

Reni pokušava da ispriča priču, kao što pokušava da spase Loru, ali se sve svodi na subjektivno – objektivnu imaginaciju. Ona upoznaje svoj bol jer ga je doživela iz šireg ljudskog ugla. Reni zamišlja budućnost mnogo lepšu od sadašnjeg trenutka dok, na isti način, zamišlja sebe u avionu kojim se vraća kući. Takva vizija srećnog kraja održava je da ne poklekne pred surovom stvarnošću.

¹⁰⁶ „there’s no such thing as a faceless stranger, every face is someone’s, it has a name.“ (*BH*, 299).

Sluškinjina priča

Već na prvim stranicama romana *Sluškinjina priča*, glavna junakinja, sluškinja Fredovica, govori o sopstvenom prostoru, koji se može nazvati samo njenim, o svojoj sobi u kojoj ima minimalnu privatnost, toliko važnu za svako vreme i za svakog pojedinca, bez obzira na drastično promenjene životne okolnosti. Ubrzo saznajemo da joj je oduzeto pravo na sopstveno ime, državljanstvo, porodicu, na ceo dotadašnji život. U tišini, ležeći u svojim krevetima, i okrenute jedna drugoj kako bi čitale govor sa usana, zatvorenice a kasnije Sluškinje razmenjuju svoja prava imena: Alma, Dženin, Dolores, Mojra, Džun. Teoretičarka Konstansa Ruk (Constance Rooke) smatra da je pripovedačicino ime Džun mada, kao i u romanu *Izranjanje*, nikada se ne otkriva pravo ime protagonistkinje (Rooke, 1989, 176). Njeno sadašnje ime Fredovica („Offred“ – „of Fred“) izvedeno je iz imena aktuelnog Zapovednika (Fred) u čijoj kući Fredovica ima „specijalnu misiju“ kao i sve sluškinje u novonastaloj antiutopijskoj Republici Galad.¹⁰⁷ Njene reči simbolično odražavaju pripovest o opstanku i preživljavanju jedne žene u ekstremno patrijarhalnom sistemu. Ograničena na privatni kućni prostor Zapovednika Freda, svedena na margine političke strukture koja negira njeno postojanje kao jedinke, Fredovica uspeva da zadrži pravo na pripovedanje priče o svom životu. Na taj način, ona može da povрати svoje sećanje, emocije, strasti i uspeva da „rehabilituje“ tradicionalni prostor pripisan ženama u Galadu.

Naracija Margaret Etvud se, kako zapaža Hačon, fokusira na mogućnosti stvaranja oblika diskursa koji odgovara ženskom predstavljanju rodnog identiteta dok se još uvek prihvata moć muške, univerzalno priznate dominacije u kojoj izvesne žene ne mogu doleteti pokušajima da promene tok svoje sudbine (Hutcheon, 1988, 110). Kao i u romanu *Telesna povreda*, ovo je izveštaj žene koja je svedok minorne važnosti za događaje epohalnog značaja. Ali ovoga puta njena priča postaje deo velike pripovesti o patrijarhatu, istoriji i, u izvesnoj meri, o Bibliji.

Fredovicina priča sadrži detaljno razrađenu strukturu sa uvodnim materijalom i *Istorijskim beleškama* koje zaključuju njenu pripovest. Međutim, njena subverzivna delatnost, koja podrazumeva prepričavanje događaja snimljenih na kasetama, u društvu

¹⁰⁷ Njena obaveza jeste da podari potomstvo svom Zapovedniku.

gde je ženi zabranjeno da čita i piše ili da govori slobodno, ima efekat na značajnu promenu koja pretvara opštu istoriju u njenu ličnu priču. Na kraju romana u delu, pod naslovom *Istorijske beleške*, Fredovicina priča prerasta u zapis o prohujaloj epohi. Kritičar Kotisvari (Kottiswari) naglašava diskriminatorski pokušaj izvesnog profesora u romanu koji, za akademski simpozijum, priprema Fredovicin audio zapis: "Njegova rekonstrukcija ima uticaja na radikalno pomeranje sa „njene priče“ na „istoriju“ pošto pokušava da diskredituje Fredovicinu pripovest optužujući je da nije posvetila pažnju značajnim stvarima."¹⁰⁸ U celom romanu, Fredovicina priča ukazuje na veliki autobiografski prostor pa na taj način svodi veliku pripovest fiktivne istorije na margine koje služe isključivo kao okvir za njenu priču. Pripovedanje je jedini mogući gest otpora ove žene koja je kao i ostale sluškinje primorana na ćutanje. Ovom odlukom Fredovica pronalazi primarno sredstvo za svoj psihološki opstanak. Tokom procesa sopstvenog duševnog obnavljanja, Fredovica postaje najvažniji istoričar Galada.

Od svog objavljivanja 1985. godine, roman *Sluškinjina priča* postao je najpopularnije prozno delo Margaret Etvud. Preveden je na više od trideset jezika, ekranizovao ga je nemački režiser Volker Šlendorf (Volker Schlöndorff), a danski kompozitor Pol Ruders (Poul Ruders) pretočio je ovaj roman u operu. Knjiga koja je na početku bila satirična kritika religioznih i političkih tendencija ranih osamdesetih godina prošlog veka u severnoameričkom društvu, prevazišla je istorijski specifičan kontekst da bi postala politička priča našeg doba. Tako sadašnjost potvrđuje spisateljicina zlosutna upozorenja zbog tehnološke revolucije, zagađenja okoline, zloupotrebe ljudskih prava, verskog fanatizma i ekstremnih desničarskih političkih pokreta. Ipak, osnovna žanrovska odrednica je ostala ista za ovaj roman koji je najčešće klasifikovan kao antiutopijska naučna fantastika i promoterski tekst feminističkog protesta.

Sa sigurnošću se može konstatovati da je stalni društveni i politički angažman Margaret Etvud očigledan u ovom romanu što potvrđuju njena istraživanja represivnih metoda u javnom i privatnom životu. Kritička analiza koja se fokusira na Fredovicu kao pripovedačicu, na njen jezik i strukturalne odlike njenog pripovedanja, može nam omogućiti da shvatimo način na koji ovaj roman izbegava strogu žanrovsku klasifikaciju, upravo kao što Fredovica, pomoću svoje priče, beži od strogih rodnih

¹⁰⁸ „His reconstruction effects a radical shift from „her story“ to „history“ as he attempts to discredit Offred's narrative by accusing her of not paying attention to significant things.“ (Kottiswari, 2008, 36).

dogmi diktatorskog sistema Galada: Linda Mirsiades (Linda Myrsiades) izučava robovlasnički odnos Zapovednika prema Sluškinjama na kome se temelje i svi ostali međuljudski odnosi (Myrsiades, 1999, 219-45); Pamela Kuper (Pamela Cooper) osvrće se na slavljenje, upotrebu i zloupotrebu ženskog tela koje vodi svojevrsnu borbu protiv režimske i rodne diskriminacije (Cooper, 1997, 89-123); Džemi Dop (Jamie Dopp) naglašava dominantnu Fredovicinu ulogu u definisanju strukture teksta i interteksta romana *Sluškinjina priča* (Dopp, 1994, 43-57).

Republika Galad najbolje se može opisati kao totalitarni režim patrijarhalnog sistema nastalog na osnovama kanona Starog Zaveta, američkog puritanizma sedamnaestog veka i jakog uticaja američke desničarske ideologije osamdesetih godina prošlog veka. Individualna sloboda izbora je bila ilegalna i svako je bio regrutovan da služi državi, bivajući podeljen na klase prema unapred određenoj ulozi: Zapovednici, Supruge, Tetke,¹⁰⁹ Sluškinje, Oči, Čuvari¹¹⁰. Cenzura je bila veoma stroga kao i kontrole granice države na šta nas Fredovica podseća u njenim povremenim noćnim morama i sećanjima na pokušaj bekstva u Kanadu sa suprugom i kćerkom. Posle neuspešnog bekstva, prisilno je postala Sluškinja u Galadu.

Roman je prikaz političke moći u svojoj suštinskoj funkciji – svako je svakome mogao biti neprijatelj. Žene su doživele najgoru sudbinu jer su vrednovane samo kao reproduktivne jedinice u društvu kome je pretilo istrebljenje i gde je zbog zagađenja prirode, SIDE i prirodnih katastrofa nacionalni priraštaj bio rizično nizak. Ogoljena definicija žene kao „utrobe na dve noge“ funkcionisala je isključivo u interesu patrijarhalne elite, oduzimajući ženama bilo kakvu slobodu seksualnog izbora ili načina života. Feministički stavovi Margaret Etvud su nedvosmisleni u ovom romanu, kao i njena zalaganja za osnovna ljudska prava.

Većina muškaraca je, takođe, doživela najstrašnija iskustva zbog represivnog sistema: mogu se videti muškarci na vešalima svaki dan na Zidu, na mestu određenom samo za takve egzekucije, dok su javna pogubljenja homoseksualaca, katoličkih sveštenika i Kvekera bila redovna pojava. Takođe, seksualni odnosi su bili ograničeni i

¹⁰⁹ Etvudova je dala imena Tetkama koja upadljivo podsećaju na imena slavni ličnosti potrošačkog društva Severne Amerike: Tetka Helena (Helena Rubenštajn / Helena Rubenstein), Tetka Lidija (Lidija Pinkerton), Tetka Elizabeta (Elizabeta Arden), Tetka Beti (Beti Kroker) i Tetka Sara (Sara Li). Helena Rubenštajn je osnivač čuvene kozmetičke imperije, kao i Elizabeta Arden; Lidija Pinkerton je poznata po toniku za lice; „Beti Kroker“ je zajedničko ime najveće korporacije mlinova u SAD, a „Sara Li“ je poznata marka proizvoda u industriji hrane.

¹¹⁰ Klase stanovnika su, u romanu, izvorno napisane terminima sa početnim velikim slovom.

strogo kontrolisani. Državni zakoni Galada o seksualnim aktivnostima kriminalizuju muško nasilje prema ženama, sputavaju žensku seksualnost i sprečavaju osnovnu ljudsku želju za intimnošću i ljubavlju kao krucijalnom faktoru i osnovnom pokretaču svih odnosa između dve osobe. Kada je upitana zašto nije roman smestila u Kanadu, Etvudova je odgovorila: „Sjedinjene Države su ekstremnije u svemu. (...) Kanađani se ne zaleću mnogo ni na levu ni na desnu stranu, oni ostaju bezbedno u sredini. (...) Istina je, takođe, da svi prate Sjedinjene Države da bi videli šta ta zemlja radi i šta bi mogla raditi za deset ili petnaest godina.“¹¹¹ Zbog sličnih intepretacija moguće je čitati ovaj roman i kao dijalog između Kanade i SAD gde kanadski pisac upozorava Amerikance o njihovoj mogućoj budućnosti.

Roman *Sluškinjina priča* može biti smešten u budućnost, ali Galad je društvo zarobljeno u sadašnjosti. Postoji stalna tenzija između, sa jedne strane, kolektivnog društvenog sećanja na život krajem dvadesetog veka u Americi koji biva osuđen i uništen, i sa druge strane, Galadove nove ideološke interpretacije nacionalne istorije u kojoj prevladava američka verzija religioznog fundamentalizma zasnovanog na puritanskom nasleđu. Etvudova daje još jednu kritiku koja se odnosi na feminističke ideje Severne Amerike, nastale šezdesetih godina prošlog veka. Kao feministkinja koja odbija bilo kakve ideološke rigidnosti, ona ne prihvata pojednostavljivanje rasprave o rodu kao ni uobičajene slogane u ulozi represivnih instrumenata, poput fraze 'ženska kultura', nastale sedamdesetih godina prošlog veka.

Značajno je napomenuti da je Galad „društvo u tranziciji“ gde su sve žene preživlele iz prethodnog vremena. Njihovi glasovi predstavljaju širok spektar feminističkih pozicija koje vode poreklo od Pokreta za oslobođenje žena nastalog šezdesetih godina prošlog veka. Fredovicina majka pripada pionirskoj grupi aktivistkinja koje su propagirale seksualne slobode i pravo na abortus. Fredovica i većina Sluškinja odrastale su između osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka i njihove pozicije variraju od klasičnih figura ženskih žrtava poput Džanin, a kasnije Vorenice, preko radikalnih feminističkih lezbijki, kao što je Mojra, pa do same Fredovice koja ističe paradokse i dileme savremenog feminizma. Fredovica, koja ima tridesetak godina u vreme kada pripoveda svoju priču, verovatno je rođena početkom

¹¹¹ „The States are more extreme in everything. (...) Canadians don't swing much to the left or the right, they stay safely in the middle. (...) It's also true that everyone watches the States to see what the country is doing and might be doing ten or fifteen years from now.“ (Ingersoll, 1990, 223).

sedamdesetih godina prošlog veka, u vreme kada je njena majka bila maksimalno angažovana u feminističkom pokretu. Uticaji njene drugarice Mojre najsnažniji su tokom zajedničkog studiranja krajem osamdesetih godina. Mnoge žene su ideologiju radikalnog feminizma zamenile fundamentalnim puritanizmom. Ne postoji jednostavna rodna podela između muških i ženskih osobina: ako su muškarci sposobni za nasilje, onda su i žene – čak i same Sluškinje prilikom Grupogubljenja („Participation“). Tetka Lidija sa svojim stidljivim ponašanjem, verovatno je najsadističkiji lik u romanu.¹¹²

Sluškinjina priča može da se tumači i kao kritika feminizma sa „dvostrukim sečivom“ koje sudi i presuđuje i ženama i muškarcima. Na isti način Fredovicine dvostruke vizije omogućavaju joj da procenjuje izgubljenu Ameriku krajem dvadesetog veka, Ameriku koja pripada Galadu ali pripada i Fredovicinom svetu. Fredovica je duhovita, pametna, žena koju privlače muškarci, kojoj su važni odnosi između majke i kćerke, odnosi između žena, čija priča o određenom delu istorije opstaje i posle nestanka Galada.

Ovaj roman pripada i prozi unutrašnjeg monologa, koju posebno izučava Dorit Kon (Dorrit Cohn), prozi unutrašnjeg sveta protagonistkinje, ili prozi prostora i vremena, jer se bavi kontinuiranom linijom sećanja i nepromenjenim tragovima društvene istorije koja opstaje za podrivanje autoriteta i represivnih režima (Cohn, 1978, 63-64).¹¹³ Mada je zatočena u sistemu gde ima malo prostora za individualnu slobodu, Fredovica uspeva da zadrži svoju privatnost odbijanjem da zaboravi prošlost, da veruje u apsolutni autoritet Galada, odbijanjem da odustane od nade da će molitvama Bogu prizvati bolju budućnost.

U osnovi svih Fredovicinih opiranja stoji njeno odbijanje da bude nemi svedok represije jer diže glas u kome je vidljiv uticaj feminističkog individualizma krajem dvadesetog veka. Ona ne prihvata kulturni identitet koji joj nameće novi društveni poredak i uspeva da zadrži pravo na iznenađujuće veliki broj stvari koje novi državni

¹¹² Tetke su imale ulogu čuvara u internatima za regrutovanje devojaka i žena određenih za primarnu reprodukciju nacije Galada.

¹¹³ Imajući u vidu da je književnost verbalna umetnost, pisac može direktno da citira razgovore književnih likova, njihove dnevničke zapise, pisma i druge verbalne komponente izmišljenog sveta. Književno evociranje neverbalnih događaja ne pripada direktnom prenošenju poruke čitaocu već pre pripada izveštavanju a ne citiranju. Ali mentalna stanja i subjektivne impresije likova nisu ni verbalne niti u potpunosti neverbalne književne komponente. Romanopisci „predstavljaju“ ili opisuju misli svojih književnih likova evocirajući verbalne i neverbalne dimenzije fikcionalnog sveta. Dorit Kon istražuje ceo spektar različitih tehnika koje predstavljaju mentalni svet fikcionalnih junaka, posebno baveći se romanima „toka svesti“.

sistem zabranjuje: pravo na privatni prostor u sobi Fredove kuće, na privatno vreme, na privatnu teritoriju, čak i na lično ime. Ona čuva svoje izgubljeno ime, kojim je niko više ne zove, kao tajni znak ličnog identiteta i kao garanciju njenih nada u drugačiju budućnost. Fredovica čuva svoje ime čak i od čitalaca, mada ga poverava svom ljubavniku Niku. Na kraju njeno pravo ime služi kao obećanje za budućnost posle Galada.

Fredovicino prisvajanje određenog prostora direktno nas upućuje na pitanje o ženskoj subjektivnoj poziciji unutar rigidnog patrijarhalnog sistema i o mogućim ženskim strategijama otpora. Prisvajajući privremenu sobu u Zapovednikovoj kući, Fredovica dobija svoju slobodu pretvarajući takvu zatvorsku ćeliju u prostor za lične uspomene. Iznenadjuća je količina aktivnosti u pripovedanju dok Fredovica, u svojoj mašti, „izlazi“ i „ulazi“ iz Galada. Njena priča stimuliše neku vrstu dvostruke vizije kod čitaoca jer se ona uvek suočava sa oba svoja života, iz prošlosti i iz sadašnjosti, dok se povremeno čežnjivo okreće budućnosti.

Direktno, bez uvijanja, Fredovica uspeva da izgovori svoju disidentsku priču o zvaničnoj državnoj represiji i porodičnoj tiraniji, i ta priča opisuje sudbine svih žena, od kojih su neke, milom ili silom, postale žrtve režima u Galadu. Na izvestan način one su Fredovicine „dublerke“. Fredovica je ispričala sve što je znala o Mojri, buntovnici, koja je na spektakularan način uspela da se usprotivi moćnim Tatkama i da pobegne iz rehabilitacionog centra. Nekoliko godina kasnije, Mojra se ponovo sreće sa Fredovicom, ovoga puta u bordelu, poznatom pod imenom „Jezavelja“.

Fredovica je, takođe, pripovedala o Glenovici sa kojom je išla u obavezne kupovine za Zapovednikovo domaćinstvo. Glenovica je pripadala tajnom pokretu otpora „Mejdej“ ali je na kraju doživela nesrećan kraj. Na isti način život je završila i anonimna prethodnica u Fredovoj kući, ali je pre samoubistva uspela da izgrebe tajnu poruku, navodno na latinskom jeziku – “Nolite te bastardes carborundorum“ (*Sluškinjina priča*, 64)¹¹⁴ – u ormaru kako bi samo njena naslednica mogla da je pročita. Fredovica shvata da nije prva Sluškinja koja tajno provodi vreme sa Zapovednikom. Takođe, prepoznaje da je uzrok poruke koju je njena prethodnica hrabro napisala upravo

¹¹⁴ “Nolite te bastardes carborundorum“, ili u prevodu: „Ne dozvoli da te kopilad samelju.“ (*HT*, 52). Prethodna sluškinja je pokušala da upozori svoju potencijalnu naslednicu na sve opasnosti novog režima koji, svojim represivnim merama, uklanja svakog „neposlušnog“ podanika.

Zapovednik što je navodi na razmišljanja o nezavidnoj situaciji u kojoj se našla i besmislu koji prati većinu akcija koje ljudi preduzimaju.

Glavna junakinja romana je uspela da ispriča i sudbinu starije žene, pripadnice starog feminističkog pokreta. Ona je bila osuđena da provede kraj života u Kolonijama, delovima Galada zaraženim bolestima i pod uticajem radioaktivnih eksperimenata. Nasuprot ovim životnim pričama, postojala je sudbina Zapovednikove supruge koje se Fredovica seća iz nedavne prošlosti, Serene Džoj, popularne televizijske gospel zvezde. Sada je Serena bila zarobljena unutar nove desničarske ideologije koju je svojevremeno promovisala. Dok je sedela u prelepoj zatvorenoj bašti svoje kuće, u plavoj haljini, Serena je ličila na parodiju ostarele Device Marije, bez dece i obolele od artritisa. Sve ove žene su bile nesrećni slučajevi, „kolateralne greške“ sistema. Možda je najtužnija figura od svih ženskih junakinja romana opisana u liku Džanin, žrtve i predašnjeg života i sadašnjeg režima. Džanin je uvek bila šikanirana i doživljavale je mnogobrojne kazne zbog „neprimerenog“ ponašanja u svim sistemima.

Fredovicina priča predstavlja mozaik alternativnih ženskih svetova koji potkopavaju režim Galada i njegov patrijarhalni mit o ženskoj podređenosti, poniznosti i ćutanju, mada se mora priznati da su šanse žena za preživljavanje, u ovakvom sistemu, veoma male. Mnoge od priča ostaju nedovršene tako da nikada ne saznamo šta se dogodilo većini tih žena. Fragmentarna pripovest predstavlja mentalni proces Fredovicine izolovanosti pošto njen racio peskače jaz između, s jedne strane, aktivne i aktuelne sadašnjosti i s druge strane, „flešbekova“ iz prošlosti. Fredovicin pripovedni podsvesni tok je prepoznatljiva osobina postmodernističkog teksta koja sadrži nekoliko važnih reakcija: ona neprestano usmerava našu pažnju na pripovedni proces; komentariše načine koji menjaju i oblikuju stvarna iskustva; obrazlaže svoju potrebu da ispriča svoju priču; i na kraju, podseća čitaoce da ona možda nije uvek pouzdan pripovedač dok opisuje sve događaje iz Galada.

Fredovica pripoveda da bi se održala u životu, pokušava da predvidi budućnost jer nije u stanju da podnese svoj sadašnji život u novoj republici. Njena pripovest ima značaja i kao poruka za ljude za koje Fredovica veruje da postoje van granica Galada i koje bi zainteresovala njena priča. Prepričavanje postaje zamena za dijalog, mada Fredovica voli da započinje svoju pripovednu rekonstrukciju zaglavljem, tipičnim za intimna pisma i frazom „Dragi svi vi...“. Trebalo je da prođe nekoliko stotina godina da

bi se pismo pronašlo i pročitalo, da bi se predstavilo (u svojoj trećoj rekonstrukciji i konačnoj verziji) na Simpozijumu o Galadskim studijama pošto je galadski režim postao daleka prošlost. Kroz ovo radikalno menjanje mesta odigravanja radnje, čitaočeva pozicija u vremenu postaje takođe nejasna, jer mi čitamo u fiktivnoj budućnosti koja ukazuje na nelagodno podsećanje na naše sadašnje društvo.

Mada je Fredovica usvojila konvencionalan ženski ton melanholičnog žaljenja i sentimentalnosti, ona upada u potpuno drugačiji jezički registar kada govori o svom telu izazivajući galadsku doktrinu suštinskog biološkog stava o primarnoj reprodukciji. Njena priča ima buntovnički ton što nalazimo u feminističkom tekstu Elene Siksu 'Smeh meduze' (Cixous, 1981, 875-94), objavljenom sredinom sedamdesetih godina prošlog veka.¹¹⁵ Tekst se bavi složenim dimenzijama ženskog postojanja te se Fredovicina situacija može tumačiti kao bukvalan prevod vrlo metaforičkog teksta Elene Siksu koja dekonstruiše opresivne dvojnosti u književnosti i pokušava da razvije nehijerarhijsku praksu pisanja o ženstvenosti. Njen pristup se oslanja na psihološku analizu tekstova kao izraz unutrašnjeg života pisca. U Galadu, ženama je uskraćeno pravo na jezik i na pisanje kao posledica direktnih represivnih mera uperenih protiv njih.

Ostaje zaključak da je Etvudova skeptična oko bilo kakve utopijske verzije ženskog trujumfalnog oslobođenja i izbavljenja iz lanaca patrijarhata. Fredovica nije revolucionarka; ona odbija da se pridruži pokretu otpora „Mejdej“ u Galadu i neće da usvoji Mojrin separatistički feminizam, mada se divi njenoj nerazboritosti i razmetljivom heroizmu. Njena pozicija je mnogo bliža tradicionalnoj ženskoj ulozi žene kao društvenog medijatora. Iako se opire brutalnim metodama muške moći u Galadu, Fredovica se, takođe, seća sreće koja nastaje iz ljubavi između žene i muškarca, iz snažne tradicionalne romantične veze. Simptomatično za njeno ponašanje jeste da Fredovica nije konfliktna, incidentna žena. Ona, na kraju, pobeđuje Zapovednikovu uverenost u mušku superiornost, ali ne preuzima zapovedničku ulogu. Kada je izvedu iz Zapovednikove kuće kao zatvorenicu, ulazeći u Crni kombi i osećajući krivicu jer je izneverila njegovo domaćinstvo, ona ne zna da li će biti ubijena ili odvedena u novi

¹¹⁵ U ovom radu koristimo prevod eseja Elene Siksu na engleskom jeziku objavljenom u: *Signs*, 1 (1976): 875-94, dok je njen originalni tekst prvi put objavljen na francuskom pod naslovom „Le rire de la Meduse“, *L'Arc*, 61 (1975): 39-54.

život ispunjen slobodom. Fredovica nikada ne završava priču i njen glas je skoro utihnuo u moru glasova muških historičara nekoliko stotina godina kasnije.

Fredovicina priča je rekonstrukcija događaja i može se tumačiti na više načina jer nije uključena samo pripovest njenih sećanja, već i proces rehabilitacije njene ličnosti u Galadu. Mada Fredovica počinje pripovedanje kao osoba bez ličnog imena, traumatizovana zbog porodičnih gubitaka i provodeći prve dane kod Zapovednika u sopstvenom šapatu u mraku svoje nove sobe, ona odbija da poveruje da je samo Sluškinja koja služi za čistu reprodukciju u novom poretku. Uporno pravi hronologiju događaja iz svog života, nudeći svoju ličnu istoriju fizičkih osećaja i emocija, zajedno sa imaginativnim transformacijama kroz koje telo odlazi u zamišljena prostranstva. Ali njeno telo je najmanje njeno u vreme mesečnih Ceremonija kada mora da bude jedan od aktera seksualnog čina zajedno sa Zapovednikom, i kada postaje istraživač mračnog prostora unutar sopstvenog tela.

Opažajući minucioznom tehnikom fizičke detalje, Fredovica je svesna svih telesnih reakcija kao i stavova o seksualnim odnosima, promenjenih pod uticajem kulturnih doktrina koje su uzrokovale promenjenu konceptualizaciju njenog unutrašnjeg bića. Fredovica je svesna da je ona, u Galadu, samo „priplodna mašina“ koja služi državi. Ona oseća rastapanje unutar tela kada svakog meseca vidi jedini materijalni dokaz svog tela – menstrualnu krv koja obeležava njeno organsko mesečno merenje lunarnog vremena. Ali, ta mesečna organska reakcija upozorava Fredovicu da joj ističe vreme i da će biti poslata u Kolonije ako uskoro ne rodi dete. Njeno stanje se manifestuje kompromitujućim otporom, jer ona žali što još uvek nije trudna kako sistem zahteva od nje, dok se istovremeno protivi državnoj politici koja pokušava da kontroliše njen um.

Ipak, bilo bi pogrešno zanemariti komičnu dimenziju ovog romana, jer se Fredovicin delikatan smisao za humor pojavljuje iznenada i u neprikladnim momentima. Ona jedva uspeva da se uzdrži od smeha kada je Zapovednik prvi put pozove da igraju igru reči „skrebl“ („scrabble“), zabranjenu u novoj republici. Ova igra joj omogućava divnu priliku da se igra rečima. Nešto kasnije, u osami svoje sobe, pokazuje uznemirujuću mešavinu sreće, histerije i ironije. Njen smeh podseća na epileptični grč te počinje da gubi kontrolu nad pokretima tela shvatajući da je i ona konačno ulovljena kao i prethodna Sluškinja. Fredovica i dalje prilagođava galadski

patrijarhalni kanon dok priča svoju autobiografiju, jer kao i cveće u bašti Zapovednikove supruge, njen nečujni diskurs otpora je dinamičan, liričan i nemoguće ga je zaustaviti kao što se i procesi u prirodi neprestano odvijaju:

„Ima nečeg subverzivnog u ovom Sereninom vrtu, nekog utiska da sahranjene stvari kuljaju napolje, bez reči, na svetlo, kao da hoće da kažu: Što god je ućutkano, kroz buku će se čuti, ali ćutke“ (*Telesna povreda*, 167).¹¹⁶

Letnja bašta izaziva idealizovanu sliku u Fredovicinom poimanju njenih ličnih potisnutih želja, ali mnogo više od toga jeste iznenadni osećaj, koji je junakinju potpuno obuzeo, izazivajući romantične fantazije u njenom svetu mašte. Ona počinje da razmišlja o Tenisonovim pesmama u kojima je žena opisana na tradicionalan način i gde je njena ženstvenosti uvek naglašeno hvaljena. U njenim maštanjima, erotizovan ženski svet ispunjen je romantikom, izazovima, strašću i željom. Za Fredovicu, to je paganska bašta sreće i radosti, u kojoj vladaju boginje a ne izbledele verzije Device Marije poput Serene. Naravno, karakteristika Fredovicine ironične samosvesti je njena sposobnost da posmatra događaje i van mašte. Čak i dok uživa u svojim fantazijama, sarkastično prepoznaje da je takva razuzdanost delimično sublimacija njenih seksualnih frustracija gde čežnja proizvodi sopstveni scenario. Ipak, ovde dominira jačina njene strasti koja joj dopušta, bar za trenutak, da pređe ljudske granice i da uđe u život pulsirajućeg organskog sveta koji je okružuje. Fredovicin jezik je u skladu sa poimanjem ženstvenosti koja nastaje u ljudskom telu. Svet prirode može da stvori „ženski“ alternativni jezik koji odoleva galadskoj noćnoj mori o zagađenosti i ujedinjenoj retorici kapitalizma i Biblije.

Fredovicin tekst je istinsko traganje za samom sobom dok ona pokušava da povrati svoju ženstvenost, svoja zadovoljstva i svoj život koji joj je ukraden u Galadu. Ona nalazi odgovarajuće rešenje u svom telu koje joj omogućava emotivni opstanak jer u nemilosrdnim uslovima Galada Fredovica doživljava ljubav, ne sa Zapovednikom već sa njegovim vozačem Nikom. Ona pretvara nasilje i surovost u ljubavnu priču tokom

¹¹⁶ „There is something subversive about this garden of Serena’s, a sense of buried things bursting upwards, wordlessly, into the light, as if to point, to say: Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently.” (*HT*, 161).

svojih tajnih sastanaka sa Nikom koje je ugovorila Zapovednikova Supruga isključivo zbog činjenica da će Fredovica, verovatno, na taj način ostati trudna. Nameće se neobičan zaključak da je Fredovicina rekonstrukcija galadske antiutopije omogućila kulturni opstanak pređašnjih vremena kada je zaljublivanje bilo prirodno ljudsko stanje. Njena zabranjena ljubav sa Nikom prati tradicionalni romantični zaplet, sa snažnim pritajenim seksualnim magnetizmom koji vodi junakinju u opasnu teritoriju u društvu sa mračnim neznancem koji, opet na kraju priče, postane njen izbavitelj. Najvažniji smisao njene veze sa Nikom jeste činjenica da je taj ljubavni odnos može spasti od intimnog osećaja propadanja. Dvostruka ironija je u tome što ta ljubav postiže upravo ono što je Galad želeo a čemu se Fredovica dugo opirala – ona ostaje trudna. Više ne želi da ode iz Zapovednikove kuće, da beži ili da pređe granicu Galada jer je Nik sa njom.

Fredovica možda pokušava da uvede nova društvena pravila Galadu u svoju ličnu utopiju. Ali antiutopijske konvencije dominiraju zapletom, a ljubavna priča je prečica za seriju nasilnih događaja i otkrića koji potvrđuju galadsku kontrolu nad životom i smrću. Romantična priča je stavljena na test kada jednoga dana Nik upada u Fredovicinu sobu zajedno sa Očima (pripadnicima tajne policije) da bi je odvuкао u zastrašujući Crni Kombi rezervisan za disidente. Da li smo svedoci izdaje ili izbavljenja? Fredovica nema ni najbližu predstavu o čemu se radi i shvata da zna jako malo o Niku. Njegov ubedljiv uzvik „veruj mi“ je jedino što joj je preostalo. Fredovica završava svoju priču iščekujući svaku vrstu rizika i mogućnosti dok odlazi iz Zapovednikove kuće i ulazi u kombi.

Fredovicina priča se ovde završava ali ne i roman. Postoji dodatak u *Istorijskim beleškama* koji govori neki drugi pripovedač, u nekom drugom vremenu, stavljajući privatni autobiografski zapis jedne žene u širi istorijski kontekst, a pri tom, uzgred, obaveštava nas da je Nik ipak bio njen spasilac. Nekoliko stotina godina kasnije, uvaženi profesor Pjeišoto, uspeo je da transkribuje Fredovicinu priču, originalno snimljenu na kasetama, i da je naslovi „Sluškinjina priča“ kao omaž Čoseru i njegovom delu *Kanteberijske priče*. Profesor je posebno obuzet analizom autentičnosti njene pripovesti i objektivnim istorijskim dokazima. On se upravo zalaže za nevidljivu poziciju Sluškinja čega se Fredovica najviše plašila. Strepela je da će istorija izbrisati postojanje ove kategorije žena.

Nagli prelazak sa Fredovicinog glasa na glas jednog istoričara postavlja pitanje interpretacije teksta. Treba stalno imati u vidu da je *Sluškinjina priča* Fredovicin

transkribovan govor, koji je ponovo skupio i objavio izvesni istoričar a ne istoričarka. Njenu priču je prilagodio jedan akademik koji je zaboravio da je rekonstrukcija takođe podložna analizi. On je ponižava na isti način kao što je to radio sistem Galada pa njegovo ponašanje podseća na patrijarhalne represivne mere koje su kontrolisale žensku sudbinu i ceo identitet žena. Tako je čitaocu omogućeno da pročita Fredovicinu priču, interpretiranu iz više uglova i da njen svet poveže sa realnim život koji se odvija u našem aktuelnom trenutku, a sve u nadi da bi se izbegla noćna mora Galada radi naše bolje budućnosti.

Ako se detaljnije analizira ovaj deo romana, odaje se utisak kontekstualnog dokumenta i kritičkog komentara kakav se može pročitati u delima klasične književnosti. Ipak, reč je o tekstu koji pripada nastavku pripovesti romana *Sluškinjina priča*. Forma teksta podseća na izveštaj o detaljima akademskog panela posvećenog diskusiji o Republici Galad tokom istorijske konvencije, održane na Univerzitetu Dinej (Denay)¹¹⁷ u gradu Nunavitu (Nunavit),¹¹⁸ juna 2195. godine. Ovaj deo opisuje govor profesora Pjeišotoa sa Univerziteta Kembridž u Engleskoj. U osnovi, njegovo izlaganje otkriva da tekst, pod naslovom *Sluškinjina priča*, ne predstavlja Fredovicinu originalnu poruku. Tekst je transkript napravljen, uz pomoć profesora Pjeišotoa i Vejda i antikvarskog tehničara, sa kasete pronađenih u vojničkom sanduku u gradu Bangoru, u državi Mejn. Profesor Pjeišoto priznaje da je narativni tok rezultat njihovih uređivačkih odluka te je i sam naslov pripovesti potekao od profesora Vejda.

Roman *Sluškinjina priča* je još jedan primer u kome Etvudova pokazuje dvojne rodne standarde savremenog društva. U romanu *Mačje oko*, kao i u ostalim romanima o umetnicama (*Izranjanje*, *Proročica*), Etvudova dodeljuje ženi ulogu umetnice a ne umetničke muze ili modela kao tradicionalne figure za umetničku inspiraciju, i tako usmerava razvijanje posebne ženske estetike. U romanu *Sluškinjina priča*, kao i u drugim antiutopijskim (distopijskim) romanima u kojima se opisuje užasan svet i represivna društvena hijerarhija (*Telesna povreda*, *Antilopa i kosac*), Etvudova menja mesto odvijanja radnje da bi naglasila i prikazala neke od mana savremenog ljudskog

¹¹⁷ Engleska transkripcija u igri reči: „Denay“ ili „deny“ („opovrgnuti“).

¹¹⁸ Engleska transkripcija u igri reči: „Nunavit“ ili „none of it“ („ništa od toga“).

društva, uključujući nepoštovanje prirodne okoline i neravnopravnu podjelu moći između pojedinaca.

Svaki od ova tri antiutopijska romana su, međutim, veoma različita što stvara poteškoću prilikom izbora reprezentativnog teksta za analizu. Roman *Antilopa i kosac* predstavlja izuzetak u opusu Margaret Etvud kao jedino delo sa muškim pripovedačem i zbog činjenice da se ne bavi primarno ženskim temama. I roman *Telesna povreda* je još jedan izuzetak kao delo koje se jednako bavi kanadskim međunarodnim vezama, postkolonijalnim pitanjima i rasnim i rodnim diskriminacijama. Roman *Sluškinjina priča*, koji posebno obrađuje rodne neravnopravnosti, najbolje predstavlja ideje Margaret Etvud u pomenutoj oblasti.

Ovaj roman je, po mišljenju mnogih kritičara, najbolje delo Margaret Etvud u njenom opusu stvaranom osamdesetih godina prošlog veka. Mada su u romanu *Sluškinjina priča* zastupljene feminističke i ekološke teme, prepoznatljive u stvaralaštvu Margaret Etvud, spekulativni i futuristički stil ovog dela dramatično je obeležio prelomnu tačku u njenom proznom rad, pokazujući autorkinu želju da se pomeri iz realističnog kanadskog miljea koji je dominirao u njenim ranijim tekstovima. Iako je Etvudova uvela satiru u svoja prva dela (kao u romanu *Jestiva žena*), roman *Sluškinjina priča* je njeno prvo kompletno satirično delo. Ono što je posebno zanimljivo jeste činjenica da je ovo satirično delo napisala spisateljica (žena) a ne pisac (muškarac), imajući u vidu da se satira smatra dominantno muškim žanrom (York, 1995, 43). Većina teoretičara i kritičara, poput Lorejn Jork (Lorraine M. York), smatraju da je roman *Sluškinjina priča* odgovor na delo Džordža Orvela *1984* dok Lois Fojer (Lois Feuer) postavlja direktnu komparativnu analizu dva romana *Sluškinjina priča* i *1984* (Feuer, 2004, 97-100) koju započinje u eseju nastalom nekoliko godina ranije (Feuer, 1997, 83-95).

Fredovica, pripovedačica i glavna junakinja prilično odudara od tradicionalnog poimanja heroine. I zaista, kako priča počinje da se razvija, čitalac je ne vidi kao žrtvu surovih okolnosti već kao indiferentnu osobu koja odbija da promeni te okolnosti, čak i u situaciji kada dobija priliku za to.

Namera Margaret Etvud, u izvesnoj meri, nije bila da odmah predoči genezu Fredovicinog imena. U romanu je očigledna igra engleskih pojmova koje opisuje Đankarlo Lombardi (Giancarlo Lombardi) u studiji o feminističkoj prozi (Lombardi, 2002, 124-155): Fredovica („Offred“) je hvaljena i poštovana jer nudi („offer“) priču o junaštvu kome je prisustvovala i sve je to zabeležila na trakama za buduća pokoljenja; ona se, takođe, plaši („afraid“) da se suprostavi Revoluciji, da se razotkrije Glenovici, da špijunira u korist „Mejdej“ grupe, da pokuša bekstvo, da izvrši samoubistvo. I zaista, čini se da Fredovica ne sme sama, nezavisno od drugih, da donosi odluke. Jedini rizici koje Fredovica preizuma jesu ili isprovocirani od strane njenih partnera (kada pokušava bekstvo sa Lukom iz Galada; ili provodi večer u noćnom klubu sa Zapovednikom; ili kada se, na kraju priče, upušta u bekstvo koje je organizovao Nik). Ponekad su opisani sastanci sa partnerima (noćna druženja sa Zapovednikom u njegovoj radnoj sobi ili sa Nikom u njegovoj spavaćoj sobi). Posledica ovakvog stava jeste da je ona zavisna, ne samo od Freda („of Fred“) već od svih partnera sa kojima ostvaruje blizak kontakt. Poslednja ironija jeste da je njena priča ponuđena („offered“) od strane dva profesora koji rade transkripciju njene priče, a kasnije je objavljuju i komentarišu.

Diskutabilan period Fredovicine biografije odigravao se i pre nastanka Galada. Iako je bila fakultetski obrazovana, radila je transkripciju knjiga u formi diska i tako već izvršavala neku vrstu usluge. Pored toga, ona uspeva u Galadu da razume Zapovednikove žalbe zbog supruge jer je u prethodnoj državi imala iskustvo slušajući Lukove probleme sa njegovom prvom suprugom. U ovim trenucima razotkrivanja, nameće se pitanje da li su se stvari zaista dramatično promenile za Fredovicu u postrevolucionarnom periodu.

Ponašanje glavne junakinje ostavlja utisak još pasivnijeg stava u poređenju sa veoma aktivnim, čak, herojskim ženama koje je okružuju. Njena majka, prijateljica Mojra, Glenovica, sve one su zvanično proglašene krivim (mada je očigledno da su pre izabrale tragičan završetak života nego da dožive predviđenu kaznu) zbog jasnog, čvrstog otpora Galadu. Fredovica je izbegla istu sudbinu jer nije imala volju da otvoreno iskaže svoje neslaganje sa režimom. Postoji sumnja da li je Fredovica uopšte imala svoj udeo u rezrešenju bilo kog problema nastalog u novoj državi. Najbolji promoter opozicionog angažmana jeste njena majka koja je pripadala feminističkom pokretu i pre Revolucije. Ona je aktivno učestvovala u demonstracijama za uništavanje

pornografije i za podržavanje prava žena na abortus. Njena majka je bila toliko otvorena u svojim stavovima da je već prvog dana Revolucije nestala iz svog stana i odvedena u Kolonije gde su sprovedena radiološka ispitivanja.

Mojra takođe poseduje herojske osobine zbog istrajne volje, brzih reakcija i neprekidnog otpora prema represiji svake vrste. Kada Dženin doživi nervni slom u Crvenom Centru, Mojra je osoba koja je osvešćuje, objašnjavajući da će se histerični napadi završiti smrtnim ishodom za Dženin. Mojra je osoba koja, na kraju, uspeva da pobegne iz Crvenog Centra pokazujući svoju hrabrost i lukavost da nadmudri sistem. Mojra je osoba koja donosi odluku da provede nekoliko godina u klubu „Jezavelja“ u kome može otvoreno pokazivati svoje lezbijske sklonosti radije nego da produži sebi život u otrovnoj sredini Kolonija.

U pokušaju da prikaže herojsko držanje, čak i u rangu Sluškinja, Etvudova izdvaja primer Glenovice. Fredovicina družbenica u kupovini, Glenovica preuzima rizik i prva započinje razgovor o organizaciji „Mejdej“ sa Fredovicom. Ona utrčava u gomilu da bi pomogla svom drugu iz opozicije dok ga vode na „Grupogubljenje“ jer je proglašen siledžijom. Glenovica ga onesvešćuje serijom udaraca u glavu da ne bi bio svestan trenutka egzekucije. Tim milosrdnim postupkom, Glenovica rizikuje sopstveni život. I zaista, neposredno posle ovog događaja, crni kombi je došao do njene tadašnje kuće da bi je uhapsio. Međutim, ona bzo donosi odluku i izvršava smoubistvo – Fredovicino ponašanje je potpuno drugačije kada se njoj dešava slična situacija .

I drugi sporedni ženski likovi dele, zajedno sa Fredovicom, odgovornost za svoj doprinos održavanju režima, i na taj način za sopstvenu sudbinu. Serena Džoj, pevačica gospela i propovednica u bivšoj državi, nesvesno je postala jedna od glasogovornica režima. Pjeišoto identifikuje istorijski model za Serenu Džoj pronalazeći Temi Fej Bejker (Tammy Faye Baker), čuvenu gospel pevačicu koja je osamdesetih godina prošlog veka, zajedno sa suprugom Džimom Bejkerom (Jim Baker), pretrpela drastičnu promenu svog načina življenja kada je razotkrivena nezakonita praksa njihove humanitarne fondacije.

Ostale žene koje su očigledno krive zbog svoje upletenosti u sistem su Tetke. Kao što Pjeišoto objašnjava, ove žene su postale Tetke verovatno zbog svog slaganja sa tradicionalnim vrednostima sistema, i zbog želje za samoodržanjem udruženim sa moćnom pozicijom i svojevrsnim beneficijama. Da bi pojačala njihovu vezu sa

sistemom, Etvudova im daje imena prozivoda za domaćinstvo (Elizabeta Arden, Beti Kroker i dr.).

Dženin predstavlja mnogo komplikovaniji primer žene koja pokušava da postane deo sistema: u Crvenom Centru, gde se ona često ispovedala zbog svog ponašanja iz prošlosti pred drugim Sluškinjama; u njenom poslednjem domu kada je začela dete sa doktorom da bi ispunila svoju reproduktivnu ulogu; na „Grupogubljenju“, kada je videla u svojoj ruci pramen plave kose osuđenice, što je ukazivalo da je Dženin učestvovala aktivno u obaveznom kolektivnom kažnjavanju. Ali, na kraju, platila je danak svom ponašanju i odlukama – bila je potpuno psihički slomljena. Sudbine svih ovih žena ilustruju ironiju svojstvenu Republici Galad. Iako je Galad bio društvo razvijeno da štiti žene, postavlja se pitanje koje žene su zaštićene i koja vrsta zaštite se sprovodi.

Ako se osvrnemo na muške likove, oni, generalno, nisu potpuno razvijeni. To nije previd Margaret Etvud već se njena strategija fokusira na pripovesti žena i njihovo iskustvo u društvu u kome očigledno dominiraju muškarci. Ironija je da, na kraju romana, znamo mnogo više o Fredovicinom načinu razmišljanja nego o Fredovom, čak i ako ne saznamo osnovne podatke kao što je njeno pravo ime.

U međuvremenu, o Zapovedniku Fredu dobijamo mnogo više podataka nego o ostalim muškarcima u romanu. Tako dolazimo do saznanja da je njegovo ponašanje puno nedoslednosti. Iako je on, na primer, jedan od ključnih vođa režima, on se začuđujuće neprijatno oseća zbog izvesnih aspekata takve pozicije u novom društvu: sačuvao je časopise iz „pre-galadskog“ perioda, iako je režim zahtevao uništavanje takvog materijala; ignorisao je zabranu delovanja kluba „Jezavelja“,¹¹⁹ čak ga je i posećivao, iako je znao da su noćni klubovi, koji nude seksualne usluge, morali biti eliminisani u Galadu; uopšteno govoreći, Fred je, čini se, bio razočaran Galadom, što se posebno ogledalo u njegovom intimnom životu – sa sigurnošću se može zaključiti da nije bio zadovoljan brakom sa Serenom Džoj; sa Fredovicom je uživao u malim zadovoljstvima igre reči „skrebl“ jer je ova zabava pružala veliku mogućnost protivniku da pobedi. Teoretičar Stejblford (Stableford) zaključuje u svojoj studiji o Margaret Etvud i njenom romanu *Sluškinjina priča*: „Čak je i Zapovednik – za koga nam je rečeno u epilogu da može biti jedan od glavnih stvaralaca društvenog poretka u Galadu

¹¹⁹ Jezavelja je jedna od zlih proročica u Bibliji, kći neznabožackog cara Etvala, vladara Sidona, kasnije žena opakog izraelskog cara Ahava.

– prikazan u pripovesti kao patetičan a ne kao zao lik. Kada koristi svoju moć da naredi heroini da krši zakon, to nije (kao što drugi pretpostavljaju) za potrebe izopačene požude već zbog tiše vrste usamljenosti.“¹²⁰

I drugi muški likovi u romanu su podeljeni između privrženosti režimu ili iskušenju da se usprotive aktuelnim političkim i društvenim previranjima. Posmatrajući iz tog aspekta, Fredovicini čuvari ne pružaju joj dovoljan stepen sigurnosti. Sporedni likovi potvrđuju ovu tezu. Doktor, koji vrši ginekološke kontrole za Sluškinje, predlaže Fredovici da stupi sa njim u intimne odnose kako bi zatrudnela. Na taj način on pokazuje svoj otpor prema režimu. Fredovicini partneri, takođe, ne odstupaju od ovog modela. Njen suprug Luk, na primer, izgleda neobično srećan kada uviđa da Fredovica više nema pristup sopstvenom bankovnom računu i da provodi više vremena kod kuće umesto što bi išla svaki dan na posao. Međutim, Luk je, takođe, sve rizikovao da bi pobešli i pronašli bolji život za svoju porodicu. Taj rizik ga je, na kraju, koštao života.

Nik, takođe, podržava sistem ali mu se i opire. On je Zapovednikov vozač, toliko odan da ispunjava zahtev Serene Džoj zbog koje treba da spava sa Fredovicom kako bi Zapovednik dobio dete. Fredovica, s druge strane, oseća da Nik na taj način ne pokazuje privrženost nego hrabri otpor. I pre nego što je Serena predložila Niku da spava sa Sluškinjom, on je uspeo krišom da flertuje sa Fredovicom. Kako se priča bliži kraju, on postaje mnogo više od ljubavnika za Fredovicu – Nik, kao član Pokreta otpora, postaje njen spasilac. Ono što je izvesno jeste da njegovi porivi prema Fredovici ostaju nejasni imajući u vidu Nikovu diskreciju u pokazivanju emocija.

Međutim, muškarac koji najmanje pažnje posvećuje Fredovicinoj ličnosti jeste profesor Pješoto. On ne može da odlučuje o sudbini njenog života ali je prilično zainteresovan da završi njenu priču. Ironija je u činjenici da je njegov lik najrazvijeniji od svih muškaraca koji se pojavljuju u romanu iako on, tehnički, nema ulogu u Fredovicinoj pripovesti. Njegova mržnja prema ženama i njihovim vrednostima je očigledna u brojnim surovim, diskriminatorским komentarima, unapred pripremljenim za naučno predavanje. Njegove uvrede pokazuju da se muškarci ponašaju grubo i neprijateljski prema ženama čak i 2195. godine. Republika Galad i različiti argumenti

¹²⁰ „Even the Commander – who we are told in the epilogue, might well be one of the chief architects of Gilead’s social order – is displayed in the narrative as a pathetic rather than as an evil character. When he uses his power to command the heroine into violation of the law it is not (as other assume) for the purposes of the perverted lust, but out of the quieter kind of loneliness.“ (Stableford, 2006, 22).

koji podržavaju ženska prava promovisana u Fredovicinoj ispovesti nisu izvršili vidljiv uticaj na Pjeišotoa i muškarce sličnih shvatanja o muškoj dominaciji i njihovoj tradicionalnoj ulozi u porodici i društvu.

Prvi epigraf romana potvrđuje sve teze prethodne analize: u biblijskom *Postanju* Jakov je dobio dete sa sluškinjom svoje porodice (30:1-3) te Fredovicinu priču možemo porediti sa biblijskom prošlošću. Neizbežan zaključak je da se odnosi između žena i muškaraca, u međuvremenu, nisu drastično promenili i da tradicionalne uloge polova opstaju i odolevaju mnogobrojnim iskušenjima.

U ovom romanu skoro svako kontroliše svakoga i imajući u vidu da Repubika Galad distribuirala informacije strogo selektivno pa reči i imena postaju moćno oružje. Vesti na televiziji, sudeći prema epizodi u kojoj Fredovica prati najnovije informacije pre Ceremonije, emituju pažljivo cenzurisane izveštaje kao u Orvelovom romanu *1984*. Čak se i javne egzekucije izvršavaju bez objašnjenja prirode prestupa. Kao posledica svih zabrana, najdragoceniji poklon koji Zapovednik može priuštiti Fredovici jeste pristup štampanom materijalu, knjigama na njegovim policama i časopisima. Za uzvrat, ono što on želi je upravo ono što više ne može lako dobiti u društvu u kome je zabranjena pisana reč: intelektualnu diskusiju ili igru reči, kao što je „skrebl“. Sigurno je razgovor duševno olakšanje ili izvor zdravlja u Galadu. Čak i u igri reči, Fredovica je obazriva kada se postavlja pitanje pobednika i načina pobeđe. Ona je, na primer, ponosna na sebe kada nadigrava Zapovednika u prvoj igri. Tek kasnije, kada se njih dvoje bolje upoznaju, Fredovica shvata da joj je Zapovednik prepustio pobeđu. On je kontrolisao igru svaki put kada su bili zajedno. Ta pobeđa je mala, ali govori puno o Zapovedniku i njegovoj ulozi na generalnom nivou. Posle svega, kao što Fredovica zna i sama, onaj ko kontroliše priču može dominantno da utiče i na završetak te priče. U Republici Galad, jasno je da Fredovica ne kontroliše nove istorijske tokove. U njenoj ličnoj ispovesti, međutim, Fredovica igra najvažniju ulogu: ona je protagonistkinja i pripovedačica. Ponovo, ona opisuje šta radi u priči, pokušavajući da kontroliše događaje i potencijalne slušaoce ili čitaoce. Ironija je u činjenici da je kontrola nad njom najveća i da je njen uticaj minimalan na tok sudbine. Na kraju romana u *Istorijskim beleškama*,

postaje jasno da konačna verzija ispovesti nije originalan Fredovicin tekst. To je priča koju su rekonstruisali profesori Pjeišoto i Vejd. Krajnji rezultat je poražavajući po Fredovicu – ona je jedini gubitnik. Njena misija ostaje nedovršena, a njena ispovest bez sigurnog interpretatora u budućnosti.

I drugi oblici komuniciranja su važni u pripovedanju. U društvenoj organizaciji sa ritualnim seksualnim činom, vešanjima, batinjanjem, intimni dodir postaje drgocena roba za trgovinu. Zapovednik i Fredovica se nikada ne ljube tokom Ceremonije. Zbog toga, kada ostanu sami u hotelskoj sobi, on žudi za nežnim dodirom i poljupcem. Slična reakcija je rezultat kontakta očima jer su direktni pogledi moćan indikator uzajamne prevrženosti i bliskosti. Vrlo retko Fredovica podiže glavu da susretne pogled osobe sa kojom razgovara, ali i model njene obavezne uniforme delimično onemogućava prirodni stav tela prilikom komuniciranja. Osim toga, Sluškinje su naučene da stoje skrušeno i da im oči uvek budu stidljivo spuštene.

Još jedna tema je usko povezana sa prethodnom analizom – privatnost pojedinca. Fredovica je bila svesna da su, u vreme riskantnog bekstva njene porodice iz novonastale republike, ona i njen suprug još uvek bili srećni. Imali su harmoničan brak i skladne odnose, a ljubav između njih dvoje je i dalje postojala. U svetu gde su novi identiteti posebno kategorisani, ponašanje je bilo pod prismotrom a intimni odnosi jasno utvrđeni tako da su se dragoceni trenuci privatnosti retko dešavali. Skriveni u Fredovicinom pripovedanju, tako skriveni da su profesori Pjeišoto i Vejd došlo do tog podatka tek uz pomoć minuciozne rekonstrukcije njene priče, jesu znaci istinskog ljudskog blaga – ljudska intima. Zato Fredovica otkriva upravo Niku svoje ime i tako mu odaje svoje najdragocenije vlasništvo.

Kritika koja podrazumeva percepciju i prijem književnog dela kod publike, fokusirajući se na značenja teksta, bila je, u mnogome, fenomen krajem šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. To je bila reakcija na Novu kritiku i na njeno insistiranje da se tekst interpretira iz konteksta tokom samog procesa nastajanja priče (učestvuje pisac i okolina u kojoj se priča stvara) ili recepcije (učestvuje čitalac i okolina u kojoj, uz pomoć priče, intelektualno sazrevaju). Teoretičari, poput Hansa

Jausa (Hans Robert Jauss), koji zastupaju ovu kritičarsku školu opisuju različite grupe čitalaca (Jauss, 1982, 3-45) koji se kategorišu od „realnog“ čitaoca čije čitalačke sposobnosti, prema Holubu (Robert C. Holub), odgovaraju prosečno obrazovanom čitaocu (Holub 1992, 23-5), do „idealnog“ čitaoca čije čitalačke sposobnosti nadilaze tipičnog uživaoca književnosti. I zaista, ova vrsta analize može da pronikne u značenje teksta koji nije ekskluzivna konstrukcija pisca već i čitaoca kako kaže Teri Iglton (Terry Eagleton) u svom tekstu o teoriji recepcije (Eagleton, 1996, 47-78).¹²¹ Zato književni tekst nije finaliziran proizvod dokle god postoje čitaoci koji ga prihvataju na individualne načine. Obaveza ovih teoretičara jeste da opiše faze kroz koje čitalac prolazi dok zaokružuje značenje poruke određenog teksta. U slučaju romana *Sluškinjina priča*, Natali Kuk (Cooke, 2004, 132-133) govori o četiri faze čitalačkog procesa.

Prva faza započinje epigrafima u kojima su odlomci biblijskog objašnjenja o ulozi sluškinje, citat Džonatana Svifta i jedna stara sufijska¹²² poslovice. Ako biblijski odlomak predstavlja istorijski primer društva u budućnosti, a sufijska poslovice naglašava nestabilno psihičko stanje kada zakonodavci izgube zdrav razum, onda citat Džonatana Svifta signalizira da je ovaj roman satiričnog karaktera naglašavajući najpogubnije trendove svakog društva.

Satira, kao druga faza čitanja, je upravo ono što srećemo na sledećim stranicama na kojima proteže Galada pokazuju praktična rešenja za bolesti njihovog društva kao što je zagađenje planete i posledice tog zagađenja – neplodnost stanovništva, kriminal i narušeni ljudski odnosi. Rešenje nalaze u strogo kontrolisanom ponašanju svojih podanika. Naravno, ono što su Zapovednik Fred i ostali zapovednici ranog režima Galada smatrali rešenjem, za Fredovicu, kao i za ostalo stanovništvo niže hijerarhijske lestvice, to je predstavljalo košmar. Natali Kuk primećuje ironiju u razlici između zvaničnog izveštaja Galada i onoga što je realna slika opisanog društvenog poretka.

Treća faza čitanja pojavljuje se kada se Fredovicina noćna mora, na neki način, transformiše kako se bližimo kraju romana. Ona istovremeno razvija posebne odnose sa

¹²¹ Tekst pod naslovom “Fenomenologija, hermeneutika i teorija recepcije” (“Phenomenology, Hermeneutics, and Reception Theory”) jeste deo opšte studije Terija Igltona *Književna teorija (Literary Theory)*, 1996).

¹²² Začetnik sufijske književnosti je Mevlana Dželaludin Rumi, persijski islamski filozof, teolog, pravnik, pesnik i sufi mistik iz 13. veka. Smatra se jednim od najvećih mističkih pesnika islama, koji je pisao na persijskom jeziku.

dva potpuno različita muškarca, sa Zapovednikom i sa Nikom. U ovoj fazi, Etvudova uvodi elemente gotskog romana, kako to primećuje Stefani Barbe Hamer (Stephanie Barbé Hammer), koja kaže da „u ovim pričama junakinja, poput Fredovice, često postaje bespomoćna zatočenica od strane zlog i seksualno opterećenog muškarca, sve dok je, konačno, ne oslobodi romantični heroj“¹²³

Četvrta i poslednja faza čitanja nastaje kada Profesor Pjeišoto otkriva da su priča koju smo upravo pročitali i žena koju smo dobro upoznali, u visokom stepenu, plod fikcije. Povrh svega, autor priče je muškarac koji otvoreno pokazuje antagonizam prema ženama koji je Fredovica preživela i u Galadu.

Satira uvek ima metu prema kojoj usmerava svoje opominjuće strelice. U slučaju ovog romana, međutim, postoji veliki broj meta koje se pojavljuju sa svakom novom fazom u procesu čitanja. Na prvi pogled, meta je radikalni hrišćanski fundametalizam koji je zaista postojao u Severnoj Americi početkom osamdesetih godina prošlog veka. Roman se, na globalnom nivou, bavi pitanjem krivca za probleme koji nastaju u takvom društvenom poretku.

Naša prva reakcija je da glavna krivica pripada Zapovednicima, ali kako se satira razvija, Fredovica uskoro zaključuje da i veliki broj žena nosi ogromnu odgovornost za spovođenje represivnih mera. Ipak, treba napomenuti da je Fredovicina majka, kao i Serena Džoj, želela društvo u kome žene dominiraju. Galad, svakako, nije država u kakvoj su one želele da žive, ali takav društveni poredak jeste osmišljen da zaštiti određenu grupu žena. Opstanak ove države zavisi od međusobne saradnje moćnih ženskih članova društva koje su predstavljene u ulozi Tetaka. I zaista, Galad nije tehnokratsko društvo, koje se oslanja na usavršene mere zakonodavstva, već bira neke članove društva koji će kontrolisati ostalo stanovništvo – ili kao špijune („Oči“), ili kao Tetke, ili kao učesnike raznih ceremonija, poput javnih pogubljenja i ritualnog batinjanja.

Kada pripovedanje poprimi formu gotske priče, dobija se utisak da i Fredovica može imati udela u održavanju poretka u Galadu. Zasiurno njena rešenost da bude sluškinja Zapovedniku ne razlikuje se, u svojoj suštini, mnogo od uloge supruge koju je imala u braku sa Lukom. Svojim odlukama i pasivno-aktivnim ponašanjem, Fredovica prepušta dominaciju muškarcima koji je okružuju u starom ali i u novom državnom

¹²³ „...for in such stories the heroin, like Offred, is often made a helpless prisoner by an evil and sexually desirous male force, until she is finally liberated by the romantic hero“. (Hammer, 1990, 40).

poretku. Očigledno je njeno odbijanje da reaguje ili govori protiv režima zbog straha za sopstvenu bezbednost ali i zbog udobne pozicije koja je ovakvim ponašanjem skoro zagarantovana.

Međutim, naša naklonost prema Fredovici i ostalim Sluškinjama ponovo ojačava tokom četvrte faze čitanja. Svesni smo još jedne mete u satiri Margaret Etvud – šovinističke kritike u *Istorijskim beleškama*. Čak i 2195. godine muškarci nastavljaju da cenzurišu priču tako što pokazuju veće interesovanje za Zapovednikov identitet nego za Fredovicinu pripovest. Profesori Pjeišoto i Vejd sa radije odlučuju da rekonstruišu priču nego da nešto više saznaju o originalnom tekstu. I mada se struktura moći, na neki način, promenila od perioda vladanja režima Galada i godine 2195. (na konferenciji predsedava predstavnicu starosedelačkog plemena Inuita), muški akademski krugovi i dalje prave primedbe diskvalifikujući kvalitete žena pred publikom naučnog skupa koja ih skoro sa oduševljenjem prihvata.

Sve ove teme – ljudski strahovi i pasivne reakcije, nepriznavanje pravih vrednosti međusobnih odnosa, želja za kontrolom nad ljudima i tolerisanje dvostrukih standarda – jesu, naravno, elementi i savremenog društva u kome svi živimo. Rezultat socioloških analiza kojima se Etvudova ozbiljno i strastveno bavi jeste da postaje poznata i priznata satiričarka dvadesetog veka. Njena književna reputacija uvek opstaje, neometana od strane tradicionalnih umetničkih tokova koji su i dalje pod snažnim uticajem muških autora.

Ozdravljajuća retrospekcija prošlog života:

Mačje oko, Alijas Grejs

Mačje oko

Margaret Etvud često pribegava kombinovanju različitih diskursa pa tako nije odstupala od iste tehnike ni u romanu *Mačje oko*. U ovom njenom delu prepliću se elementi proze i autobiografije, nauke i slikarstva, a sve u cilju da se predstavi glavni ženski lik ovog dela. Na izvestan način, ovaj roman se može tumačiti kao spisateljicina lična retrospektiva njenih prethodnih prozних ostvarenja: u pripovesti *Mačje oko* prepoznajemo umetnicu koja je uspešnija od bezimene umetnice u *Izranjanju*, ali i sličan opis likova roditelja i brata ova dva romana; isti mučitelji iz detinjstva i traumatično iskustvo u jednom jarku u Torontu već se pojavljuju u romanu *Proročica* a „mačje oči“ su opisane u *Sluškinjinoj priči* („Oči“ – državna špijunska organizacija). Ovo su najuočljiviji intertekstualni delovi koji se provlače kroz nekoliko njenih romana, ali je najopsežnija analiza uvek najviše posvećena ženskom liku umetnice Elene Rizli, protagonistkinje romana *Mačje oko*. Retrospekcija njene umetnosti je, istovremeno, introspekcija njene ličnosti jer je ovaj roman najrazvijenija verzija fiktivnog autobiografskog teksta koji je Etvudova priredila o životu jedne žene. Rama Gupta u svojoj studiji primećuje: „Roman na taj način deluje na dva nivoa – retrospekcije i introspekcije – koji pružaju neku osnovu za razumevanje Eleninih epistemoloških problema uprkos fenomenološkim podacima dostupnim od strane „nepouzdanog“ pripovedača u prvom licu. Pripovedač u prvom licu ponavlja u svojim mislima fragmentarne delove detinjstva i rekonstruiše svoj život“.¹²⁴

¹²⁴ „The novel thus works on two levels – retrospection and introspection – which provide some base to understand Elaine’s epistemological problems despite the phenomenological data made available by the „unreliable“ first person narrator. The first person narrator replays in her mind the fragmented pieces of her childhood and reconstructs her life.“ (Gupta, 2006, 118-119).

Glavna junakinja Elena, sada sredovečna žena, bori se da definiše svoje unutrašnje biće pomoću razjašnjenja sopstvene životne priče u različitim verzijama, u procesu koji je analogan pripovednoj strukturi romana *Proročica, Kradljivica-nevesta*, ili romanu *Slepi ubica*. Elena je slikarka te je roman prepun rečenica i situacija koje se odnose na njene slike. Vrhunac njene karijere je retrospektivna izložba u Torontu što je razlog njenog povratka rodnom gradu ali i stimulatívna energija koja omogućava neobičnu dvostruku naraciju sa nesigurnim rasutim sećanjem i sa umetnički obrađenim likovima na njenim platnima. Ovakvom tehnikom, Elena predstavlja realne osobe iz svog detinjstva. I zaista, reč je o slikama koje opisuju dvojnost unutrašnjeg bića protagonistkinje i o projekciji odnosa između njenog nesigurnog sećanja i likova na platnima. Takav odnos rezultira autobiografijom glavne junakinje koju Etvudova stavlja u svoj poznati kontekst vodećeg ženskog lika.

Poseban značaj u romanu ima retrospektivna izložba, koja pri kraju romana postaje deo Elenine završne reči, sumirajući sve elemente njenog života. Izložba je zamišljena kao hronika jednog perioda, sa kratkim osvrtima na ranije slike i detaljnim opisima pet slikarskih platana kasnijeg perioda. Ipak, uređivanje slika i njihova postavka je poverena upravniku galerije pa izložba ne pokazuje Eleninu isključivost i nedodirljivost slikarkinog autoriteta. Sama umetnica na otvaranju izložbe postaje skoro anonimna posetilac:

„Natenane obilazim galeriju pijuckajući vino, po prvi put dopuštajući sebi da pogledam izložbu. Da vidim šta je tu, a šta nije“ (*Mačje oko*, 368).¹²⁵

U samoj osnovi, ova izložba samo potkrepljuje činjenice iz života glavne junakinje, kao što je slučaj sa romanom *Sluškinjina priča*, u kome je Fredovicina pripovest, transkribovana sa njenih traka, predstavljena u urednikovoj verziji a ne u njenoj. U oba slučaja, osoba koja opisuje svoj život ostaje nedefinisana jer su nepoznati njeni lični zaključci. Ipak, retrospektivna izložba u romanu *Mačje oko* predstavlja najbolji izvor informacija o Eleninoj sudbini.

¹²⁵ „I walk slowly around the gallery, sipping at my glass of wine, permitting myself to look at the show, for the first time really. What is here, and what is not.“ (*CE*, 404).

Naslov romana nosi u sebi simboliku „trećeg oka“. Elena poseduje dečji kliker kome je nadenula ime „mačje oko“ i imala je osećaj da joj pomaže da vidi i tumači stvari, ljude i događaje na drugačiji način. Jedino nije uspela da dokuči sopstvenu ličnost. Čak i u svom zreloom dobu, Elena ostaje enigma za sve pa i za sebe. Sigurno je značajno primetiti da je prva i jedina kompletna slika njenog lica vidljiva tek na fotografiji reklamnog postera pored galerije u kojoj će se održati njena izložba. Ali, ni ta slika nije ostala netaknuta jer je neko, šaleći se, dočrtao brkove na njeno lice koje, i na taj način, pokazuje veliko broj identiteta i prerusavanja ličnosti. Elena priznaje da je mogla biti bilo šta – bankar, turista, domaćica – a sve te pojavnosti i vokacije potvrđuju neodredljivost njene ličnosti i mnogostrukost njenog karaktera.

Njena reakcija na deformisanu sliku sopstvenog lica sa postera je reflektivni impulsivni odgovor na život, a istovremeno, i pomirenje između prošlosti i sadašnjosti, što, opet, otvara brojne mogućnosti za razna tumačenja i definicije Elenine ličnosti. I njena umetnička platna odražavaju razna stanja i sudbine ljudi iz njenog najbližeg okruženja. Jedan od najvažnijih portreta, pod naslovom „Pola lica“, posvećen je Kordeliji, njenoj drugarici (i mučiteljki) iz detinjstva. Elena traga za njom neprestano, od svog povratka u Toronto, jer upravo Kordelija pripada tom gradu. Ona simbolično predstavlja uništenu polovinu Eleninog lica. Glavna junakinja oseća da je nepotpuna kao ličnost jer neuspešno pokušava da pronađe svoju „drugu polovinu“ koja ostaje, na izvestan način, zarobljena u prošlosti. Kordelija, kao Elenina „drugost“ koja sada nije fizički prisutna u Eleninom životu, takođe potvrđuje teoriju Pola de Mana (Paul de Man) o dvostrukoj projekciji unutrašnjeg bića (De Man, 1979, 922). Njegov esej o autobiografiji u književnosti posebno se foksira na pojam retoričke prosopopeje¹²⁶ koja uvodi kontradikciju predstavljanja jedne osobe drugim likom. Tokom procesa obnavljanja, unutrašnje biće se razdvaja na svoje manje delove i poprima odlike drugog lika. De Man naglašava da je cilj svake autobiografije da dekonstruiše unutrašnje biće opisujući ga pomoću sopstvene „drugosti“ prepoznate u dimenziji poznatog prostora i proteklog vremena.

Za Etvudovu su od posebnog značaja dva načina na koji glavna junakinja opisuje samu sebe. Njeno pripovedanje je nepouzđano i nepotpuno u trenucima kada se oslanja na svoje nesigurno pamćenje, ali njena umetnička platna omogućavaju drugačije opise.

¹²⁶ Prosopopeja je retorički trop pomoću koga govornik ili pisac, u ulozi druge osobe, komunicira sa publikom ili čitaocima.

Njihova uloga jeste da ispravljaju izvrnuta sećanja i potisnute događaje iz prošlosti i da ponude teorijska rešenja. Mada se De Man, u pomenutom eseju „Autobiografija“, posebno bavi lingvističkim signifikatorima, u romanu *Mačje oko* Elenina autobiografija navodi na varijante verbalizovanih i vizuelnih slika koje, takođe, mogu da imaju narativnu ulogu. Protagonistkinja pripoveda svoju ličnu istoriju, zajedno sa delovima Kordelijine priče, Stivenove¹²⁷ priče, sa pričama svojih roditelja, sa opisima Džonovog i Benovog¹²⁸ života koji su obeležili njeno emotivno sazrevanje, i sa osvrtima na sudbinu gospođe Smit¹²⁹.

Činjenica je da je u romanu Elena uspela da zauzme mesto pripovedača i slikarke. Ona neprekidno postavlja sebe na sve viši nivo koji je iznad pažljivo postavljenih parametara subjektivnog razumevanja života. Etvudova, takođe, stavlja Eleninu ličnu priču u širi društveni kontekst. Ona predstavlja, s jedne strane, istorijski dokumentarni izveštaj o Torontu sredinom prošlog veka iz ugla mlade Kanadanke engleskog jezičkog područja. Istovremeno, u prisećanju na period svog studentskog života, Elena daje kulturološku kritiku feminizma Kanade sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka.

Elenina pripovest može da se tumači i iz ugla njene nacije, fokusirajući se na promenjive definicije o kanadskom identitetu u posleratnom periodu. Takođe je značajan Elenin odnos prema imigrantima koji su, na izvestan način, obeležili određen period u njenom životu (gospođica Stjuart, Elenina nastavnica u školi, poreklom je Škotlandanka; gospođa Fajnstajn, susedka, pripada jevrejskoj zajednici; gospodin Banerdži, Elenin privatni učitelj, porekom je Indijac; Jozef Hrbik, nastavnik umetnosti, potiče iz Istočne Evrope). Ove likove i njen odnos prema njima, Elena je predstavila na slici 'Tri muze'.

Roman Margaret Etvud dodaje jednu važnu dimenziju u De Manovoj teoriji o autobiografiji, a to je dimenzija vremena. Elenina priča pokriva period od skoro pedeset godina, od ranih četrdesetih do kasnih osamdesetih godina prošlog veka. Ovde je reč o romanu koji se fokusira na prostor i vreme u kome pripovedač pokušava da uspostavi poziciju koristeći tri prostorne koordinate, zajedno sa jednom vremenskom koordinatom. Pri povratku u Toronto, Elena otkriva da živi u dve paralelne vremenske

¹²⁷ Elenin rođeni brat.

¹²⁸ Elenini bračni partneri.

¹²⁹ Majka Elenine školske drugarice.

dimenzije dok se neprestano priseća svoje prošlosti. Parafrazira reči svoga pokojnog brata Stivena, fizičara koji je objašnjavao postojanje četiri dimenzije prostora i vremena. Kao što se često dešava u biografskim tekstovima, njena priča je, takođe, sećanje na mrtve.

Na samom početku romana, susrećemo se sa Stivenovim naučnim idejama i spekulacijama: “Vreme nije linija već jedna dimenzija, kao dimenzije prostora“ (*Mačje oko*, 11).¹³⁰ U svakoj rečenici čuje se eho Stivenovog glasa u aluzijama na njegove teorije o prostoru i vremenu, zakrivljenom prostoru, proširenom univerzumu, svetlu, crnim rupama. Stivenov naučni entuzijazam značajno je oblikovao Eleninu maštu, tako da njene slike i njegove teorije obuhvataju istu oblast spekulacija i tajanstvenih zakona koji vladaju univerzumom. Oboje pokušavaju da rekonstruišu prošlost – Stiven pomoću fizike i matematike, a Elena koristeći svoja sećanja i slike iz sveta mašte. Stivenov diskurs, preuzet iz teorijske fizike, omogućava konceptualni okvir za Elenine slike jer njena umetnost opisuje vreme. Zbog toga je verovatno najvažnije sećanje na bratovljev uticaj izraženo na poslednjoj slici ‘Teorija jedinstvenog polja’. Elena nije zvanično obrazovana za slikara, već za biologa. Ali, poput svog oca, stvarala je crteže crva i ostalih životinja. Granice između nauke i umetnosti nestaju na njenim platnima jer Elenine slike i skice pokazuju način na koji jedna žena uspešno prati naučni diskurs i pretvara ga u drugi medij, u svoje slike.

Bez obzira na to da li je ona biolog ili slikar, Elenina primarna aktivnost jeste posmatranje. Oči su veoma važne, ali i mikroskopi, teleskopi, sočiva jer, uz njihovu pomoć, ona može da poveća predmete ili da se bolje fokusira nego u slučaju da koristi samo sopstveno čulo vida. U ovom kontekstu može se obratiti pažnja na značaj naslova romana *Mačje oko*. Sigurno da kliker pod imenom ‘mačje oko’ predstavlja referentni predmet u tekstu i njega prvo upoznajemo u Eleninom detinjstvu. Kliker ima višestruko značenje i ulogu jer, iz perspektive devojčice od devet godina, predstavlja Eleninu simboličnu tajnu odbranu od njenih drugarica-mučiteljki. Kasnije, ona prevazilazi takve trenutke ali, ponovo pronalazi isti kliker među ostalim davno zaboravljenim stvarima na tavanu svoje porodične kuće. Iznenada, ta igračka se transformiše u mašti i postaje njeno „treće oko“. Pošto je kliker prisvojila devojčica od devet godina i proglasila ga

¹³⁰ „Time is not a line but a dimension, like the dimensions of space.“ (*CE*, 3).

predmetom natprirodnih moći koji je mogu štiti, 'mačje oko' postaje njen talisman i znak njene lične odbrane.

'Mačje oko' ubrzo funkcioniše kao veza između kontradiktornih osećanja koja se smenjuju u Eleni ili ih je svesna u isto vreme – strah, žudnja, ljubav, mržnja i otpor prema Kordeliji, Grejs i Kerol, prema školskim drugaricama, u periodu kada je predvodnica Kordelija imala najveću moć nad Elenom. „Za Elenu je prijateljstvo sa tri devojčice pokušaj da bude prihvaćena i voljena, želja koju umalo da plati životom. Elena govori iz pozicije drugog, onog ko voli i ko daje“ (Dojčinović-Nešić, 2006, 114). O onda, nenadano, pojavljuje se kliker 'mačje oko' koji poptuno izvrće Elenine odnose sa devojčicama. Kliker je počeo da funkcioniše van njenog realnog poimanja, kao „treće oko“, kada je, ostavljena od drugarica, ležala na snegu, u mraku i imala viziju Device Marije. Posle ove agonije, Elenina nanovo stečena nezavisnost obeležena je prisustvom i znakom 'mačjeg oka'. Mnogo godina kasnije, Elena će taj događaj tumačiti kao znak moći umetničke vizije a 'mačje oko' će se pojavljivati na svim slikama kao njen umetnički potpis.

Kliker potpuno nestaje iz njenog sećanja i pripovedanja tokom adolescentnog perioda u složenom procesu potiskivanja uspomena iz detinjstva. Ali, njene slike potkrepljuju drugačiju verziju o diskontinuitetu pripovedanja, kao i alternativni opis njene ličnosti. Platna naglašavaju posebna značenja nekoliko verzija diskontinuirane pripovesti koju proizvodi Elenin svesni deo uma. Te (pod)verzije otkrivaju izuzetno složenu mrežu konfliktnih energija, kao i svesnog i nesvesnog delovanja uma, što sve zajedno stvara izraženu ličnu subjektivnost glavne junakinje prema ulozi klikera. Prisustvo 'mačjeg oka' je signalizirano u Eleninoj fascinaciji efektima stakla kada je studirala istoriju vizuelnih stilova. Kasnije, ona crta 'mačje oko' na svojim prvim platnima mrtve prirode mada su ti motivi jedva primetni. Ona je koristila i oči kao delova slike, posebno kada je umetnički predstavljala gospođu Smit koja je posmatrala Elenu svojim neprijateljskim pogledima. To je oblik osвете koji njen racio nije mogao da razume, ni u vreme nastajanja slike niti kada je na feminističkoj predstavi u Torontu njene slike napala nepoznata žena bacajući mastilo na njih.

Jedna situacija nikada nije dobila svoje potpuno objašnjenje – trenutci Eleninog prosvetljenja i otkrića: momenat kada je Elena videla Devicu Mariju u svom detinjstvu ili kada je u roditeljskoj kući, posle očeve smrti, pronašla ponovo 'mačje oko' i videla

ceo svoj život pomoću klikera. Ovo ostaju krucijalni trenuci koji su odredili njen život kao umetnice i oba trenutka su predstavljena na njenoj poslednjoj slici sa Devicom Marijom i ogromnim klikerom u njenoj ruci. Ta slika je proizvod mašte pa i čitalac uspeva da vidi kroz taj medijum jer kliker može da „izbriše“ granice između mašte i realnosti.

Retrospektivna izložba se pojavljuje u poglavlju „Teorija jedinstvenog polja“ i postavlja njenu priču u racionalan kontekst signalizirajući konkretnu funkciju u autobiografskoj pripovesti. Unutar parametara teorijske fizike i pomoću naslikanih ljudskih figura, Elena usmerava interpretaciju svoje životne priče koja nudi mnogobrojne projekcije iz njenog nesigurnog pamćenja. Pukotine njenog pamćenja su deo procesa beleženja događaja u svesti i stalno se kreće između, s jedne strane, njene nesigurne pripovesti koja potiče iz racionalnog dela uma, a sa druge strane, naracije uz pomoć ljudskih figura kao proizvoda Elenine mašte. Teorija ujedinjenih polja pripada diskursu teorijske fizike, ali Eleni, koja nije naučnik, predavanje njenog brata ima metafizički prizvuk. Njen brat je, svojevremeno, izgovorio rečenicu koja će postati osnova Eleninog ličnog predstavljanja:

„No mora da je postojalo nešto i pre. To nešto jesu teorijski okviri, parametri unutar kojih moraju da deluju zakoni energije“ (*Mačje oko*, 301).¹³¹

U ovome se nazire veza između kosmičkog reda i ljudskih pravila, a Elena slika taj odnos na svojim platnima. Ali nijedna umetnička ljudska figura ne opisuje, u potpunosti, njeno unutrašnje biće. Izvesno je da se njena ličnost može interpretirati na osnovu konstrukcija njenih slika. Na retrospektivnoj izložbi, Elena pokazuje slike koje umetnički predstavljaju njeno detinjstvo i period adolescencije, ali po prvi put izlaže pet novih platana. Sve slike su detaljno opisane što povećava njihov značaj u interpretaciji Eleninog racija iza poimanja elemenata svakog platna. Pomoću tih slika možemo da pratimo njenu ličnu pripovest o krizama, otkrićima i uspomenama. Međutim, kao izuzetno satirični kratki tekstovi u katalogu, njene sažete interpretacije slika sa izložbe

¹³¹ „But there is something that must have existed before. That something is the theoretical framework, the parameters within which the laws of energy must operate.“ (*CE*, 332).

mogu da provociraju čitaoca i posmatrača platana te oni samostalno donose rešenja za Elenin pripovedni tok.

Elenine slike iz kasnijeg perioda imaju drugačiju zajedničku strukturalnu karakteristiku: sve predstavljaju novo značenje vremena koje se projektuje kroz Elenin duhovni svet. Na tim platnima nalazimo motive velikog zidnog ogledala ili njegove triptihe koji menjaju uglove gledanja slike. Njene slike utiču na reviziju Elenine retrospektivne pripovesti i dešifruju njeno unutrašnje biće koje junakinja počinje da razume tek kada sama posmatra svoja platna. Sada drugačije tumači slike posvećene gospođi Smit da bi, konačno, shvatila zašto je toliko mrzi i koji je razlog njenih osvetničkih misli prema majci svoje nekadašnje školske drugarice.¹³² Taj proces transformacije, iz „neupotrebljive“ svesti do shvatanja sopstvene mašte, dešava se tek tokom Eleninog aktivnog posmatranja i razumevanja slika iz njenog poslednjeg stvaralačkog perioda. Slika 'Pikosekunde' predstavlja dilemu oko pouzdanosti sećanja, 'Tri muze' opisuju svest o ljubaznosti neznanaca, 'Jedno krilo' obrađuje Stivenove poslednje trenutke života. Poslednja slika 'Teorija ujedinjenih polja' sintetiše sve njene prethodne slike i predstavlja najvažniju reviziju Eleninog dotadašnjeg života i stvaralaštva. Elenina figura Device Marije sa ogromnim klikerom u ruci, dok lebdi iznad mosta gde je Elena u detinjstvu doživela najveću traumu, kombinovana je sa slikom bratovljevog kosmosa. Ovde figura predstavlja suprotnost ujedinjenog postojanja sadašnjosti i prošlosti, sakralnog i profanog, nauke i umetnosti, univerzalnog i individualnog. To je Elenin pokušaj da predstavi kompletan život u apstraktnoj viziji celosti slikajući platna koja vladaju po zakonima njenog bića. Poslednja slika, poput retrospektive sećanja, nudi samo teorijski okvir za definiciju Eleninog unutrašnjeg bića, omogućavajući iluziju celovitosti koja se rasprši u poslednjem poglavlju, pod naslovom 'Most'. Ovde Etvudova ponovo istražuje odnos Kordelije i Elene prema nedostatku i gubitku sreće kao osnovnog životnog pokretača. Čitaочеvo posmatranje Eleninog unutrašnjeg bića ostaje delimično uspešno. Iako uspeva da „gleda“ njenim očima, čitalac vidi samo pola Eleninog lica i da razazna polovinu njene duše. Druga polovina pripada Kordeliji.

U ovoj verziji teksta o životu jedne žene, sa dvojnim projekcijama konstruisanja ženskog lika pomoću nesigurnih likovnih modela, sa naglaskom na

¹³² Elena je potisnula u svom sećanju razgovor gospođe Smit sa prijateljicom kada je podsmešljivo pričala o Eleni i njenoj porodici.

promene mesta, dvostrukih karaktera i nedostatka kompletnih lica, podvlači nasleđenu nestabilnost i diskontinuitet pripovedanja o junakinji i njenom životu i tako podriiva opšte prihvaćani žanr autobiografije. Mada čitaoci mogu biti ubeđeni da je Elena uspela da pronađe sopstvenu poziciju u likovnim konstrukcijama prostora i vremena, njena nepouzdana naracija uvek može da potvrdi necelovitost u stvaranju ličnosti glavne junakinje. Takva naracija ukazuje na nedostatak kontinuiteta pripovedne niti na tematskom nivou jer Elena ne uspeva da pronađe Kordeliju dok ponovo boravi u Torontu posle dugogodišnjeg odsustva te ostaje sama u svom rodnom gradu. Ona je nasukana na prostor i vreme sadašnjeg trenutka, podsećajući na preživelog člana posade potonulog broda. Lin Braun (Lyn Mikel Brown) zaključuje: „Kako Etvudova prati Elenu godinama, mi shvatamo da se u tim odnosima iz detinjstva nalazi seme Eleninog oštrog jezika i „zajedljivih reči“ prema drugim devojkama u srednjoj školi, njene ozlojeđenosti prema majci, njenog saveza sa muškarcima i sa njihovom moći, njenog opšteg nepoverenja prema ženama i njene distance od same sebe.“¹³³ Iako je otvaranje izložbe bilo uspešno, ona se ne oseća do kraja ispunjeno jer Kordelija nije došla na prijem. Elena je svesna da njena drugarica i dalje, na izvestan način, ima kontrolu nad njom i da će zauvek ostati povezane:

„To mi nedostaje, Kordelija: ne ono što je prošlo, već ono što se nikada neće desiti. Dve starice koje se kikoću nad šoljom čaja“ (*Mačje oko*, 386).¹³⁴

Pošto je toliko toga rekla svojim čitaocima, paradoksalno je da Etvudova pokazuje granice autobiografskog teksta i proces rekonstrukcije sećanja i događaja iz prošlosti. Etvudova uspeva da izvuče i prikaže Elenine najbolje osobine tek sa „Teorijom ujedinjenih polja“ iz kojih se može izvesti zaključak o ličnosti, ali sama ličnost ostaje van domašaja konkretnog jezičkog izražavanja.

¹³³ „As Atwood follows Elaine through the years, we understand that in these childhood relationships are the seeds of Elaine’s sharp tongue and “mean mouth“ toward other girls in high school, her resentfulness toward her mother, her alliance with men and their power, her general mistrust to women and her distance from herself.“ (Brown 1998, 38).

¹³⁴ “This is what I miss, Cordelia: not something that’s gone, but something that will never happen. Two old women giggling over their tea.” (*CE*, 421)

Nije slučajno što stvaralaštvo Margaret Etvud – proza i poezija – obiluje slikama vode i ogledala. Ove površine, sa osobinama refleksije, u njenom pisanju omogućavaju način na koji to delo funkcioniše, kao medijum koji reflektuje ili na koji se reflektuje spoljni svet. I zaista, glavne strategije razotkrivanja i izazova koje Margaret Etvud koristi u svojim romanima imaju za svrhu da odražavaju društvo i njegovu književnu tradiciju. U romanima o umetnicama i umetnosti (*Proročica*, *Mačje oko*, i u manjoj meri, *Izranjanje* i *Telesna povreda*) u kojima su žene dobile ulogu umetnica a ne umetničkih modela, čitaoci vide umetnice i pripovedačice kako se ogledaju u svojoj umetnosti.

U antiutopijskim romanima koji opisuju strašnu viziju sveta (*Telesna povreda*, *Sluškinjina priča*, *Antilopa i kosac*) naše društvo se ogleda u zamišljenom ogledalu Margaret Etvud tako što je refleksija izmenjena, izvitoperena. Zato su nedostaci i mane modernog društva preuveličani. Konačno, u romanima o negativnim junakinjama (*Kradljivica-nevesta*, *Alijas Grejs* i *Slepi ubica*), gde proza Margaret Etvud često izvrće trijumf dobra nad zlom i moći nad slabostima finkcionalnih likova, možemo da vidimo da su te junakinje ogledalo okolnosti koje ih okružuju. Stiven Henigan (Steven Henighan) u studiji *Kada reči opovrgnu život* (*When Words Deny the World: The Reshaping of Canadian Writing*, 2002) govori da kanadski romani treba sve više da slave savremenu urbanu realnost jer su gradovi najinspirativniji umetnički centri, posebno književna scena Toronta. Henigen ne krije svoj principijelan stav prema svetskom globalizmu smatrajući da kanadski romanopisci ne smeju „kapitulirati“ pred aktuelnim nadnacionalnim književnim trendovima već treba da se zadrže na istraživanju lokalnih društvenih sredina koje uvek imaju univerzalni karakter. U Henigenovoj studiji kosmopolitizam ne znači nužno eliminisanje nacionalnog porekla već obogaćivanje ličnog iskustva (Henighan, 2002, 91-107).

Ono što izdvaja upotrebu ogledala u romanima Margaret Etvud jeste način na koji ta ogledala dobijaju moć – u romanu *Proročica* glavna junakinja i sama postaje neka vrsta ogledala za društvo oko sebe dok menja svoj identitet i okolnosti u kojima obitava. Etvudova poručuje da moramo više pažnje posvetiti, ne samo šta umetnica govori o svojoj umetnosti, već i šta sama umetnost može da iskaže, i možda još važnije, šta može

da postigne. Za Etvudovu, umetnost nema za cilj samo da imitira i zabavi, već i da služi određenoj svrsi: da razotkrije, izazove i da rastavi, na najmanje elemente, sve nedostatke savremenog društva. Nedostaci, na koje se fokusira roman *Mačje oko*, ističu umetničku tradiciju u kojoj dominiraju muški stvaraoci, tradiciju u kojoj žene teže da budu pre modeli nego umetnice, tradiciju u kojoj klasični romani opisuju isključivo sazrevanje umetnika a ne umetnica.

Etvudova detaljno obrađuje unutrašnji svet glavne junakinje, u kome počinje da dominira strah za vreme Eleninih školskih dana, i njenu ranjivost zbog Kordelijinih "testova" koje je morala proći da bi je drugarice primile u društvo. Mnogo godina kasnije, ona je uspela da se izbori sa pretnjama, zamkama i opasnostima koje donosi određena vrsta prijateljstva.

Poseban trenutak u Eleninom životu jeste upoznavanje sa Kordelijom koja svoj porodični inferiorni položaj uspeva da nadomesti ulogom lidera među drugaricama. U međuvremenu, Elena počinje da opaža različite vrste ljudi koji obnavljaju njenu veru u čovečnost. Među prvima je student njenog oca, Banerdži, a sledeće osoba koja ostavlja značajan pozitivan trag u njenom detinjstvu jeste Jevrejka, gospođa Fajnštajn koja angažuje Eleni da pravi društvo njenom nepokretnom sinom. I Banerdži i gospođa Fajnštajn pojaviće se, dosta godina kasnije, na Eleninim slikama kao njeni talismani, zajedno sa klikerom „mačje oko“.

U šestom delu romana, pod naslovom „Mačje oko“ Elenina situacija se pogoršava i ona razmišlja o prilikama za bekstvo i povlačenje od surovih prijateljica. Na kraju, u odnosu na tradicionalno dramatična rešenja, ona pronalazi neočekivano srećan oblik utehe. Za vreme Dana Sv. Valentina, kada sazna da je dobila više ljubavnih kartica od dečaka u poređenju sa brojem kartica svojih drugarica, ona otkriva da su dečaci njeni „tajni saveznici“. Takođe, shvata da može da iskorači iz realnog vremena kada jednoga dana u Institutu Zoologije gubi svest. Posle tog „incidenta“ ona sebe podučava kako da ga ponovi i počinje da mentalno „obitava“ van svog tela.¹³⁵ Hajdi Mekferson (Heidi

¹³⁵ Sličan metod suočavanja sa neprijatnom stvarnošću, tačnije, sa seksualnim zlostavljanjem u romanu *Kradljivica-nevesta*, vidimo kod Keris kada ona savladava tehniku kojom može da „podeli“ svoj mentalni svet na dve polovine.

Slettedahl MacPherson) precizno opisuje sve protagonistkinje Margaret Etvud i zaključuje da one odbijaju prihvatanje stvarnosti iz osnovnog straha da ne budu odbačene od majki, drugarica ili muškaraca (MacPherson, 2010, 51).

U centralnom delu romana dolazi do krucijalne promene u odnosu između Elene i Kordelije. Tokom jedne šetnje, Kordelija prisiljava Elenu da joj dohvati šešir iz ledene vode u jarku. Promrzloj od hladnoće, Eleni se prikazuje Devica Marija koja je upućuje na siguran put izbavljenja iz vode. Posle ozbiljne prehlade, Elena se vraća u školu ali postaje otporna na zadirkivanje i uvrede svojih drugarica. Događa se ključna prekretnica u poziciji koju stiče Elena – ona u školi postaje najpopularnija devojka, dok se Kordelija odaje alkoholu i zapostavlja nastavu. Delimično objašnjenje iznenadne Elenine omiljenosti među tinejdžerima jeste što razume dečake i njihove stavove. Nasuprot adolescentskoj naklonosti prema muškom svetu, Elena se, tokom studentskih dana, priključuje grupi feministkinja što je čini moćnom ali i uznemirenom – koncept sestrinstva budi u njoj strašna sećanja na jedan deo školovanja koji je provela sa „drugaricama“, na čelu sa Kordelijom. Nekoliko godina kasnije, kao već samostalna, zrela žena postaje član militantne grupe umetnica sastavljenih od lezbijki i radikalnih feministkinja ali ubrzo shvata da se ne oseća prijatno u takvom društvu.

Pripovedna struktura romana *Mačje oko* je strogo kontrolisana, skoro simetrično u svom obliku. Na primer, u sredini romana, Elena otkriva svoju slobodu od Kordelije tako što jednostavno odlazi od nje i postaje nezavisna. Ali pred kraj romana, Elena shvata da je Kordelija, u suštini, napustila nju. Ova dva lika, u osnovi, predstavljaju dve dijametralno suprotne strane kompatibilnih osobina. Prva polovina romana prati Kordelijinu sve veću kontrolu nad mladom Elenom, dok u drugom delu romana raste Elenina moć i Kordelijin kolaps.

Dinamičko pomeranje moći između dve glavne junakinje odvija se u okviru dve veće pripovesti: jedna, u sadašnjosti, u kojoj se odrasla Elena vraća u grad svog detinjstva zbog retrospektivne izložbe; druga pripovest, u prošlosti, u kojoj se odvijaju Elenini i Stivenovi neprestani metafizički razgovori o prirodi vremena i prostora iz čega proizilaze i njihove diskusije o ljudskom sećanju. Svaki veći deo romana je uokviren

ovim razgovorima. Roman započinje, na primer, Eleninim opisom Stivenove opaske da vreme, verovatno, ne pripada jednostavnom konceptu kako ga mi zamišljamo. Ovaj uvod, koji govori da je vreme pre dimenzija nego prosta linija koja se pomera od prošlosti ka sadašnjosti, pomaže nam da razumemo kako i koliko Elenina prošlost utiče na njenu sadašnjost. Međutim, pripovedanje Eleninog iskustva u sadašnjosti (epizode koje započinju svaki deo romana i uspostavljaju ton aktuelnog poglavlja) ilustruju način na koji Elenina sadašnjost može da utiče na njeno razmišljanje o prošlosti.

Delovi romana naslovljeni su po imenima Eleninih slika. Kao posledica, biografski kontekst njenih platana pojavljuje se u centralnom delu romana, a svaki naslikani pojedinačan predmet dobija snažno simbolično značenje. Svakako, posebno mesto zauzima kliker „mačje oko“ koje postaje anagogična¹³⁶ metafora koja povezuje veliki broj stvari iz njenog života.

Elena i Kordelija, dve glavne junakinje romana *Mačje oko*, imaju mnogo toga zajedničkog: detinjstvo u istom predgrađu Toronta, talenat za pripovedanje priče, zreo period života obeležen, između ostalog, pokušajem samoubistva¹³⁷, varljiva sećanja iz prošlosti o sebi i o onoj drugoj devojčici. Elena je pripovedačica i protagonistkinja romana, dok je Kordelija antagonistkinja. U detinjstvu i ranoj mladosti, Elena je, očigledno, Kordelijina žrtva, ali u kasnijem periodu, ona iskreno žali što nije pomogla drugarici u bekstvu iz rehabilitacionog centra. Ovakve epizode prikrivaju činjenicu da roman pripada kategoriji priča o negativnim junacima: postoji mnogo elemanta koji ukazuju da je pripovedačica izuzetno svesna dinamičkog pomeranja moći u međuljudskim odnosima i da je sposobna da pridobije vodeću ulogu među učenicima u školi. Međutim, ovaj roman se može definisati kao „roman odrastanja“ (Bildungsroman) ili, u Eleninom slučaju, kao „roman umetnikovog sazrevanja“ (Künstlerroman).

Elenino sazrevanje podrazumeva veliki broj ključnih momenata u njenom ličnom razvoju: upućivanje u kulturu devojčica četrdesetih godina prošlog veka (deseto

¹³⁶ Alegorična, apstraktna metafora.

¹³⁷ Kordelija je pokušala samoubistvo u stanju potpunog mentalnog kolapsa a Elena posle razočaranja u bračni zavet sa prvim mužem.

poglavlje); saznanje o postojanju diskriminacije između različitih klasa i stilova života u srednjem sloju Kanade (četnaesto poglavlje); postepeno razvijanje svesti o seksualnosti (petnaesto poglavlje). Ključni trenuci u njenom sazrevanju (dok je bila pod Kordelijinom „vlašću“) povezani su sa njenim upoznavanjem „utvrđenog“ ponašanja i kazne zbog „neposlušnosti“, zbog čega je bila spuštena u rupu Kordelijinog dvorišta (dvadeseto poglavlje).

Njen razvoj kao umetnice, takođe, poprima ogroman značaj u kasnijem periodu života: pohađanje časova crtanja na Fakultetu umetnosti u Torontu; njenu prvu izložbu sa grupom autorki, takođe, u Torontu; njeno učlanjenje u feministička umetnička društva u Vankuveru i njenu aktuelnu retrospektivnu izložbu pod nazivom „Subverzije“ u galeriji u Torontu. Elenine uspomene su protkane detaljima koji ipak ne mogu da popune upadljive praznine u sećanju. Zato Elenina umetnost ima odjeka u predmetima koju su obeležili njeno detinjstvo ali koji više ne postoje. Ti predmeti su naslikani minuciozno sa ciljem da nadomeste uspomene koje su nestale. Književni teoričar Džejms Stil (James Steele) smatra da Elena, na svojim slikarskim platnima, humoristički i satirički prenosi najvažnije „avanture“ svog života ali i ljude koji su pozitivno ili negativno obelježili različite periode njenog sazrevanja: „Uopšteno govoreći, duhovita Elena Rizli koristi humor u opisivanju svojih pomagača, posebno članova svoje porodice, a ironiju i satiru u opisu svojih protivnika. Njena satirična žaoka dotiče moralna, etička i estetska pitanja, kao i školovanje, religiju, i odnose među polovima.“¹³⁸

Iako je Elena pobjegla od Kordelijinog uticaja posle preživljene strahote u jarku, ravnoteža moći, u stvari, nije prebačena na Elenu sve do noći kada su prolazile kroz gradsko groblje i kada je Kordelija bila istinski uplašena zbog Elenine priče o vampirima. Tada je Elena uvidela da je odnela prevagu i odnosu na svoju dugogodišnju mučiteljku. Posle ove epozide, Elena postaje svedok Kordelijine ranjivosti i njenog totalnog kolapsa. Uprkos njihovom različitom životnom putu, Elena i Kordelija funkcionišu kao bliznakinje jer se međusobno nadopunjuju. Na umetničkom platnu, na

¹³⁸ „Generally speaking, the risible Elaine Risley uses humour in describing her helpers, especially members of her family, and irony and satire in describing her antagonists. Her satiric bite touches on moral, ethical, and aesthetic matters as well as on schooling, religion, and relations between the sexes.“ (Steele, 2003, 123-124).

kome je naslikala Kordelijin portret, Elena je predstavljena licem pokrivenim prozirnom belom tkaninom.

U ovom romanu koji podiže glas za nezavisnost žena u dominantno muškom društvu i u celokupnoj ljudskoj zajednici, muškarci imaju potpuno negativne uloge. U svetu heteroseksulne srednje klase sredinom prošlog veka, njihove uloge u kući, opisane su kao veoma neprijatne i turobne. Kordelijin otac, recimo, vlada nad ženskim delom svoje porodice; Kerolin otac koristi opasač kada kori kćerku zbog grešaka koje je napravila. Elenino iskustvo pokazuje da nove generacije muškaraca nisu unapredile tradicionalni model ponašanja. Jedan od njenih mladalačkih ljubavnika, Džozef, bez ikakvog osećaja odgovornosti, ostavlja svoju prethodnu devojku trudnu, a Elenin prvi muž, opet, pokazao se kao nepopravljivi ženskaroš. Iako njen drugi muž Ben ostavlja utisak dobrog čoveka, čitalac malo saznaje o njemu. Ako se generalno osvrnemo, u ovom romanu muškarci igraju ili antagonističku ili pasivnu ulogu. Kao takvi, oni predstavljaju savremene primere pojedinaca koji ili sistematski ućutkuju žene ili ih svojim ćutanjem ignorišu.

Roman obiluje epizodama koje podsećaju na likove iz Šekspirovog opusa a sva su u vezi sa Kordelijom. Ona je, u jednom periodu života, zadužena za produkciju *Magbeta* u Stratfordu¹³⁹. Njene sestre, Perdita i Miranda dobile su ime po Šekspirovim junakinjama. Kordelijino ime nas podseća na vernu kćerku kralja Lira koja odluči da delima, a ne pukim rečima, dokaže svoju ljubav prema ocu. Umesto banalnih reči, ona mu priskače u pomoć kada mu je bilo najteže, ali njen iskreni dokaz ljubavi dolazi kasno jer Kordelija ne biva nagrađena. Karolina Kejkbred (Caroline Cakebread) se posvećuje upravo uticaju Šekspirovog opusa na savremene spisateljice romana: „Značajno je što je u Eleninoj prošlosti dominantan istovremeno njen prijatelj i neprijatelj, devojka koja je dobila ime, paradoksalno, po Kordeliji iz *Kralja Lira*. Roman Etvudove upoznaje čitaoca sa pričom u kojoj je umetnica uključena u

¹³⁹ Reč je o Stratfordu u Ontariu u Kanadi.

monumentalnu borbu protiv alegorija koje su dominirale u njenoj prošlosti, sa Šekspirovom tragedijom u centralnom delu“.¹⁴⁰

Različite slike i simboli glave u romanu Margaret Etvud podsećaju na odsečene glave u Šekspirovoj tragediji *Magbet*. Prva „glava“ se pojavljuje u epigrafu romana, preuzetom iz dela Eduarda Galeana *Sećanja Vatre: Postanje (Memoria del fuego: Los nacimientos, 1982–1986)*,¹⁴¹ i opisuje ne samo odsecanje glave već, što je mnogo značajnije, način na koji duša ubijene osobe ulazi u telo ubice. Elena, opet, u jednom trenutku sanja o odsečenoj glavi uvijenoj u beli peškir koju će mnogo godina kasnije naslikati na platnu, pod naslovom “Pola lica”. U ovom snu, Elena pokazuje da vrlo rano shvata način na koji će Kordelija biti deo njenog života zauvek. Još jedna aluzija ovog romana na poznati lik ili predmet iz umetnosti jeste podsećanje na čuvenu Van Ajkovu sliku „Bračni prizor Arnolfinijevih“. Elena, kao umetnica, postaje fascinirana načinom na koji umetnik uspešno postiže portretisanje na podlozi koja reflektuje svetlost. Slika prikazuje zaručeni par u čijoj pozadini je konveksno ogledalo koje otkriva njihove odraze. Dok se posmatra slika, stiče se utisak da u odrazu stoji autoportret slikara.

U romanu *Mačje oko* centralna slika je, očigledno, kliker koji podseća na plavo mačje oko. On se često pojavljuje u periodu Eleninog turbulentnog emotivnog razvoja. Moć klikera postaje Elenina intimna tajna i ona ga prihvata kao svoj talisman. Nesumnjivo da plavi kliker predstavlja poseban način na koji Elena vidi svet oko sebe – distancirano i nepristrasno. Kliker je, takođe, na njenim dvema slikama retrospektivne izložbe. Jedna od slika nosi naziv „Mačje oko“, i sadrži Elenin auto-portret. Slika je, svojevrsno, priznanje načinu na koji je Elena oformljena kao ličnost zahvaljujući, u velikoj meri, postojanju plavog klikera i „moćima“ koje su joj pomogle da vidi stvari drugačije od ostalih ljudi. Na slici, uistinu, ne postoji nacrtana figura klikera već veliko zidno ogledalo kao na čuvenoj Van Ajkovoju slici, koje otkriva nešto što ne postoji na samoj slici: tri devojčice. Njena slika sugerise da ove devojčice nisu prisutne kao likovi iz njene prošlosti već postoje kao podsetnik Eleninog sadašnjeg karaktera.

¹⁴⁰ „Significantly, Elaine’s past is dominated by the spectre of her childhood friend and enemy, a girl named, paradoxically, after *King Lear*’s Cordelia. Atwood’s novel presents the reader with a narrative in which a female artist is engaged in a monumental struggle against the allegories that have dominated her past, with Shakespeare’s tragedy at the centre.“ (Cakbread, 2001, 202).

¹⁴¹ Prevod na engleski jezik: *Memory of Fire: Genesis*, 1986.

Plavi kliker se pojavljuje na njenoj poslednjoj slici „Teorija jedinstvenog polja“ koja opisuje Devicu izgubljenih stvari¹⁴² držeći kliker ispred sebe, na mestu gde je nekada smrznuta devojčica u jarku videla crveno srce. Ispod Device je mračno noćno nebo, ali Elena objašnjava da mrak skriva sve stvari koje inače pouzdano postoje. Poslednje platno, u stvari, opisuje tamu i vrednost sagledavanja te tame, kao i suštinske životne preokrete koje Devica i plavi kliker predstavljaju u Eleninom obnovljenom sećanju.

¹⁴² Elena je nadenula ime Devici.

Alijas Grejs

Sklonost Margaret Etvud ka retrospektivnim osvrtima i istorijskim spisima inspirisala je nastanak romana *Alijas Grejs*. Ovo delo bavi se anglofonom kanadskom kolonijalnom istorijom devetnaestog veka, a Etvudova se vraća u isti period koji je ranije obuhvatila u svojoj zbirci pesama *Dnevnicu Suzane Mudi*. Poput romana *Sluškinjina priča*, *Alijas Grejs* pripoveda priču iz ženskog ugla, menjajući diskurs muškog autoriteta koji kontroliše i ispisuje zvanične istorijske beleške. Na samom početku romana nalazi se uvodni epigraf u kome se obraća Arturova kraljica Gvinevra.¹⁴³ Uloga legendarne kraljice korespondira sa pozicijom Grejs Marks, mlade irske služavke u Kanadi devetnaestog veka, ali i spisateljice dvadesetog veka. Gvinevra, Grejs i Etvudova, svaka svojim autentičnim nastupom, pokazuju skepsu i sumnju oko uspostavljanja prave istinite verzije u rekonstrukciji događaja iz prošlosti.

Roman *Alijas Grejs* je priča o jednom skoro zaboravljenom skandalu u kanadskoj istoriji. Etvudova ne briše granicu između istorije i umetničke proze i detaljno ukazuje na praznine i kontradiktorna objašnjenja u zvaničnim izveštajima što otvara prostor za nastanak romana. Ona je posebno zainteresovana za proces istorijske rekonstrukcije, nastale na osnovu svedočenja jedne osobe, jer istorija ne opisuje samo velike svetske ili lokalne promene i pokrete već sadrži ispisane životne sudbine miliona ljudi, bez obzira na jačinu njihove eksponiranosti u konkretnoj zajednici (Atwood, *In Search of Alias Grace*, 6-7). Priča koju je Etvudova izabrala za svoj roman jeste nerešen slučaj dvostrukog ubistva počinjenog na jednom imanju pored Toronta četrdesetih godina devetnaestog veka, u periodu pre nastanka Konfederacije. Centralna ličnost je Grejs Marks, tajanstvena devojka čija pripovest započinje dok ona izdržava kaznu u zatvoru. Centralno pitanje, koje dominira tokom celog romana, jeste da li je ona nevina, odnosno, koliki je stepen njene krivice za počinjena ubistva, dok se glavna zagonetka odnosi na njen pravi identitet i poreklo.

U ovoj ženskoj pripovesti izbegavaju se uspostavljanje muškog autoriteta u romanu. Odnos između ženskih i muških likova u pripovesti *Alijas Grejs* su posebno

¹⁴³ Gvinevra je ljubavnica mladog Lanselota. Iako je optužuju za sknavljenje kraljevskog braka, ona podseća sve prisutne da oni nikada neće saznati celu istinu o prošlim događajima i da je zato ne mogu optužiti za neverstvo.

opisani u studijama Debore Horvic (Deborah M. Horvitz) i Đine Visker (Gina Wisker). Prema Horvicovoj, svi muški likovi koji u romanu predstavljaju crkvu, zakon ili zdravlje ne uspevaju da saznaju konačnu istinu o tragičnom događaju jer je Grejs uvek tvrdila da se ne seća dana kada su ubijeni njen poslodavac Tomas Kinir i njegova domaćica i ljubavnica Nensi Montgomeri (Horvitz, 2002, 127). Za taj zločin optuženi su Grejs i njen prijatelj Džejms Mekdermot koji je ubrzo završio na vešalima. Grejs je ostala trideset godina u kazneno-popravnom domu u Kingstonu dok je nije pomilovao tadašnji prvi premijer Kanade. Bitno je naglasiti da se javno mnjenje nije dvoumilo oko muškarčeve krivice, ali je devojka, kasnije žena, uvek izazivala oštro podeljena mišljenja. Posle puštanja iz zatvora, Grejs je otišla da živi u državu Njujork gde je, verovatno, promenila identitet jer je nestala iz zvaničnih izveštaja. Sve njene mnogostruke i slojevite pripovesti, priče, verzije i reakcije jesu posledica, kako kaže Đina Visker (Wisker, 2002, 33), kritičke misli Margaret Etvud o razvijanju psiholoških teorija devetnaestog veka koje su posebnu pažnju poklanjale podeljenoj ličnosti, histeriji i mentalnim poremećajima. Ona je, takođe, bila veoma skeptična prema tadašnjoj viktorijanskoj modi koja je podrazumevala seanse hipnoze kao i spiritualističke metode i medije za „konačno uspostavljanje istine“.

Upravo viktorijanski način doživljavanja realnosti može lako da se upotrebi za postmodernističke ideje o problematičnim konstrukcijama ženskog subjekta i pripovednim rekonstrukcijama prošlosti koje analizira Suzana Roland (Susan Rowland): „Dostignuće ovog romana jeste da otkrije dvostruki sistem ugnjetavanja ženstvenosti u ulozi odredbi kulture koje streme ka predstavama ženskog otelovljenja. Istorija je problematizovana jer se pokazala kao pogubno zagađena seksualnošću i kulturom: njena tekstualnost je zasićena prozom. Proza je problematizovana jer *Alias Grejs* razjedinjuje zahteve realističnog teksta da bi prikazala koherentan poznat svet i da bi rešila pitanja predstavljanja. Tačnije, metaproza se zasniva ne samo na tekstu odbijajući da nam kaže „istinu“ o Grejs već u otkrivanju svoje nemogućnosti da to učini.“¹⁴⁴ Postupci koji su služili za komponovanje autobiografske proze, u kojoj je prošlost sastavljena od delova

¹⁴⁴ „It is the achievement of the novel to reveal the binary systems oppressing the feminine as provisions of culture which converge on the representations of female embodiment. History is problematised because it is revealed as fatally contaminated by sexuality and culture: its textuality is saturated with fiction. Fiction is problematised because *Alias Grace* fractures the realist text's claims to portray a coherent *knowable* world and solve issues of representation. More precisely, the metafiction lies not only in the text's refusing to tell us „the truth“ about Grace but in its revelation of its inability to do so.“ (Rowland, 2000, 249).

jedne ženske pripovesti, biće u neprestanoj relaciji sa motivima koje Grejs uspeva da utka u jorgane. Tkanje je bilo jedno od njenih stalnih poslova koje je radila kao zatvorenica. Kreativni modeli za jorgane pojavljuju se na početku svakog dela romana a njena ispovest se završava kada napravi konačnu verziju svog bračnog pokrivača gde rajsko drvo, utkano na platnu, može predstavljati njeno tiho priznanje o počinjenim ubistvima iako i dalje uspeva da izbegne definitivnu interpretaciju zločina.

Prilikom rekonstrukcije ovog istorijskog događaja, istraživanje Margaret Etvud je razotkrilo i donekle razjasnilo složenu mrežu kontradiktornih dokaza. Ona je dokazala da je glavna junakinja bolovala od napada amnezije i da je verovatno bila duševno poremećena. Pozadina ovih događaja je komplikovani haos nasilja, seksa, negativnih predrasuda prema Ircima i Jevrejima, stravičnog siromaštva među imigrantskim radnicima, kao i viktorijanske društvene i seksualne hipokrizije. Roman je pun gotskih elemenata južne Kanade sa tajnama, ubistvima, kriminalnim radnjama, ludilom, sablasnim glasovima i zvucima i demonskim opsednutostima.

Fascinacija Grejsinim likom potiče od uobičajnih nesigurnih razmišljanja među muškarcima o ženama tokom devetnaestog veka i njihovoj pravoj prirodi – da li su one čedne i nevine ili su nečastiva lažljiva stvorenja. Nameće se posebno pitanje – kojoj grupi žene pripada Grejs Marks? Njen glas je dominantan u romanu (mada nije i jedini) dok pripoveda svoju priču mladom američkom psihijatru Sajmonu Džordanu koji pokušava da joj prizove tragičan dan ubistva. Njegova dvostruka namera jeste da reši zagonetku Grejsine nevinosti ili krivice, ali i da postane poznat i priznat na polju nove medicinske grane mentalne patologije. Nepotrebno je naglasiti da je bio neuspešan jer, iako je Grejs rekla mnogo detalja o svom svakodnevnom životu i svojoj doseljeničkoj porodici u Kanadi, ona je uvek izbegavala razgovor o učešću u ubistvima, izjavljujući da pati od traumatičnog gubitka pamćenja. Glavna junakinja ovog romana je, naravno, umetnička konstrukcija Margaret Etvud, nastala na osnovu istorijskih dokaza iz devetnaestog veka i autorkine interpretacije koja potiče sa kraja dvadesetog veka. Njena priča je predstavljena ranijim diskursima na šta Etvudova ukazuje kroz početne delove romana gde se nalazi izveštaj Suzane Mudi, napisan u tekstu *Život na čistinama i u šumi* (*Life in the Clearing Versus the Bush*, 1853).¹⁴⁵ U tom izveštaju Grejs je predstavljena kao čuvena žena-ubica. Mogu se, takođe, pročitati kolažni tekstovi sastavljeni od

¹⁴⁵ Mudi, u ovom tekstu, opisuje urbani život sa svim pogodnostima koje naziva „život na čistinama“ za razliku od uslova u šumi gde su mnogi Kanađani, sa svojim porodicama, boravili i radili tokom xix veka.

odlomaka preuzetih iz novinarskih izveštaja o suđenju, izveštaji iz knjige evidencije kazneno-popravnog doma u Kingstonu, kao i popularna balada posvećena ovom događaju. U romanu se mogu videti portreti Grejs Marks i Džejmisa Mekdermota objavljenih u novinama *Zvezda i prepis Toronta (Toronto Star and Transcript)*. Takođe, na samom početku romana, Etvudova opisuje Grejsinu noćnu moru o Nensinom ubistvu pa se može spekulirati da li već na tim stranicama imamo podsvesno i nesvesno priznanje zločina. Nemoguće je zaključiti da li je taj san oslobađanje od nesvesnog dela uma ili je prepričavanje noćne more namerna reakcija protagonistkinje kako bi zadobila pažnju ljudi oko sebe.

Heteroglosija¹⁴⁶ uvodnih strana romana stvara konfuznu raznolikost odlomaka od kojih, kasnije, nastaje obrađeni istorijski tekst (Bakhtin, 1981, 300). Nekoliko informacija su nedvosmislene: Grejs pripada „autsajderima“ društva – tipičan je predstavnik socijalne „drugosti“. Bahtin daje sledeće objašnjenje: „Govorna raznolikost uvedana u roman podvrgava se u njemu umetničkoj obradi. Društveni i istorijski glasovi koji nastanjuju jezik – sve njegove reči i sve njegove oblike – i daju jeziku određena konkretna osmišljenja – u romanu se organizuju u elastičan stilski sistem koji izražava diferenciranu društveno-ideološku poziciju autora u govornoj raznolikosti“ (Bahtin, 1989, 57). Grejs se nalazi na marginama svih lokalnih tokova zbog svog radničkog imigrantskog porekla, ali i zbog osnovne činjenice da je pripadnica ženskog roda. Grejs je demonizovana kao ubica zbog čega je odležala kaznu u zatvoru trideset godina a od toga, provela je u mentalnoj ustanovi šesnaest godina.

Ali, čitaoci prvo vide Grejs dok radi kod guvernerove supruge, kao domaćica u njihovoj kući u dnevnoj smeni. Odmah se postavlja pitanje da li je Grejs ženski demon ili nevina žrtva? Da li je lepotica plavih ili zelenih očiju? Da li je inteligentna ili ograničenih mentalnih sposobnosti? Da li je dobra ili lukava i devijantna? I sama Grejs se ironično pita kako je moguće da u sebi sadrži osobine tri potpuno različite osobe. Ove kontradiktorne predstave objavljene u popularnoj štampi omogućavaju spekulisanje oko njenog identiteta što je naglašeno prilikom Grejsinog prvog susreta sa doktorom

¹⁴⁶ Heteroglosija je koncept Mihaila Bahtina kojim opisuje prisutnost različitih diskursâ u istom tekstu. U svom eseju „Govor u romanu“ („Discourse in the Novel“), Bahtin tvrdi da moć romana nastaje u suživotu, i sukobu između različitih vrsta govora: govor likova, govor pripovedača, pa čak i govor autora. On definiše heteroglosiju kao „tudi govor u tuđem jeziku, služeći za izražavanje autorskih namera, ali na izlomljeni način.“ Bahtin identifikuje direktnu naraciju autora, a ne dijalog između likova, kao primarno mesto tog sukoba.

Džordanom. Već tada, doktor je doživeo nepredviđenu reakciju. Kao uzrok Grejsinog upornog i prodornog gledanja u njegove oči, izgledalo je da su promenili uloge, pa se doktoru činilo da je postao pacijent. Grejs je uspela da poremeti ne samo njegovo razmišljanje o pacijentkinji, već i konvencionalan balans između doktora i pacijenta, naučno posmatranje i zamišljenu interpretaciju.

Prvi susret je odredio dinamiku njihovih odnosa koji ne razvija početnu verziju seansi sa razgovorima, već razrađenu igru pogađanja u kojoj pacijent uvek nadmudri doktora. Grejsina sumnjičavost prema doktorima i njeno usvajanje Džordanove terapije asocijacija postaju očigledni i ona odoleva novom doktoru izvežbanim izrazom potpunog nerazumevanja situacije u kojoj se našla. Iako je isprovocirana da učestvuje u razgovoru, njeni odgovori često nisu rezultat standardne asocijacije koju sugeriše određen predmet u doktorovim rukama. Grejsini odgovori su originalni i neprestano inspirisani motivima koje šije na jorganima tokom njihovih susreta. Važno je primetiti da ona drži glavu sagnutu bukvalno i metaforički dok šije te doktor ne može da vidi njen izraz na licu ukoliko ona ne odluči da ga pogleda. Njihov odnos može da se pojednostavljeno tumači kao igra seksualne moći gde doktor ima vlast da, na osnovu njene istinite priповести i priznanja, potvrdi krivicu ili nevinost ove zatvorenice.

Međutim, politika moći se razlikuje od uobičajnih situacija sa ovakvim obeležjem. Najvažniji razlog je u doktorovom nepoznavanju Grejsine tajne, u njenom uspešnom odolevanju njegovom autoritetu selektivno otkrivajući detalje svoje priče. Na taj način, Grejs je sama odlučila kojim se tokom njeno pripovedanje odvija. Đina Visker (Gina Wisker) detaljno opisuje odnos između doktora i Grejs: „Grejsin odnos sa Sajmonom Džordanom proizvodi priču koju on želi čuti. Kroz razgovor s njom, ona mu omogućava da ispriča svoju priповest. Grejs ima ulogu njegovog ispovednika, preokrenutu ulogu poznatu mnogim ženama kojima muškarci otkrivaju svoje životne priče. Sajmon Džordan pokušava da rekonstruiše Grejsinu priču, da analizira krivicu ili nevinost, ali ona se smatra osobom koja oblikuje svoju priču prema njegovim potrebama, koristeći njegovu priču za sopstveni završetak.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ „Grace’s relationship with Simon Jordan produces the story he wants to hear. Through discussion with her, she enables him to recount his own narrative. Grace acts as his confessor, a role reversal familiar to many women to whom men open their life stories. Simon Jordan attempts to reconstruct Grace’s story, to analyze guilt or innocence, but she is seen to mold *her* tale to *his* needs, using his tale to her own ends.“ (Visker, 2002, 39).

Grejs je bila svesna svoje moći kojom navodi doktora na sliku nedokučive, neuhvatljive žene, koristeći mit o misterioznim ženama koje su zavodile viktorijanske muškarce: njen advokat je imao pravo kada ju je prozvao kanadskom Šeherezadom jer je govorila priče koje zamagljuju granice između istine i laži i odlažu konačnu presudu o njenoj sudbini. Grejsina projekcija sopstvenog bića predstavlja složene „pregovore“ između pripovedača i slušaoca dok pokušava da stvori priču bogatu pikantnim detaljima kako bi zadovoljila doktora Džordana. Ali, sve vreme odoleva njegovim pokušajima da definiše svoj identitet. Iako ona mirno, čak nepokretno, sedi tokom njihovih susreta, Džordan zna da svaki dan Grejs šeta između između zatvora i guvernerove kuće gde prelazi iz uloge neme zatvorenice u ulogu osobe koja ima moć govora. U njenoj pripovesti nema strogog linijskog toka jer se neprestano smenjuju prošlost i sadašnjost. Na isti način, ona balansira između jasnih detaljnih uspomena i traumatične blokade u sećanju, pa doktor postaje veoma zaintrigiran i podozriv. Grejs je skoro neuhvatljiva pa se postavlja objektivno pitanje njene podeljene ličnosti, histerije ili mentalnog poremećaja, ili opravdanog izuzimanja od krivice. Sve ove mogućnosti su istražene u romanu dok Etvudova podseća na psihološke analize izvršene u devetnaestom, i zato neophodne da bi konstruisala Grejsin lik. Viktorijanska medicinska nauka je bila fascinirana misterijama ljudskog uma: „Ova razmišljanja su uključivala složen odnos između uma i tela; proces svesti pojedinca, snagu nesvesnih reakcija i granice samokontrole; problematičnu granicu između normalnog i neuobičajenog stanja uma.“¹⁴⁸

U romanu se suočavamo sa postfrojdovskim predstavljanjima Grejsinog lika i njenog mentalnog stanja koji podstiču kritiku teorija, nastalih poslednjih decenija dvadesetog veka. Ove teorije istražuju Grejsine nesvesti, njenu amneziju i halucinacije. Gotske predstave o Grejsinoj podeljenoj ličnosti odgovaraju viktorijanskim teorijama dvostruke svesti, opisujući funkcije uma koje se razlikuju od Frojdovog arheološkog tumačenja „dubinskog“ uma i mehanizma represivne metode. Umesto toga, model „dvojne svesti“ predlaže alternativnu verziju u kojoj dve polovine mozga, mentalno poremećenog pacijenta, funkcionišu nezavisno i često takmičarski. Ova teorija, pripisana psihijatru kraljice Viktorije, Henriju Holandu (Henry Holland), omogućavale

¹⁴⁸ „These concerns included the complex relationship between the mind and the body; the working of the individual consciousness; the power of the unconscious processes and the limits of self control; the problematic boundary between normal and aberrant states of mind.“ (Taylor, Shuttleworth, 1998, xiii).

su primenjivanje kontradiktornih tretmana dvojice Grejsinih doktora. Dok je doktor Džordan radio pažljivo pomoću asocijacija osmišljenih da usmere Grejs do središta njenih trauma (i tako je oslobode iz „kandži“ fantomske prošlosti), Džordanov kolega, doktor Dupon, radio je spektakularno koristeći metode neurohipnoze koju je sredinom devetnaestog veka razvio Džejms Brejd (James Braid), psihijatar iz Mančestera. Neurohipnoza se neznatno razlikovala od spiritalističkih seansi, ali je Grejs uspjela da izbegne obe metode ispitivanja, tako da ni Džordan ni Dupon nisu dobili konačne odgovore o stepenu njene krivice i učešća u počinjenim ubistvima. Njena pripovest postaje fascinantna, pogotovu za Džordana, jer uspeva da opiše tragičan događaj bez razotkrivanja konačne tajne.

Ponovo se nameću ista pitanja: da li je Grejs talentovana glumica i odlična lažljivica? Da li je nevinna ili poremećena? Istorijski izveštaji beleže da je provela izvesno vreme u bolnici za mentalno poremećeno zdravlje u Torontu, a njeni lični komentari o ludilu podsećaju na lično neposredno iskustvo o šizofreniji. Ipak, da li je moguće verovati osobi koja je toliko svesna svog imidža u narodnim masama da je dovoljno sposobna da zloupotrebi ulogu krimanalca i poremećene žene. Ona zna kako treba da izgleda viktorijanska poremećena žena na osnovu priča koje je čitala sa prijateljicom, takođe sluškinjom, Meri Vitni i sa Nensi Montgomeri¹⁴⁹, kao i slušajući novinske članke o sopstvenoj priči.

Etvudova očekuje od čitalaca da imaju književno predznanje, posebno da su pročitali romanu *Džejn Ejr* Šarlote Bronte. Kritičarka Elena Mekvilijams (Ellena McWilliams) osvrće se na ovaj engleski roman i direktan uticaj karakterizacije ženskog lika Berte Mejson koja predstavlja arhetip viktorijanske žene bez zdravog razuma. Na izvestan način, Šarlota Bronte je, ovim romanom i medicinskim izveštajem o ženskoj hysteriji, izvršila jak uticaj na Suzanu Mudi, zvaničnog biografa Grejs Marks koja je kategorički odbijala da poveruje u služavkinu nevinost. Mudi je uvek pokazivala antipatije prema Grejs smatrajući je čudovištem sposobnim da izvrši i najgore zločine (McWilliams, 2009, 108). Dok Grejs ironično ispituje tadašnje kulturološke konstrukcije „ženskog“ zla, ona nimalo ne izgleda kao poremećena žena, mada taj izmišljeni Grejsin lik izaziva izvesni nespokoj. Do kog stepena je njeno ludilo i amnezija, zaista predstava, i da li je, posle svega, ona kriva za zločin? Dok se smeje

¹⁴⁹ Nensi Montgomeri, domaćica i ljubavnica veleposednika Tomasa Kinira, postaje uskoro žrtva u zločinu za koji je optužena Grejs Marks.

opšteprihvaćenoj slici o sebi kao o čudovištu, ona nikada ne tvrdi da je nevina – jednostavno razdvaja sve klasifikacije koje su joj drugi nametnuli. Na kraju, kada je oslobođena iz zatvora, Grejs reaguje na sebi svojstven način:

„Osećala sam se veoma čudno kad sam shvatila da više neću biti slavna zločinka, već možda samo nedužna žena koja je nepravедno optužena. (...) To zahteva drugačiji izraz lica.“ (*Alijas Grejs*, 425)¹⁵⁰

Grejs neprestano izjavljuje da ne snosi krivicu za počinjeni zločin, insistirajući na tome da se ne seća dana kada se dogodilo ubistvo jer je nekoliko puta padala u nesvest. Doktor je frustriran jer njegovo istraživanje za istinom postaje izazov i za sigurnu tvrdnju kako ništa ne može nestati iz nesvesnih delova uma. Paradoksalno je da i Džordan i Grejs verovatno govore istinu i da je tajna skrivena čak i od same Grejs. I posle svega, treba imati na umu da je Grejs izgubila svest nekoliko puta u situacijama ekstremnog stresa: posle majčine smrti na brodu dok su plovili ka Kanadi; posle sahrane Meri Vitni; na suđenju, posle proglašenja smrtne presude kada je pala i napravila trajni ožiljak na grudima. Takođe, moramo biti svesni vremenske distance između događaja i Grejsine rekonstrukcije za doktora Džordana. Ona pripoveda priču posle šesnaest godina, prateći svoje ranije rekonstrukcije tokom suđenja kada je izvesni advokat savetovao da opiše „istinita dešavanja“ kako bi joj porota poverovala.

Postoji još jedan sloj koji dodatno komplikuje Grejsinu priču a to je njen, skoro neprestani, unutrašnji monolog koji prati usmenu pripovest. Ponekad njene lične misli ukazuju na Grejsin nameran izbor detalja koji će biti deo priče ili ironičnih komentara na brojne i različite teme. Njen neverovatan unutrašnji monolog dok leži u zatvorskoj ćeliji i razmišlja šta treba da ispriča Džordanu osvrćući se na tragičan dan, navodi čitaoca da pomisli kako su njene uspomene toliko bolne da ih se Grejs može sećati samo u nepovezanim fragmentima.

Trideset treće poglavlje predstavlja psihodramu na granici svesnog stanja, između jave i sna, što živo provocira mehaniku represije – Grejs progone glasovi iz daljine kao eho i slike iz prošlosti postavljajući mnoga pitanja: da li ju je poslodavac Kinir zgrabio za ruku ili ga je ona odgurnula, i šta su njih dvoje rekli jednom drugom u tim

¹⁵⁰ „It was very strange to realize that I would not be a celebrated murderess, but seen perhaps as an innocent woman wrongly accused. (...) It calls for a different arrangement of the face.“ (*AG*, 513).

momentima? Sve u svemu, Grejs je u ozbiljnoj dilemi, skoro u transu, oko istinitosti tih situacija. Njena ispovest otkriva nešto što nije spomenula Džordanu: postoji ozbiljna mogućnost da je imala, u isto vreme, seksualne odnose sa Kinirom i sa slugom Mekdermotom, mada uopštena zamenica „on“ ne može tačno da identifikuje mušku osobu o kojoj Grejs govori. Ova upotreba ličnih zamenica, bez definisanog i definitivnog identiteta književnog lika, jeste stilski elemenat Margaret Etvud koji je ona već uspešno koristila u romanu *Izranjanje* za okrnjenu memoriju glavne junakinje i represivnu metodu u procesu prisećanja prošlosti. Grejs često koristi strategiju promene mesta i dvojnih interpretacija, kombinujući ih sa razgovorima i prisećanju na snove koje je imala u Kinirovoj kući. Sve te konfuzne epizode u njenoj memoriji prati fraza koju Grejs stalno ponavlja: „Mislim da spavam“ (*Alijas Grejs*, 286-7).¹⁵¹

Ona je svesna traumatičnih uspomena dok redukuje delove iz nesvesnog dela uma stavljajući ih u nerazumno prazno pričanje koje može da se protumači isključivo tokom intezivnih epizoda uznemirenosti i uzrujanosti. U ovakvim situacijama ogleda se Grejsino neuravnoteženo stanje uma dok ona pokušava da pruži, analogno svojoj svesti, rekonstrukciju događaja doktoru Džordanu. Grejs je ubeđena da osoba koja se nalazi u središtu događaja nema pravu percepciju i distancu u odnosu na te momente i da je, iz tih razloga, njena memorija konfuzna. Koral En Hauels (Coral Ann Howells), kritičarka gotskog stila Margaret Etvud istražuje podeljenu ličnost protagonistkinje romana *Alijas Grejs*: „Grejs je uporno tvrdila da se nije mogla setiti šta se dogodilo na dan ubistva, iako je priznala da je morala biti tamo kada su počinjena, i do danas njen slučaj je otvoren za nagađanja. Gledajući u mrežu protivrečnih dokaza, možemo videti da sadrži sve klasične sastojke viktorijanske gotske melodrame: neizrecive tajne, ubistva, seks, nasilje i junakinju koja je možda bila kriminalno neuračunljiva ili podeljene ličnosti ili histerična ili možda čak i nevina.“¹⁵²

Njena otkrića i ispovest pod hipnozom doktora Dupona, u četrdeset osmom poglavlju, šokantna su i seksualno eksplicitna. Ali, vrhunsko iznenađenje dolazi kada se

¹⁵¹ „I think I sleep.“ (*AG*, 344-5).

¹⁵² „Grace steadfastly claimed that she could not remember what happened on the day of the murders, though she admitted she must have been there when they were committed, and to this day her case lies open to speculation. Looking into the tangle of contradictory evidence, we can see that it contains all the classic ingredients of Victorian Gothic melodrama: unspeakable secrets, murder, sex, and violence, and a heroine who may have been criminally insane or a split personality or a hysteric or maybe even innocent.“ (Howells, 2003, 29-30).

izvesni glas, koji Grejs izgovara, izjašnjava kao počinitelj gnusnih zločina. Taj glas sebe ne identifikuje kao Grejs već kao Meri Vitni iako Džordan smatra da se ne radi ni o Merinom duhu. Očigledno je podvojena ličnost u Grejsinom umu provocirala Mekdermota da izvrši ubistva. Sama Grejs je izuzeta iz krivice jer nije bila odgovorna za ponašanje neke druge osobe. Na kraju, ono što je počelo kao hipnotički trans promenilo se neočekivano u spiritualističku seansu u kojoj je Merin duh „preuzeo“ Grejsino obličje i davao odgovore umesto Grejs. Kada je Grejs izašla iz transa činilo se kao da je izašla iz dubokog sna dok je govorila svojim uobičajenim glasom. Ona se ponovo nije sećala nijednog detalja tokom seanse. Kao posledica ovog skandaloznog priznanja, Grejs je oslobodena krivice od strane prisutne publike jer su smatrali da je bila umanjene računljivosti, pa samim tim, i odgovornosti. Robin Votterfield (Robin Waterfield) u svojoj novijoj studiji proučava hipnotička stanja opisana u prozi nastaloj u XIX i XX veku i osvrće se na roman *Alijas Grejs* i na glavnu junakinju. On zaključuje da je vrlo diskutabilno proveravati istinu koju izgovara Grejs pod hipnozom jer je ceo proces njenog izmenjenog psihičkog stanja vodio izvesni preruseni doktor-šarlatan, inače dugogodišnji Grejsin prijatelj. Kada ju je, navodno, zaposeo duh Meri Vitni, činilo se, prema Votterfeldu da je Grejs jedino tada bila u stanju da se suoči sa počinjenim zločinom (Waterfield, 2003, 295).

Scena hipnoze u romanu omogućava praćenje podeljene dvojne ličnosti koju pohodi mračna druga strana duševnog sveta. Ovaj tehnički element pripada tradicionalnoj gotskoj književnosti, a Etvudova ga koristi u modifikovanom obliku u svojoj postmodernističkoj istorijskoj prozi. Taj element postaje, u njenim pričama, figura za konstrukciju ženske ličnosti u kojoj je svesno biće zamenjeno svojim tajnim „blizanačkim“ bićem, i koje može da izgovori sve što je društveno neprihvatljivo. Duh Meri Vitni, sa demokratskim (ali ne i buntovničkim) idejama, govori o viktorijanskoj seksualnoj hipokriziji, a posebno o užasnim uslovima u kojima su kućne pomoćnice radile u velikim kućama viđenih građana Toronta. One su često bile seksualne žrtve svojih gazda. Meri je umrla zbog neuspešnog abortusa pošto je prvo zatrudnela sa gazdinim sinom, dok je Nensi Montgomeri nosila Kinirevo dete. Glasovi ovih marginalizovanih žena mogu se „čuti“ samo tokom neurohipnotičke scene.¹⁵³ Kritičar Rajngard Niskik (Reingard Nischik) zapaža potčinjen položaj žena u devetnaestom veku

¹⁵³ Najverovatnije se oglašava muškarac-trbuhozborac, a ne Grejs koja, ponovo kao na suđenju, nema prava da govori u svoje ime.

i njihovu skrajnutu ulogu u skoro svim segmentima društvenog života: „Ženski status sredinom devetnaestog veka, roman ističe, bio je sekundaran, ako ne i inferioran, ograničavajući, uprošćen a time i nesiguran. U njihovoj često svedenosti na njihova tela, žene su obično smatrane predstavnicama svoga pola, i nisu definisane kao individue.“¹⁵⁴

Meri Vitni postaje Grejsin duh koji „pozamljuje“ Grejsino telo. Ova epizoda može da se tumači kao uzajamna dobrovoljna razmena jer je Grejs koristila ime svoje prijateljice za svoj alijas upravo kao što je samoinicijativno pozajmila garderobu mrtve Nensi posle izvršenih ubistava. Ovaj princip dvojnih identiteta prevazilazi realan svet tri sluškinje pa je i doktor Džordan bio prinuđen da se nesvesno uplete u ulogu Grejsinih dvojnih pojavnosti pošto pripovest Margaret Etvud prekoračuje granice roda i nacionalnosti.

U ovom romanu, koji obiluje mnogobrojnim interpretacijama, postoji motiv na jorganu „Prozori na tavanu“ i može se smatrati suštinom cele narativne strukture. Da li su prozori otvoreni ili zavoreni? Da li možemo da ih posmatramo kao put ka svetlosti ili kao njenu prepreku? Interpretacija zavisi od načina sagledavanja stvari, a značenje je promenljivo jer zavisi od okolnosti u kojima prihvatamo stvarnost.

Motivi na jorganu su stalna tema kritičkih komentara i analizirani su iz brojnih uglova – kao dizajnerski crtež i materijalni predmet; kao predstavljanje rukotvorina jedne domaćice; kao metafora nesvakidašnjeg načina pripovedanja; kao metaprozni komentari na rekonstrukciju istorije kroz naraciju. Margaret Rodžerson (Margaret Rogerson) se fokusira na kreiranje jorgana kao na tradicionalnu žensku veštinu koja osvežava modele novih umetničkih proizvoda nastalih iz starih materijala. Rodžerson poredi Grejsinu veštinu pravljenja jorgana sa njenom sposobnošću da selektivno iznosi podatke u svojoj naraciji. Ona sugerise da čitalac postaje i stvaralac narativne celine tako što izdvaja međusobno nezavisne delove Grejsine priče i od njih pravi novo

¹⁵⁴ „Women’s satus in the middle of the nineteenth century, the novel underlines, was secondary, if not inferior, restrictive, essentialized, and thereby precarious. In their frequent reduction to their bodies, women tended to be seen as representatives of their sex rather than as individuals.“ (Nischik, 2009, 119).

značenje pripovesti (Rogerson, 1998, 5-22). Kumi Vevaina (Coomi Vevaina) tumači neke delove jorgana kao metaforu Grejsine autobiografske metode dok „upliće svoje dispartne delove unutrašnjeg bića u estetske šablone.“¹⁵⁵ Dženifer Marej naglašava odnos između pravljenja jorgana i postmodernističke rekonstrukcije istorije u kojoj je „želja da se vrati prošlosti (...) oprečna postojanju svesti o tome da ne postoji stvarni pristup prošlosti, da ne postoji ključ za to, da se ne može garantovati autentičnost.“¹⁵⁶

Pored komplementarnih interpretacija, postoji mnogo oprečnih objašnjenja Grejsine priče. Osim njenog dominantnog lika, nameću se i drugi protagonisti čije priče čine heteroglosiju romana. Ali, Grejs ostaje jedan od najubedljivijih književnih likova proze Margaret Etvud. Kada počne da stvara sopstveni jorgan, ona je slobodna žena i poštovana supruga koja živi na svom imanju u državi Njujork i zavšava pripovest u duhu viktorijanskog srećnog porodičnog života. Ostaje pitanje da li je trudna ili boluje od tumora u stomaku kao i njena majka. Jedno objašnjenje sudbine glavne junakinje daje Grejsino 'rajsko drvo' na jorganu jer ima značajnu osobenost u odnosu na konvencionalne motive. Jorgan sadrži rad u obliku upletenih zmija, koje su na ivici prekrivača, uvodeći novi element trouglova kao znak sećanja na mrtve prijateljice, Nensi Montgomeri i Meri Vitni. Na tim trouglovima, utkani su delovi njihove odeće – sa Merine podsuknje, Nensine haljine i Grejsine zatvorske spavaćice. Na simboličan način, sve tri žene biće zauvek zajedno što, opet, nameće pitanje da li smo svedoci Grejsinog prećutnog priznanja ili se samo radi o subjektivnoj rekonstrukciji lične sudbine.

Pošto izjavljuje da boluje od traumatičnog gubitka sećanja, Grejsini motivi za jorgan izazivaju sumnju i pre mogu da naglase postojanje sećanja nego da potvrde zaboravljanje prošlosti. Njena amnezija otvara šire političke interpretacije ovog romana kao indirektan komentar na kanadsku istoriju u kojoj sve marginalne grupacije čine sadržaj bilo čije priče o nacionalnom identitetu. Grejs ne može da zaboravi svoju prošlost u potpunosti zbog još jednog, veoma bitnog razloga ona je, kao ponovo slobodna žena, udata za Džejmija Volša, nekadašnjeg mladog slugu u Kinirevoj kući. Zbog njegovog lažnog svedočenja, Grejs je osuđena na dugogodišnju zatvorsku kaznu a Džejmi je sada očekivao od nje da mu svakodnevno prašta njegovu šokantnu izdaju.

¹⁵⁵ „weaves her disparate selves into aesthetic patterns“. (Vevaina, 1998, 64-74).

¹⁵⁶ „the desire to return to the past (...) is confronted by the awareness that there is no real access to the past, no key to unlock it, no guarantee of its authenticity.“ (Murray, 2001, 65-83).

Zato Grejs nikada ne uspeva, do kraja, da izađe iz sopstvene zatvorske ćelije, iz svoje životne priče. Uprkos zvaničnom imenu, Grejs Marks nije ostavila ni jedan trag koji bi mogao biti pouzdano interpretiran. Čak i za Margaret Etvud, tajna o Grejs ostaje nerešiva i nedokučiva.

Uticaj sestrinstva na tokove sudbine: Kradljivica-nevesta

Romanom *Kradljivica-nevesta* Etvudova se vraća svom omiljenom žanru gotske ljubavne priče. Ali, devedesetih godina prošlog veka ona transformiše gotiku koristeći modifikovane konvencije da bi proizvela tekst univerzalnih tema među kojima su najupečatljivija pitanja o seksualnoj politici, o ženstvenosti i o nacionalnom identitetu u urbanom postkolonijalnom periodu Kanade. Ovaj roman je modifikovana i adaptirana verzija gotske ljubavne priče, sa povratkom demonske žene iz mrtvih u priči o prestupima, magičnim ogledalima, mračnim dvojnicima i dvojnicama, izdajama i predznacima katastrofa. Na kraju, priča dolazi do konačnog poraza antiheroine od strane tri prijateljice kada njeno telo spaljuju a pepeo bude rasut po najdubljem delu jezera Ontario. Ovde nalazimo ključne gotske elemente o neopisivim situacijama i zagrobnom životu, zajedno sa čitavim folklorom tradicionalnih motiva, poput vampira i čudovišta, opsena, krađe duša i tela. Ipak, zaplet ostaje veran konvencionalnom gotskom tekstu iako se ne pojavljuju heroji koji izbavljaju žene iz opasnosti.

Struktura romana zasniva se na avanturama antiheroine koja liči na spodobe iz noćnih mora i čije postojanje zamagljuje granice između stvarnosti i mašte. Ime demonske žene je Zinija, u ulozi kradljivice-neveste, „druge žene“ koja imigirira iz centralne Evrope u Toronto u drugoj polovini dvadesetog veka. Kada bi bilo moguće, Zinija bi predstavljala Drakulinu kćerku, jer je ovo priča o besmrtnicima, o ljudima koji žive večno. Ipak, u romanu ne postoje grobovi, lavirinti, ukleti zamkovi jer ova priča pripada istoriji i metafori. Sara Eplton Agiar, u svojoj studiji o najpoznatijim književnim antiheroinama, tumači lik Zinije na nedvosmislen način: „Možda je najpotpunije razvijena predstava feminističkog prigovora na „kučku“ može naći u *Kradljivici-nevesti* Margaret Etvud u obliku neumoljive antagonističke Zinije. Zinija muči tri glavne junakinje romana: Toni, Keris i Rozu, ona krade njihove muškarce i besno lovi njihove slabosti i strahove. Čak ni smrt ne može zaustaviti Ziniju, ona namerava da ustane iz groba kada joj okolnosti dozvole.“¹⁵⁷

¹⁵⁷ „Perhaps the most fully developed representation of the feminist reclamation of the bitch can be found in Atwood's *The Robber Bride* in the form of unrelenting antagonist Zenia. Zenia torments the three

Ovim romanom, Margaret Etvud je stvorila postmodernističku prozu sa efektima gotske bajke, porodične romanse, detektivskog trilera i dokumentarne istorije. Toni, jedna od tri prijateljice, jeste istoričarka i poznata joj je ova kombinacija stilova čije tehnike u istorijskim spisima mogu, u potpunosti, da zaokupe čitaoca.

Priča ovog romana je poput bajke, na šta ukazuje i sam naslov¹⁵⁸, ali i poput istorije, koja uvek kombinuje različite vrste tekstualnih izvora: društvenu dokumentaciju, privatne memoare i subjektivne rekonstrukcije događaja. Istorija je diskontinuirani tekst sa krucijalnim prazninama tako da su različite interpretacije tih činjenica uvek moguće. Uloga Zinije, kao žene koja pripada „drugosti“ i koja izaziva različite dimenzije takvog određenja, otvara širi kontekst kanadske i međunarodne istorije. Roman *Kradljivica-nevesta* je priča o Ziniji pripovedana kroz glasove njene tri prijateljice, Antonije Toni Fremont, Roze Endrjuz i Keris. Pošto svaka od njih tri govori sopstvenu priču, različiti previdi i neslaganja u objašnjenjima ublaženi su Zinijinom ulogom jer ona ne postoji nezavisno od njihovih pripovesti. Zinijin identitet je nastao na osnovi njenih odnosa sa prijateljicama, ali se taj identitet menja, takođe, na osnovu ugla gledanja koje ima Toni (vojna istoričarka), Roza (uspešna poslovna žena) i Keris (prodavačica).

Sve tri žene žive u Torontu. Posebno se opisuje dan 23. oktobra 1990. godine, što predstavlja najvažniji datum za roman jer toga dana, dok tri prijateljice ručaju u popularnom restoranu 'Toksik' u Torontu, Zinija se „vraća“ iz mrtvih. Kroz vrtlog savremene istorije, koju Etvudova opisuje kao globalnu scenu katastrofa, roman posebno analizira jedan događaj, prekretnicu koja ultimativno menja tokove sudbina.

Postmodernistička samorefleksivnost pripovedanja je signalizirana u prvom i poslednjem delu romana, pod naslovima 'Početak' i 'Kraj', koje pripoveda Toni, verujući u moć objašnjenja ali i shvatajući da ne postoji apsolutno tačna rekonstrukcija događaja. I pored svih misterija i mračnih dvojnika, tradicionalni gotski elementi su takođe odlike istorijske i psihološke naracije. Struktura ovog romana ima utvrđenu šemu u kojoj se pojavljuje gotski lik Zinije pet godina nakon crkvene službe povodom njene smrti. Čitaoci su svedoci pripovesti tri prijateljice i njihovog pokušaja da uđu

protagonists of the novel: Tony, Charis and Roz; she steals their men and ferociously preys upon their weakness and fears. Even death cannot stop Zenia; she has a tendency to rise from the grave when the occasion warrants it.“ (Aguiar, 2001, 122).

¹⁵⁸ Kao što je naglašeno u ovom radu, Grimova bajka „Mladoženja na silu“ inspirisala je Etvudovu na priču u romanu *Kradljivica - nevesta*.

Ziniji u trag koja je ovog puta zaista mrtva. A Zinija je, prema interpretaciji lika u knjizi Elene Mekvilijams (Ellen McWilliams), istinski manipulator utisaka i iskustva koje imaju tri prijateljice sa Zinijom: „U pripovedanju raznih verzija svoje životne priče, Zinija istražuje tačno takve „kreativne dimenzije“ i vešto menja svoju prošlost da bi zadovoljila potrebe drugih likova u romanu – Keris, Roze i Toni. Narativna struktura romana je oblikovana na način na koji Zinija spaja nesigurnosti i uznemirenosti svakog lika zbog njihovog ličnog porekla i obećanja da bi se omogućili delovi koji nedostaju u njihovim individualnim pričama. Dok pripoveda priče koje žele ili treba da čuju, Zinija podmuklo manipuliše načinom na koji ulazi u priče drugih likova.“¹⁵⁹ Njihove pripovesti se smenjuju hronološki obuhvatajući istoriju kulturoloških promena u Torontu u toku prethodnih trideset godina. Tonijin deo, pod naslovom, 'Crni emajl', odnosi se na njeno prisećanje o Ziniji, u vreme studentskih dana šezdesetih godina prošlog veka, kao i o njenom nesrećnom detinjstvu, njenoj poslovnoj reputaciji i o njenom voljenom suprugu Vestu.

Kerisin deo, pod naslovom 'Noći lasice', fokusira se na njene uspomene o Ziniji sedamdesetih godina prošlog veka, na hipije i mladiće koji su izbegavali odlazak u vojsku i rat u Vijetnamu, na njenog američkog ljubavnika Bilija i njihovu zajedničku kćerku Avgustu, i konačno, sa flešbekovima na Kerisino seksualno zlostavljanje u detinjstvu. Njena ispovest se završava Zinijinim zavodnjem Kerisnog muža i njegovim nestankom.

Rozin deo, 'Kradljivica-nevesta', osvrće se na njena druženja sa Zinijom osamdesetih godina prošlog veka, prateći sličan tok sećanja, kao kod prethodnih pripovesti: sećanja na detinjstvo, brak, materinstvo i uspešnu poslovnu karijeru, sve do Zinijinog zavodjenja Rozinog muža Miča i, neposredno posle toga, njegovog samoubistva. Samo je Toni uspela da održi svoj brak, i njoj je prepušteno da oblikuje narativne delove posvećene Ziniji koja je opisana u mnogobrojnim epizodama ovih žena: „Ona će biti samo prošlost ako Toni odluči da je oblikuje u prošlost.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ „In narrating the various versions of her life story, Zenia explores exactly such „creative dimensions“ and artfully alters her history to meet the needs of the other characters in the novel – Charis, Roz and Tony. The narrative structure of the novel is shaped around the way in which Zenia taps into each character’s uncertainties and anxieties about their personal origins and promises to provide the missing pieces in their individual stories. In telling the stories that they want or need to hear, Zenia insidiously manipulates her way into other character’s narratives.“ (McWilliams, 2009, 95).

¹⁶⁰ „She will only be history if Tony chooses to shape her into history.“ (RB, 461).

Za njih tri, Zinija je „druga žena“ u ljubavnom trouglu. Njeno postojanje izaziva optimističke statove feministkinja sedamdesetih godina prošlog veka kojih se Roza priseća, sa izvesnom dozom skepticizma, dvadesetak godina kasnije. Zinija daje drugačiju dimenziju razumevanja feminizma u romanu, mada tipičan gotski stil Margaret Etvud prikriva natprirodne dimenzije njene „drugosti“. Ona predstavlja moćan negativan element koji neprestano ugrožava feminističke pokušaje da promene rodne odnose i ideje o politici moći među polovima. Zinijina „drugost“ se pojavljuje u različitim inkarnacijama u romanu, identifikovanim u životnim pričama tri prijateljice.

Jedna inkarnacija je iz bajke braće Grim, *Mladoženja na silu (Robber Bridegroom)*¹⁶¹. Zahvaljujući predlogu Rozinih kćerki, glavni junak, odnosno junakinja, nove verzije bajke postaje žena u romanu Margaret Etvud. Roza ovu Zinijinu inkarnaciju nemilosrdno ismeva jer po prvi put ženski lik dobija ulogu koji izvorno predstavlja muškarac.

Druga inkarnacija je preuzeta iz Biblije, lik Jezavelje u Starom Zavetu. Keris je, u detinjstvu, imala običaj da sa svojom bakom čita delove *Zaveta* posvećene *Otkrovenju*, pa je tako nasumice naišla na priču o Jezavelji, velikoj grešnici koja je prodavala svoje telo i ljubavne veštine muškarcima. Ta priča je dobila svoju pravu potvrdu prilikom Kerisinog poslednjeg obračuna sa Zinijom.

Treća inkarnacija je dobila svoj značaj zahvaljujući Toninoj interpretaciji Zinijog života. Toni je Ziniji pripisala osobine Dame Žirod¹⁶², ratnice, pripadnice francuskog verskog katarskog pokreta¹⁶³. Ova Zinijina inkarnacija izaziva najveći nespokoj i neprijatnost jer uvodi nove uglove gledanja na njenu „drugost“ koja prevazilazi tradicionalni rodni antagonizam i strah od demonskih sila. Kao što Toni izuzetno poštuje iracionalnu hrabrost Dame Žirod, koja se borila za već „izgubljene ideale“, tako ona tajno obožava Ziniju, kao „borca gerile“, uprkos svim Tonijinim poniženjima u njihovom odnosu. Ova mešavina žena iz istorije i legendi je svojevrsno priznanje

¹⁶¹ Originalni naslov – *Der Räuberbräutigam* (1857).

¹⁶² Dama Žirod je ušla u francusku istoriju 1211.godine jer je branila svoj zamak od katoličkih vojnika Simona de Monforta koji je, na kraju, uspeo da je porazi i, za kaznu, baci u bunar.

¹⁶³ Zanimljivo je da katarska uverenja izvorno potiču od bogumila sa Balkana. Nastala su u jedanaestom veku, sa ciljem da hrišćane oslobodi od ograničenosti i materijalne iskvarenosti Vatikana, ali i od postojeće crkvene strukture i svešteničke hijerarhije. Ovaj pokret je dozvoljavao i ženama da postanu verske velikodostojnice, ali su one češće odlučivale da osnivaju milosrdna udruženja koja srećemo u srednjovekovnim gradovima dosta kasnije.

Zinijine „drugosti“ i ne može se podrediti kriterijumima koji određuju pravo prijateljstvo. Na primer, Toni uvek povezuje Ziniju sa ratom. Kao rezultat takvog razmišljanja ona piše knjigu o ženskim vojnim komandantima. Gledajući iz bilo kog ugla, najzanimljiviji lik u romanu jeste Zinija; ona je nevesta iz naslova romana a njena priča definiše ceo pripovedni tok.

Etvudova je napravila autentičan tekst, kombinovan od delova starih legendi i bajki, sa ciljem da napravi „frankenštajnski“ ženski lik čudovišta koje obitava u pričama tri prijateljice i koja osvetoljubivo progona njihove živote u periodu od trideset godina. Međutim, Etvudova pravi reviziju završetka romana Meri Šeli (Mary Shelley) *Frankenštajn (Frankenstein, 1818)*, jer njeno čudovište uništava samog sebe. Tri prijateljice preživljavaju kao i njihova uspomena na Ziniju. Rešenja u romanu Margaret Etvud su do izvesnog stepena malodramatična, ali Zinijino ponašanje neprestano prevazilazi granice tradicionalne slike o ženama. Njena moć pokazuje žensku seksualnost, a njen lik je direktno povezan sa savremenim društvenim mitovima o ženskom rodu ali i sa muškim (i ženskim) fantazijama o ženama; takođe, Zinijin lik preispituje feministički koncept rodni odnosa. Ženska seksualnost je oduvek bila problem za žene i muškarce heteroseksualnog opredeljenja, ali i za feministkinje umerenih i ekstremnih ideja. Jedno od objašnjenja jeste da su žene svoje fantazije preokrenule u korist muškaraca, pa posmatraju predstavnice svog pola iz ugla suprotnog pola. Roza smatra da je u telu žena sakriven muškarac koji posmatra žene iz prikrajka. Zinija dokazuje da i žene maštaju o ženama ali, u poređenju sa muškarcima, na drugačiji način. Neru Tandon i Anšul Čandra (Neeru Tandon, Anshul Chandra) razvijaju tezu o posledicama neprihvatanja jednostranog muškog shvatanja rodni razlika: „Margaret Etvud smatra da muškarci i žene koji prihvataju muške/ženske perverzije dovode sebe do degradacije. Žene ne mogu promeniti muški šovinistički i seksistički svet preko noći. Njima treba hrabrost, strpljivost volje da bi promenile društvo i stavove muškaraca prema ženama. Ovaj roman zahteva jednakost oba pola i nada se svetu oslobođenog od seksualnog izrabljivanja i ugnjetavanja.“¹⁶⁴

¹⁶⁴ „Margaret Atwood implies that men and women who adopt the male/female perversion lead them to degradation. Women cannot change the male chauvinistic and sexist world overnight. They need courage, patience of will to transform the society and attitudes of men towards women. The novel demands for the equality of both sexes and hopes for the world free from sexual exploitation and oppression.“ (Tandon, Chandra, 2009, 207).

Fotografija Zinije, koju poseduje Roza, predstavlja njenu prijateljicu u pozi koja odaje fatalnu, uzbudljivu i atraktivnu ženu ilustrujući savremenu kulturološku ideju o ženstvenosti. Ali ona takođe podseća na „frankenštajnsko“ čudovište dok Roza ima ulogu doktora koji je „stvorio“ poznatu ljudsku nakazu. Postavlja se pitanje kakvu vrstu fantazije gaji Roza prema Ziniji pošto prolazi kroz dramatičnu dvojnju dilemu oko doživljavanja ovog ženskog „čudovišta“: kao glamuroznu zavodnicu ili kao ironičnog licemera. Gledajući Zinijinu fotografiju, moguće je shvatiti kakva je bila politika moći unutar različitih konfliktnih feminističkih struja osamdesetih godina prošlog veka: Zinija je imala seksualnu moć a Roza je bila finansijski superiorna što joj je omogućavalo da stvori ili uništi karijeru bilo koje žene. Međutim, Zinija beži sa Rozinim mužem, pokazujući da Rozine moći imaju svoje granice. Takav ishod dovodi Rozu do ozlojeđenosti i frustracija koje su opisane u svojoj kompleksnoj suštini. Zanimljivo je da Etvudova insistira na Rozinoj mašti koja podseća na muško gledište ali, i dalje pripada jednoj ženi. Etvudova tako zadržava pažnju čitalaca na popularnim fantazijama muškaraca koje neprestano utiču na slike žena o sopstvenom identitetu.

Najintrigantniji lik romana, Zinija, ostavlja utisak stvarne ličnosti, i ona obitava u dva različita prozna diskursa, u realnosti i u mašti. Zinija ima sposobnost da se dislocira u različite prostore i može da se pojavi kao lik u realističkoj prozi, ali i kao projekcija mašte tri žene. Kao „druga žena“, njen identitet je uobličen pomoću tih priča, a sve teme u njihovim razgovorima o Ziniji posvećene su zavođenju, izdaji i ponižavanju. Zinija je i samoj sebi velika zagonetka. Zaista, ona se može identifikovati samo unutar struktura tuđih priča i njihovih retrospektiva. Zinija je lažljivica prividnih kvaliteta, ništavno ljudsko biće, a iznad svega, prevarantkinja. Ona nema sopstveni nezavistan život niti može da egzistira van konteksta tuđih interpretacija o njenoj ličnosti. Njene žrtve, njene tri prijateljice, doživljavaju Ziniju kao raskalašnu osobu, uvek spremnu da ukrade ono što je njima najdragocenije. Ona otelotvoruje ono što ove tri prijateljice najviše vole ili ono čega se najviše plaše. Zinija predstavlja njihove neispunjene želje, ali i njihova potisnuta bolna stanja iz detinjstva koja ih ponovo zaposedaju iako su sada odrasle osobe. U tim trenucima, Zinijina „drugost“ preuzima misteriozne dimenzije njihove ličnosti, jer ih njeno ponovno pojavljivanje podseća na prošle događaje, davno zakopane u podsvesti. Zinija je njihov „alter ego“ ali ta druga strana ličnosti je mračna i skriva mnoge tajne. Sve tri većinu vremena, paradoksalno, priželjkuju da „postanu“ Zinija koja

poseduje mnogo identiteta i nijedan nije stalan jer se neprestano seli iz jedne u drugu priču.

Roman *Kradljivica-nevesta* je pun slika, događaja i situacija koje sadrže ogledalo. Hilde Stels (Hilde Staels) razvija tezu Margaret Etvud o antiheroinama koje predstavljaju „ključ“ za ogledalo pozitivnih junakinja u kome ove druge mogu da vide mnogo više od svog lepog lica. Moralna odgovornost je osnova ispravne odluke i dobrog izbora posebno u životu žene kojoj su društvene i porodične tradicionalne konvencije unapred nametnule inferioran položaj. Moćna žena je odgovorna i svesna da svako delanje podrazumeva pozitivnu ili negativnu posledicu (Staels, 2011, 43).

Zinijino ponovno pojavljivanje je signalizirano njenim obrisom u ogledalu restorana 'Toksik'. Ona se uvek nalazi sa jedne strane ogledala, a tri prijateljice sa druge strane gledajući sopstvene odraze u Ziniji. Njena „drugost“ provocira ove tri žene da se suoče sa svojom „drugošću“. Najupečatljiviji primer je Tonina reakcija na razvitak i sazrevanje sopstvene ličnosti, koja na početku svog odnosa sa Zinijom vidi u sebi osobine kojih nije bila svesna ranije: Toni je sada hrabra i samopouzdana. Čak i Keris, i pored svog savremenog misticizma i duhovnosti, sanjari da postane druga osoba, snažna i moćna. Takav preporod, isključivo zahvaljujući njenom odnosu sa Zinijom, moguć je u Kerisinom slučaju samo na nivou mašte. Samo za Rozu ogledalo pokazuje ograničeno delovanje moći. Ova ogledala, kako zaključuje Hilde Stels uvek su blisko povezana sa Zinijom (Staels, 2011, 46). Ona omogućavaju prijateljicama da uvide nepoznate dimenzije želje i nedostataka unutar svoje ličnosti, kao što Zinija uspeva da ih privoli da se prisete i prepričaju sve skrivene tajne iz prošlosti. Zinijina „drugost“ deluje kao katalizator u novom definisanju njihovih identiteta.

Kako vreme odmiče, postaju sve jasniji razlozi zbog kojih ove tri žene ne mogu da dozvole Ziniji da ode svojim putem. One su verovala da je mrtva i tim povodom, prisustvovala su crkvenoj službi pet godina ranije. Pošto ih je Zinija prevarila i preotela im muškarce, novac i samopouzdanje, one nastavljaju da se sastaju jednom mesečno kako bi tokom ručka pričale o njoj. Pozitivan rezultat jeste u tome što njih tri postaju prave bliske prijateljice, i taj podatak ne bi imao posebnu vrednost da to nije prva grupa

žena, odanih prijateljica, koje se pojavljuju u prozi Margaret Etvud. Međutim, ostaje činjenica da se one sastaju kako bi pričale o Ziniji. Radi se o kolektivnoj potrebi za njom zbog čega se ona „vraća“ iz mrtvih. Kada je Zinija počinila samoubistvo, tri prijateljice su gledale u nju još uvek očekujući da i ona uzvratu pogled. Preokret u pripovednom toku podseća čitaoca da nije Zinija konkretna osoba koja ima potrebu za pogledom i aktivnim neprestanim posmatranjem. Čak i kada su razbacale njen pepeo u jezeru Ontario, njihove priče se i dalje fokusiraju na Ziniju.

Zinija je potrebna prijateljicama ili su njima potrebne priče o njoj da bi sebe bolje definisale. Zinija se nalazi u svakoj od njih tri jer ona predstavlja njihova skrivena unutrašnja bića. Etvudova je u jednom svom tekstu objasnila potrebu za postojanjem antiheroja i antiheroína, naglasivši da su negativni ženski likovi pokazatelji moralne slobode „jer svačiji izbor je ograničen, a ženski izbori su više ograničeni od muških, ali to ne znači da žene ne mogu da donesu odluku. Takvi likovi mogu da postava pitanje odgovornosti, jer ako želite moć morate prihvatiti odgovornost, a akcije proizvode posledice.“¹⁶⁵

Sve tri prijateljice, protagonistkinje romana, uklapaju se u koncept podeljene ženske ličnosti koju psihološki i fenomenološki izučava Sonja Mikak (Sonia Mycak) u svojoj opsežnoj naučnoj studiji. Ona smatra da su većina protagonistkinja romana Margaret Etvud otuđene, izmeštene i dezintegrísane. Sonja Mikak se posebno bavi psihološkim stanjem junakinja i funkcionisanjem njihovog racionalnog bića koje se zasniva na perceptivnom sagledavanju psihe pojedinca. Njihova ličnost je podeljena kao posledica sputanih neostvarenih ličnih želja, dvojnih identiteta, porodičnih očekivanja, društvenih konvencija (Mycak, 1996, 212). Takav zaključak se nameće već korišćenjem po dva ili tri imena za svaku od žena romana *Kradljivica-nevesta* (Toni, Antonija Fremont, Tnomerf Inot; Roza Endrjuz, Rozalind Grinvud, Roz Granvald; Keris, zvanično poznata kao Keren), i ta imena opisuju svaki od ovih likova. Toni je od detinjstva mogla da čita i piše reči unazad, pa zato koristi svoje ime i na taj način što joj omogućava da se „podeli“ na dve ličnosti. Keris je, takođe, dvojna ličnost jer je kao dete bila seksualno zloupotrebljena; Roza, zbog jevrejskog porekla, ima životnu i porodičnu

¹⁶⁵ “...because everyone’s choices is limited, and women’s choices are more limited than men’s, but that doesn’t mean that women can’t make choices. Such characters can pose the question of responsibility, because if you want power you have to accept responsibility, and actions produce consequences.” (Atwood, 1994, www.web.net/owtoad/vlness.htm).

priču podeljenu na dva perioda jer se njen otac preselio za Toronto posle Drugog svetskog rata.¹⁶⁶ Sve tri protagonistkinje imaju mentalnu pukotinu, rascep što predstavlja prostor za potisnuta sećanja. U istom prostoru egzistira njihova tamna strana ličnosti, njihova „sestra bliznakinja“ Zinija koja opstaje na ivici između realnog života i brisanja postojanja što, opet, predstavlja graničnu teritoriju gotske „drugosti“.

Zinija uzrokuje strah i pretnju zbog svoje lepršave seksualnosti, opsena i prevara, nemilosrdnog prezira prema ljudima i destruktivnosti koja ne bira osobu, mesto i vreme. Ona hipnotiše muškarce svojom zavodljivom pesmom, otima ih a onda napušta mada Toni ima pravo kada kaže da je takvo ponašanje uobičajno za ženski rod. Zinija je kradljivica, gerilski borac, vampirica, „zmija otrovnica“. „Drugost“ koju ona predstavlja opisuje se kao devijantna, opasna, preteća. Zbog toga Ziniju treba uništavati, iznova i iznova. Kada Toni kaže da Zinija pripada istoriji, to ne znači da je ona mrtva i da joj je izbrisan svaki trag, već da će njena priča biti prepričavana u različitim verzijama i analizirana bezbroj puta. Čak i njena pogrebna urna podelila se na dva dela kada je prah poleteo na tri „ožalošćene“ prijateljice. U ovoj gotskoj bajci, ispričanoj iz feminističkog ugla, Zinija je problematičan lik jer je otelotvorenje poželjne, fatalne žene, sa prelepom spoljašnošću iza koje se krije mnogo tajni. Možda je njena mističnost prepuna neurotične nesigurnosti, frigidnosti, ništavila, ili nemilosrdnog egoizma. U svakom slučaju, zahvaljujući odnosu sa Zinijom, otkrivene su lične istorije ove tri protagonistkinje a Etvudova je demistifikovala utešne predrasude o identitetima autentičnih anglofonih „belkinja“ pokazujući mane u konstrukciji tih identiteta. Reč je o istom procesu opštih istorijskih i kulturnih promena koje Etvudova takođe beleži u svom romanu.

Krajem devedestih godina prošlog veka, dešava se preokret u kritičkoj analizi Zinijine „drugosti“ u studijama Šenon Hengen (Shannon Hengen), Eleonore Rao (Eleonora Rao) i Kerol En Hauels (Carol Ann Howells). Ove analize prevazilaze isključivo feministički obrazac i kreću se ka širim dimenzijama društvene istorije fokusirane na multikulturalizam i imigrantske identitete u kanadskom kontekstu (Hengen, 1995, 271-86). U ovim tekstovima Zinija je i dalje centralna ličnost (Rao, 2002, 107-19), ali je gotska „drugost“ sada postala imigrantska figura, stranac, čiji je

¹⁶⁶ (RB, 332).

premešten, preseljen identitet ogledalo dimenzija tuđinca unutar onih likova koji su ostali u domaćem okruženju (Howells, 2003, 88-101).

Kao što je zaključeno, Toni, Roza i Keris imaju podeljenu ličnost, mada je pripadnost ženskom rodu samo jedan od faktora koji su doprineli premeštanju i podeli unutrašnjeg bića u svim njihovim životnim pričama. Sve one imaju traumatična sećanja na nesrećno detinjstvo pa su, kao odrasle osobe, izmislile svoje javne, društveno prihvatljive identitete. Međutim, njihove skrivene istorije nepripadanja uobičajenim društvenim grupama, kao i biografije imigrantskih roditelja, traumatične seksualne zloupotrebe i izolacije karakterišu sve tri prijateljice. Zbog svih ovih razloga osećale su se kao autsajderi u zemlji svog rođenja, a Zinijino strano poreklo se reflektuje na sve tri žene u prenaplašenom obliku njihovih ličnih nesigurnosti u sopstveni identitet. Zinija, bez sumnje, predstavlja evropske posleratne imigrante u Kanadi iako daje nekoliko verzija svog porekla: za Toni je imala priču o svojoj majci ruskog porekla, ali je nesigurna oko tri različita identiteta svog biološkog oca; Rozi je ispričala da potiče iz mešovite jevejsko-katoličke porodice koja je živela u Berlinu; Keris je imala informaciju da je Zinijina majka bila rumunska ciganka a otac finski komunista.

Za razliku od Zinije, njene prijateljice Toni, Roz i Keris su rođene u Kanadi. Ali, sve četiri imaju nešto zajedničko: sve su rođene tokom Drugog svetskog rata i sve su, na izvestan način, ratne žrtve. Toni je „rezultat“ nesrećnog braka između kanadskog vojnika i engleske „ratne“ neveste; Rozin otac je bio jevrejski imigrant iz Vinipega, zarađivao je kao ratni crnoberzijanac u Evropi, a po povratku kući pokušao je da se obogati u Torontu; Keris je rođena kao vanbračno dete mada je odrasla u ubeđenju da je njen otac bio vojnik koji je poginuo u ratu.

Iako su ti delovi njihovih biografija bili davno zakopani i zaboravljeni, prošlost je ponovo oživela, ironično, zahvaljujući Ziniji koja ih je potakla da sagledaju svu surovost i sirovost rata, stavljajući njihove lične istorije u širi međunarodni kontekst evropskih ratova, promenjenih identiteta i borbi za opstanak. Od sve tri prijateljice, Roza je osećala najveću bliskost sa Zinijinom pozicijom imigranta bez domovine, koji ima trajno prebivalište u Kanadi, ali sa snažnim osećajem odbačenosti iz društva. Uprkos činjenici da je Roza bogata direktorka jedne kompanije i priznata u „visokom“ društvu Toronta kao jedna od najuticajnijih javnih ličnosti, ona se uvek oseća kao

izbeglica u sopstvenoj zemlji. Jedna rečenica u romanu posebno ilustruje ovo njeno osećanje: „Svaki predak od koga ona potiče izbačen je iz nekog mesta.“¹⁶⁷

Rozina životna priča reflektuje važan elemenat kanadske društvene istorije sa visokim procentom etničkih grupa i imigranata čiji identiteti postaju kulturološki hibridi, gde se pitanja nacionalne pripadnosti pretvaraju u teme novih analiza porodičnih gena. K. E. Hauels (C.A. Howells) tumači pisanje faktualne i fikcionalne biografije i autobiografije kao proces konstruisanja predstave o pojedincu u književnom tekstu: „Takvo „pisanje o životu“ odmah postavlja pitanja o istorijskom i društvenom kontekstu u kome je identitet izgrađen, kao što inspiriše pitanja o konceptu sopstvenog bića. Da li postoji autentično suštinsko biće, ili je to samo konstrukcija s različitim mnogobrojnim oblicima izgrađenim kroz tekst? Ako je to tako, onda fikcionalna autobiografija postaje neka vrsta tekstualnog pozorišta gde se promenljivo biće pokazuje i skriva se kroz niz maski i parada dvojnosti, uvek izbjegavajući nepromenljivu zastupljenost.“¹⁶⁸ Za nju, ova pitanja izazivaju snažan osećaj nespokojstva što je direktno povezano sa njenim sećanjem na kanadski anti-semitizam tokom Drugog svetskog rata:

“Puka činjenica da Roza razmišlja na ovaj način pokazuje stepen problema, jer Roza zna veoma dobro šta znači kada pripadate *njima*. Do sada je, međutim, postala deo *nas*. U tome je razlika.“¹⁶⁹

Ali „postati deo nas“ za Rozu je uvek značilo naglasiti svest o jevrejskom poreklu njenog oca i o majci koja je pripadala irskoj katoličkoj radničkoj klasi. To izaziva bolna sećanja o brojnim izmišljenim identitetima i promenjenim imenima ali i rezultira društvenim i finansijskim uzdizanjem njene porodice. U svom životu, Roza je menjala imena i identitete tri puta: prvo je bila Rozalinda Grinvud, kćerka Irca koji je održavao kuću sa pansionima u Torontu tokom rata; zatim je „postala“ Roza Grinvald, bogata polujevrejska princeza, kada se njen otac vratio iz Evrope posle rata; njen poslednji

¹⁶⁷ „Everyone she’s descended from got kicked out of somewhere else.” (RB, 305)

¹⁶⁸ „Such „life writing“ immediately raises questions about the historical and social context within which identity is constructed, just as it encourages questions about concepts of the self. Is there an authentic self, or is the self only the construction with different multiple figurings constructed through the text? If this is so, then the fictive autobiography becomes a kind of the textual theatre where a changing self displays and hides itself through a series of disguises and a parade of doubles, always eluding the fixed representation.” (Howells, 2003, 29).

¹⁶⁹ “The mere fact that Roz is thinking this way shows the extent of the problem, because Roz knows very well what it’s like to be *them*. By now, however, she is *us*. It makes a difference.” (RB, 100).

identitet je potvrđen udajom za potomka starog visokog kanadskog društva pa je njeno aktuelno ime Roza Endrjuz.

Roza je stalno pod razornim pritiskom zbog nesigurnosti i osećaja nepripadanja jer je predstavnica dvojnog kulturološkog nasleđa. Ubeđena je da ne pripada nijednom društvenom kontekstu. Iako živi u Torontu od rođenja, posle rata osećala se kao „raseljeno“ lice, i uspela je da preživi usvajajući imigrantske strategije opreznosti i mimikrije. Posebno je upečatljivo njeno letovanje u jevrejskom kampu u kome je imitirala gestove i dikciju drugih ljudi. Čak i njen brak i finansijski uspeh, koji je postigla kao naslednica očevih poslova, nisu mogli da savladaju njen osećaj nepripadanja i inferiorne pozicije. Ona je bolno svesna činjenice da je društveni identitet samo maska za osobe poput nje, bez domovine i jasnog nacionalnog identiteta.

Zinijina priča o njenom jevrejsko-katoličkom poreklu i njena pozicija izbegličkog deteta u Kanadi posle rata, dali su Rozi podstrek kome ona nije mogla odoleti. Rozina sećanja su bila osvežena i ona je ponovo imala pred sobom žive slike voljenog oca-heroja koji je oslobodio svoju kćerku iz Holokausta i omogućio joj lažni pasoš za bekstvo u Kanadu. Ali, ne treba zaboraviti da je Zinija dvojni agent koja, ne samo da uveličava Rozin osećaj nesigurnosti već iskorišćava njenu ranjivost i, poput magičnog ogledala, pokazuje njene slabosti i ograničene moći kao supruge, majke i poslovne žene. Zinijini napadi navode Rozu skoro do samoubistva, mada je paradoksalno da, upravo zahvaljujući Ziniji, Roza sazreva i tako prihvata svoje brojne promene identiteta. Roza shvata da je biranje identiteta oznaka slobode a ne nepripadanja.

Sve tri žene, konačno, uspevaju da pobede Ziniji u svojim privatnim borbama, a njihov trijumf je merilo samopouzdanja koje su ponovo stekle, jer počinju da prihvataju Toronto kao svoj dom. Taj stečeni osećaj je nagrada posle svih borbi koje su imale sa Zinijom i posle svih bolnih lekcija koje su morale savladati. Činilo se da je Zinija, posle druge komemorativne službe, zaista upokojena i da može postati deo prošlosti. Ipak, njen identitet ostaje nejasan – za jednog evropskog imigranta sa najmanje tri pasoša, Zinija je jedina službeno proglašena Kanadankom u novinarskom izveštaju o njenoj pogibiji posle terorističkog napada u Libanu. Bivajući enigma za sva vremena, Zinija krči svoj lelujavi put kroz roman pod kamuflažom svojih promenljivih pojavnosti. U pripovednom toku, postaje očigledno da Zinija preuzima na sebe sav bol i patnju dvadesetog veka – kao jevrejska žrtva nacističkog progona, kao raseljeno lice posle

Drugog svetskog rata, kao žrtva nasilja i seksualne zloupotrebe, kao obolela od kancera, SIDA-e, kao narkoman – upravo kao što je bila i ženska ikona, „kraljivica-nevesta“, biblijska Jezavelja, ratnica. Traumatična iskustva utiču na Ziniju ali ona uvek uspeva da se oporavi jer je njena iskonska energija dominantna u odnosu na sve tragične okolnosti koje je oduvek prate. Lori Vikroj (Laurie Vickroy), inspirisana Zinijinom sudbinom, osvrće se na način na koji pojedinci doživljavaju traumu: „Okolnosti traume i načina na koji pojedinci reaguju na nju razlikuju se. Čak i najgore stresne situacije, poput borbe ili silovanje, proizvodiće ozbiljan post-traumatski stres u manjem broju preživelih, ali izloženost nekom traumatskom stresu u opštoj populaciji je uobičajeno. Većina pojedinaca nauči da se nosi sa svojim poteškoćama i oporavlja se u određenoj meri, ali to zavisi o faktora kao što su razvojna faza pojedinaca kada se trauma dešava, njihov odnos prema zlostavljaču, njihov temperament, rodni identitet, kulturna i društvena podrška.“¹⁷⁰ Zinija predstavlja fobičnu podsvest tri prijateljice, ali, istovremeno pokazuje društvene neuroze i traumatična sećanja koja su pokopana u temelje zapadne kulture poslednjih decenija dvadesetog veka. Ona je besmrtna, i kao vampirska figura, Zinija metaforički produžava svoj život zahvaljujući nesigurnosti i željama živih ljudi.

¹⁷⁰ „The circumstances of trauma and the way individuals respond to it differ widely. Even the worst stressors, like combat or rape, will produce severe post-traumatic stress in a minority of survivors, but exposure to some traumatic stress in the general population is common. Most individuals learn to cope with their difficulties and recover to some extent, but this depend on factors such as the developmental stage of individuals when the trauma occurs, their relationship to the abuser, their temperament, gender, culture, and social supports.“ (Vickroy, 2011, 51).

Fantastično ispričana priča: Slepí ubica

Roman *Slepí ubica* je gotska verzija Margaret Etvud o kanadskoj istoriji dvadesetog veka. Pripovedačica je osamdesetdvođodišnja starica, gospođa Iris Čejs Griffin koja umire od srčanog udara 1999. godine, upravo kada završava pisanje svojih memoara. Taj tekst ostaje zaključan u kovčegu u kuhinji kao zaveštanje unuci koja je, već izvesno vreme, na putovanju po Indiji. Pomeranjem granica između subjektivnog i objektivnog predstavljanja stvarnosti i kombinovanjem činjenica i fikcije, Irisina autobiografska pripovest je počast kraju jedne ere. Ona daje retrospektivu ključnih nacionalnih i svetskih događaja prošlog veka kao i osvrt na promene u kanadskom društvu i u političkim ideologijama. Dok piše, Iris ima osećaj da je uhode duhovi i sve je sigurnija u uverenju da je pisanje o životu postalo pisanje o duhovima u njenim beskrajnim „pregovorima“ sa mrtvima¹⁷¹. U ovom romanu, Etvudova vodi svoju protagonistkinju kroz gotski lavirint dok Iris plete crnu mrežu svojim pisanjem. Lukavo povezuje prošlost i sadašnjost znajući da mrtvi uvek opstaju u mislima preživelih.

Ovo je roman o porodičnim tajnama i lažima koje će jedno vreme biti ponovo zatvorene u kovčegu koji je Iris, kao dete, dobila na poklon od bake. Njena želja je bila da, otvaranjem ovog kovčega svojoj unuci, razotkrije misterije porodičnog nasleđa. Gledajući iz šireg ugla, ceo slučaj se može posmatrati kao opšta provera načina na koji se istorija pamti i beleži. Za razliku od romana *Alijas Grejs*, *Slepí ubica* ne govori o stvarima koje su zaboravljene već o događajima koji su tendenciozno skriveni. Atmosfera romana postaje tajanstvena i neizvesna. Izukrššana mreža porodične i nacionalne istorije je predstavljena u složenoj strukturi ovog romana izazivajući najveću pažnju književnih kritičara i teoretičara opusa Margaret Etvud. Posebno se ističe Iris, pripovedačica i protagonistkinja romana, i ona se potpuno predaje i posvećuje prisećanju prošlosti. Sve vreme imamo u vidu da je ovaj roman istorija ženskog roda i da tako pruža alternativni pogled na poznate forme pripovesti o zvaničnoj istoriji. Odmah se nameće pitanje ko je „slepí ubica“ iz naslova, i da li je ova priča memoarskog

¹⁷¹ Naslov studije Margaret Etvud *Pregovaranje sa mrtvima: pisac o pisanju (Negotiating with the Dead: A Writer on Writing)*, objavljene 2002. godine.

karaktera, ili pisani spomenik posvećen celom društvu, ili osveta jedne starice prema svima koji su uticali na njenu sudbinu, ili proces egzorcizma Irisine duše?

Najintrigantnija osobina ovog romana jeste višedimenzionalna struktura zapleta, komplikovana kao i u svakom gotskom ljubavnom romanu ili u viktorijanskom senzacionalističkom romanu. Roman *Slepi ubica* sadrži tri priče koje se međusobno prepliću iako, na prvi pogled, nisu povezane jer su napisane različitim stilom i imaju različite pripovedače. Fiona Tolan upoređuje različite narativne intertekstualne tokove: „Mnogi narativni obrasci koji se pojavljuju u *Slepom ubici* – bajke, biblijske i klasične, da ne spominjemo Aleksovu naučnu fantastiku i Irisinu ljubavnu i detektivsku prozu – sve ovo oblikuje dve sestre koje su u životu nešto više od likova u svom zapletu.“¹⁷² Irisini memoari imaju dominantnu priču u čijem okviru se nalaze druge priče, ali, na kraju, sve tri pripovesti zajedno zatvorene su u Irisinom kovčegu. Unutar Irisine pripovesti nalazi se modernistička ljubavna priča, pod naslovom *Slepi ubica* koju je napisala Irisina mlađa sestra Lora. Ta pripovest je objavljena posthumno, posle Lorine pogibije u automobilskoj nesreći 1945. godine, i u nju je utkana petparačka naučna fantastika o slepom ubici koju govori ljubavnik bezimene žene. Tek pred kraj romana saznajemo da je svaka priča smeštena u nekoj drugoj dimenziji prostora i vremene predstavljajući različite verzije Irisinog autobiografskog „projekta“. Menjanje žanrova u kojima se „nadmeću“ pripovesti jeste poseban izazov za čitaoca jer se Irisina autobiografska pripovest smenjuje sa fragmentima naučne fantastike i tragičnim ljubavnim zapletom Lorinog romana. Postavlja se pitanje šta je istina a šta fikcija pripovedačice jer je neprestana promena između različitih uglova gledanja na događaje i između različitih žanrova. Ali u svima njima postoji dokaz o nečijem gubitku i uništenju života jer čitamo scenario o srušenim svetovima, projektovanim kroz mnogobrojne geografske i psihološke prostore.

Roman Margaret Etvud započinje Irisinim sećanjima i njenim izveštajem o Lorinoj smrti koja se dogodila pedeset godina ranije. U prvih tridesetak stranica pominju se još tri smrti u novinskim nekrolozima u kojima se opisuju okolnosti pod kojima su život završili Irisin suprug Ričard Grifen 1947. godine, njihova kćerka Eme Grifen, dvadeset godina kasnije, i na kraju, Ričardova sestra Vinifred 1998. godine.

¹⁷² „The many narrative patterns that occur in *The Blind Assassin* – fairytale, biblical and classical, not to mention Alex’s science fiction and Iris’s romance and detective fiction – all shape the two sisters who in life are little more than characters in the plots of others.“ (Tolan, 2007, 263).

Činjenica je da Iris nije bila svedok tih smrti već je, naprosto, preživela pomenute događaje i kao pripovedač, u podmaklom životnom dobu, u svom rodno gradiću u Ontariju, prepričava sudbinu članova svoje najuže porodice. Kritičarka Doroti Džons zaključuje da „smrt zasenjuje *Slepog ubicu* gde se toliko mnogo likova pojavljuje prvi put u tekstu kroz nekrologe, a životi su oblikovani i unakaženi kao posledica dva svetska rata.“¹⁷³

Iris umire na kraju romana, a do tada smo svedoci još nekoliko smrti koje se stalno dešavaju. Nameće se pitanje da li postoji veza između ovih smrti i naslova romana *Slepi ubica*. Iako toliko toga ostaje neobjašnjeno, naracija romana se svodi na osnovnu nameru Margaret Etvud da opiše tradicionalnu gotsku misteriju smeštenu u južnom Ontariju. Tek posle neobičnog uvodnog kolaža novinskih članaka o fatalnim događajima, isprepletanim sporadičnim poglavljima Lorinog romana i epizodama iz naučne fantastike, ponovo čujemo Irisin glas u sadašnjem trenutku, na dan kada ona odlučuje da počne sa pisanjem memoara.

Irisino pripovedanje se zasniva na realističnim okolnostima njenog svakodnevnog života. Ali, stalno je prisutan osećaj gubljenja veze sa realnošću jer se neprestano ponavljaju epizode u kojima ona beži od usamljenosti i od velikog besa zbog telesnih ograničenja i narušenog zdravlja. Njen eskapistički put se završava u tajnim mestima ličnih sećanja. Iris neperestano živi u stanju dvojne vizije, u kojoj su granice između sadašnjosti i prošlosti često zamagljene. Dok se sama šeta, obilazeći grad, Iris se stalno izdvaja iz sadašnjosti i priseća se prošlosti i lokalne istorije, koja je, istovremeno, i istorija njene porodice. Irisini preci su utkali najznačajniji deo istorije Port Tikonderoge jer je ovaj fabrički gradić osnovao njen deda krajem devetnaestog veka. Kud god da ide, Iris nailazi na podsetnike slavne istorije njene porodice: bilo da se zaputi ka groblju gde su sahranjeni članovi porodice Čejs; ili da prođe pored nekadašnje porodične fabrike dugmadi, sada pretvorene u turistički centar; ili da poseti porodičnu kuću u kojoj je odrasla sa sestrom a koja je sada postala starački dom. Za Iris, moderan savremen grad sada je preplavljen njenim sećanjima i svojevrsnom mapom nekog drugog prostora nastanjenog „fantomima prošlosti“. Njeni memoari mogu se čitati kao „obilazak“ podzemnog sveta ili kao pisma adresovana za ljude koji odavno nisu živi.

¹⁷³ „Deaths overshadows *The Blind Assassin* where so many characters first enter the text through their obituary notices and lives are shaped and mangled by two world wars.“ (Jones, 2003, 48).

Njeni memoari su delom pripovedanje, istorijska rekonstrukcija, ili javni rekvijem poput komemoracija iz Prvog svetskog rata. Najčuveniji spomenik ratu, koji se nalazi u njenom gradiću, poklonio je sugrađanima Irisin otac, lokalni proizvođač dugmadi, i sam ratni veteran. Ali, taj spomenik podriva popularnu retoriku vojnog heroizma figurom vojnika koji nosi oštećenu pušku. Čini se da je Iris nasledila očev skepticizam i oštru zajedljivost jer osuđuje moralnu dvoličnost spomenika. Zanimljivo je da se njen početni poriv za pisanjem javlja na dan kada predaje prvu nagradu „Memorijal Lora Čejls“ u srednjoj školi u Port Tikonderogi. Ovom nagradom lokalno stanovništvo odaje počast Irisinoj sestri čiji je roman izazvao ogroman skandal pola veka ranije. Lorini sledbenici su napravili klub njenih obožavalaca i još uvek izazivaju bes kod ljubomorne Iris koja osvetnički sakuplja cveće ostavljeno na sestrinom grobu i baca ga na smetlište.

Iris pripoveda porodičnu sagu sve do propasti porodičnog bogatstva zbog Prvog svetskog rata i velike ekonomske krize tridesetih godina prošlog veka. U istom periodu fabrika dugmadi je izgorela tokom velike pobune radnika nezgodnih uslovima života i poslovanja. Njena autobiografija je isprepletana događajima od nacionalnog značaja mada je glavni fokus uvek na njenom odnosu sa sestrom Lorom. Iris naglašava njihovu jaku bliskost pošto su odrastale bez majke, u neuglednoj kući gotskog stila, uz brižnu dadilju i kućepaziteljku Rini i u društvu oca razorenog od alkohola i ratnih dešavanja. Irisin identitet je definisan ženskim rodnom, društvenom klasom i ulogom „dobre Lorine sestre“. Njena ženska sudbina je već bila određena: pošto je bila starija kćerka stare englesko-kanadske porodice, dužnost joj je nalagala da se dobro uda kako bi oporavila i obnovila porodično bogatstvo i sačuvala Lorine interese. Iris je želela da putuje po svetu, ali je uvek njeno prisustvo bilo važnije kod kuće kako bi brinula o neiskusnoj, naivnoj, mlađoj sestri. Kasnije saznajemo da Iris preuzima veliki deo krivice na sebe zbog niza nesrećnih događaja koji su pratili njen život ali i život njene dve porodice. Ona se pokazala kao loš staratelj svojoj sestri i loša majka svojoj kćerci koja je nikada nije priznala kao svoju biološku majku. Elis Ridu (Alice Ridout) izučava odnos ova dva lika i zaključuje¹⁷⁴: „U susretu sa Eme, Emino odbacivanje Irisi kao njene majke sprečava slobodu govora. Eme je optužila Iris da nije njena prave majka, da skriva

¹⁷⁴ Odnos majke i kćerke je kompleksna tema koju Etvudova često obrađuje u svojim proznim tekstovima. Ovoj temi se može posvetiti posebno izučavanje u budućoj analizi romana Margaret Etvud.

činjenicu da je Lora bila njena majka, i da je ubila Loru. Kada Iris to opovrgne, Eme burno reaguje.¹⁷⁵

Ipak, Lora uspeva, jednom prilikom, da izbegne Irisin nadzor. „Incident“ se dogodio tokom organizovanja izleta fabrike porodice Čejs, povodom Dana rada 1934. godine. Tada su Loru pronašli kako sedi ispod jednog drveta, u društvu nepoznatog mladića, neodređenog društvenog statusa, sa imenom Aleks Tomas. Mnogo godina kasnije, Iris se prisetila da je neki fotograf slikao njih troje pa je ta fotografija postala krucijalni dokaz istinitosti pripovedanja obe sestre. Kada se ispostavi da Aleks agituje za komunističke ideje zbog kojih se skriva od policije, devojke se udružuju u zaveri kako bi ga sklonile i sačuvale u očevoj kući.

Aleks postaje njihova „grešna“ tajna, mada obe počinju da se distanciraju jedna od druge jer se zaljubljuju u njega. Iris se, kako je vreme prolazilo, pitala da li je izlet bio početak njene skrivene dugogodišnje ljubavne veze sa Aleksom; njena kćerka, kako je kasnije otkrila, bila je Aleksovo dete. Izlet je, takođe, obeležio početak njene veze sa bogatim industrijalcem Ričardom Grifenom i unapred odredio sudbinu njihovog katastrofalnog braka. Iris je podredila svoj život zarad interesa svoje porodice. Kasnije se ispostavilo da je ta žrtva bila besmislena dok se Iris prisećala svog venčanja u visokom društvu u kome je izbrisala lični identitet.

Lora nikada nije krila nezadovoljstvo zbog sestrinog braka i netrpeljivost prema porodici Grifen zbog čega je bila prisiljena da boravi u jednom internatu u Torontu. Uvek je bila buntovnog ponašanja i podrivala Irisino stalno pozivanje na glas savesti. Lora, na kraju, doživljava veliku traumu kada je Ričard i njegova sestra Vinifred odvede u kliniku za mentalne bolesti, upravo pred rođenje Irisine kćerke Eme. Tek pošto je njena mlađa sestra pobjegla iz te ustanove, Iris je čula pravu verziju njenog odlaska u kliniku. Ali čak i tada, Lora je sakrila činjenicu da ju je Ričard seksualno iskorišćavao. To je otkriveno posle Lorinog samoubistva kada je Iris uspela da dešifruje sestrinu ispovest napisanu u jednoj svesci. Posle Lorine smrti, Iris napušta Ričarda, vodeći sa sobom kćerku nazad u Port Tikonderogu; Lorin roman je objavljen dve godine kasnije i nakon toga Ričard izvršava samoubistvo. U izvesnom smislu, ostatak Irisine sudbine je „život posle života“ jer je izgubila sve koje je ikada volela. Čak se i

¹⁷⁵ „In the encounter with Aimee, Aimee’s rejection of Iris’s maternal body prevents free speech. Aimee accused Iris of not being her real mother, of hiding the fact that Laura was her mother and of killing Laura. When Iris denies this Aimee reacts violently.“ (Ridout, 2011, 96).

njena praunuka Sabrina otuđila od nje koju Erl Ingersol (Earl Ingersoll) opisuje kao poslednjeg zvaničnog potomka porodice Čejs i poslednje zvanične žrtve prokletstva te porodice. Sudbina svih članova porodice Čejs, kako kaže Ingersol, podseća na grčke tragedije ili na „Foknerove uklete aristokratske porodice“.¹⁷⁶

Kratak osvrt na Irisine memoare poprima sekundarnu važnost kada se shvati njena tuga i bol u sećanjima o Lori. Iris opisuje svoju sestru kao tragičnu junakinju čiju priču pripoveda sa dramatičnom ironijom. U retrospekciji, Iris može da vidi mitsku atmosferu Lorine priče, ali pripovedanje potvrđuje da je ona često bila iritirana zbog ponašanja mlađe sestre, ne mogavši da uvidi Lorinu nesreću. Lorina priča predstavlja mešavinu emocija u kojima je Irisina krivica zbog mlađe sestre pomešana sa samoosušivanjem. Suštinski razlog Irisine patnje jeste njeno sećanje na Lorino samoubistvo, a krucijalni značaj te patnje se ponavlja u kasnijim epizodama. Ta ponavljanja, istovremeno, sakrivaju i otkrivaju tajnu, u središtu Irisinog sećanja, kao glavnog pokretača njene retrospektivne pripovesti, kako naglašava Ramona Kodžokaru Flečer (Ramona Cojocar u Fletcher) u članku o dva romana Margaret Etvud *Slepi ubica* i *Alias Grejs* (Fletcher, 2004). Irisina misao se neprestano vrti u krug oko centralne traume u seriji složenih izmeštanja realnih događaja. Iris mora da shvati da je ona glavni krivac samoubistva voljene sestre jer je otkrila Lori da su Aleks i Iris dugo bili ljubavnici i da je Aleks kasnije ubijen u Holandiji. Ne samo da se Iris seća svakog detalja tog razgovora već i čudnog pogleda njene sestre nakon tih saznanja. Lora je imala isti izraz lica kada je starija sestra uspela da je spasi od davljenja u reci pošto se namerno bacila u vodu. Isti maliciozni izraz na Irisinom licu mogao se primetiti dana kada je bila sahrana njihove majke pošto je namerno gurnula Loru sa spomenika u bašti. Lora je, mnogo godina kasnije, probila ogradu mosta, vozeći Irisin auto. Iris je, neposredno posle toga, pronašla sestrinu tajnu svesku. Tako je Lora započela dijalog sa starijom sestrom, ignorišući granice između života i smrti što postaje glavni izvor Irisinog pripovednog impulsa. U kasnijim obraćanjima čitaocu, ona potvrđuje da su sestre koautori istog teksta.

Irisina veza sa prošlošću nije samo pasivno zapisivanje događaja već i neprekidni „razgovori“ sa mrtvima. Ona je zatočenik sopstvenih sećanja o Lori koja predstavlja njen „alter ego“ uprkos razlikama u njihovom karakteru. Irisin dvojni identitet, pretočen

¹⁷⁶ „Faulkner’s doomed aristocratic families“. (Ingersoll, 2007, 62).

u Lorinoj ličnosti, potvrđuje se i pomoću fotografije sa izleta koja vitalno povezuje pripovesti dve sestre. Fotografija se pojavljuje i nestaje u Irisinom sećanju, i mada je uvek povezana sa Lorinom pripovešću, slika poseduje suštinsku funkciju premošćavanja između dve sestre. I zaista, postoje dve verzije ove fotografije jer je Lora napravila dve kopije, jednu na kojoj je sama sa Aleksom i jednu na kojoj je on sa Iris. Na slikama je, prilikom kopiranja, isečena nečija ruka, obojena žutom bojom na jednoj slici, a plavom bojom na drugoj. K. E. Hauels tumači da je Lora svoju ruku obojila žutom bojom a Irisinu plavom naglašavajući psihološku razliku između dve sestre. Lora je karakterisala emotivnost, kreativnost, spiritualnost i iracionalnost. Iris je, opet, bila konzervativna, nostalgična, i potpuno nesvesna tragedije koju preživljava njena mlađa sestra (Howells, 2006, 95). Ta ruka postaje prepoznatljiv simbol za različite oblike pisanja u dvostrukoj strukturi i zapletu romana. Svaka fotografija omogućava samo polovinu kompletne fotografije što nas navodi na zaključak o delikatnom falsifikovanju i previdima u Irisinom pamćenju. Kada na kraju romana Iris otkriva da je ona, a ne njena sestra, autentični pisac romana *Slepi ubica* i da je uzela Lorino ime za svoj pseudonim, Iris traži potvrdu sopstvene ličnosti upravo u fotografiji:

„Lora je bila moja leva ruka, i ja njena. Knjigu smo napisale zajedno. To je levoruka knjiga. Zato jedna od nas uvek nestaje s vidika, s koje god strane da pogledaš“ (*Slepi ubica*, 488).¹⁷⁷

Odnos rođenih sestara jasno izražava poznatu konstrukciju Magaret Etvud o podeljenoj ženskoj ličnosti kao i o dvojnomoj identitetu pisca. Takva međusobna zavisnost podvlači Irisino usvajanje Lorinog lika za njenu modernističku ljubavnu priču o zabranjenoj ljubavnoj vezi tridesetih godina prošlog veka, između mlade udate žene iz visokog društvenog miljea i komunističkog agitatora koji je u bekstvu od policije Toronta. On odlazi da se bori u španskom građanskom ratu, ne znajući da je ostavlja trudnu, a nekoliko godina kasnije, na početku Drugog svetskog rata biva ubijen. Iris brižljivo uspeva da održi anonimnost protagonista, uvek koristeći lične zamenice „on“ i „ona“. Ipak, postoji maglovita podudarnost između te priče i njene autobiografske pripovesti te čitalac počinje da razmišlja o istoj autorki oba teksta. Šeron R. Vilson

¹⁷⁷ “Lora was my left side, and I was hers. We wrote the book together. It is a left-handed book. That’s why one of us is always out of sight, whichever way you look at it.” (*BA*, 627).

smatra da Etvudova, koristeći lične zamenice „on“ i „ona“, tendenciozno pravi parodiju na autorstvo ovih tekstova jer je suština čitanja romana postepeno otkrivanje prave Irisine i Lorine sudbine (Wilson, 2006, 186). Na ovaj način, Iris uspeva da upotrebi društvene odrednice jednog imigranta i radničke klase Toronta englesko-kanadskog društva, kao i međusobnog klasnog antagonizma. U ljubavnoj vezi, „on“ je uvek podseća na „njelog“ kapitalističkog oca i supruga. „On“ je neprestano zadirkuje zbog bogatstva u kome živi od detinjstva, čak i kada vode ljubav, mada joj takođe, tokom cele njihove veze, pripoveda naučno-fantastičnu priču o jednom slepom ubici. Pošto „on“ biva ubijen, „ona“ završava njegovu pripovest.

Iris je izjavila da je napisala „Lorin“ roman kao još jedan oblik memoara, uz njihov prećutni, skoro zamišljeni međusobni dogovor. Irisini razlozi za preuzimanje sestrinog imena, kao autorskog pseudonima, pokazuju se kao mnogo složeniji: „Prava autorka nije nijedna od nas: pesnica je veća od zbira prstiju“ (*Slepi ubica*, 487).¹⁷⁸ Agresivna reč „pesnica“, kombinovana sa Irisinim skeptičnim komentarima o sećanjima i razlozima za pamćenje ružnih događaja (jer bez sećanja nema ni osvete), omogućava čitaocu da razmišlja o još nekim mogućim objašnjenjima autorskog pseudonima. Iris je želela da sakrije sopstveni identitet, ali je, možda na kraju, bila nesrećna jer se roman čita kao Lorina autobiografija. Iris se nikada usuđivala da otvoreno razmišlja o vrsti veze između Aleksa i njene mlađe sestre. Postoji mnogo praznina u Lorinoj životnoj priči koje se ne mogu zvanično potvrditi jer ne postoje materijalni dokazi, ali se primećuje u tragovima, Irisin trijumf dok ljubomorno priznaje svojoj mlađoj sestri svoju vezu sa Aleksom.

Međutim, kao što Iris zaključuje, osveta je mač sa dve oštrice kojima mašu dva različita „slepa“ Boga Ljubavi i Pravde te postoji velika verovatnoća da i osvetnik bude povređen. Umesto da bude „razapeta“ zbog skandaloznog romana, Lora postaje kulturna heroina, a Iris živi ostatak života u senci sestre, poznate spisateljice. „Lorin“ roman često objavljuju u ponovljenim izdanjima, njeno ime proslavljaju povremenim polaganjem cveća na grob i pišu grafite koji glorifikuju Lorino delo. Iris više ne može da ignoriše mrtvu Loru i očigledno je Irisino pisanje memoara način da se nastavi „razgovor“ između dve sestre.

¹⁷⁸ „The real author was neither one of us: a fist is more than the sum of its fingers.” (*BA*, 626).

Drugi duh sa kojim Iris nastavlja da „razgovara“ jeste pokojni Aleks Tomas, u svojim snovima i u naučno-fantastičnim pričama o slepom ubici i nemoj devici, u nekom izgubljenom gradu neke izmišljene zemlje. Kritičari, poput Stivena Smita (Stephen Smith), smatrali su ove priče nepotrebnim digresijama u odnosu na Irisin život (Smith, 2000, 21). Džon Bemrouz (John Bemrose) je u svojoj studiji samo potvrdio takvo mišljenje (Bemrose, 2000, 54-56). Natali Kuk smatra da je takvo tumačenje pojednostavljeno shvatanje višedimenzionalnog romana jer je ceo tekst važan za Irisino pripovedanje (Cooke, 2004, 16). Umesto toga, različiti žanrovski uglovi proširuju odjek političkog angažovanog prizvuka u Irisinim sećanjima.

U izgubljenom gradu, u naučno-fantastičnoj priči, početak teksta je neobičan jer ljubavnik nudi mladoj ženi mogućnost da izabere žanr za njegovo pripovedanje. Ona se odlučuje za naučnu fantastiku umesto popularne ljubavne priče. Ipak, njegova pripovest o egzotičnoj drevnoj civilizaciji počinje da liči na društvenu satiru, sa bezočnim predstavnicima više klase koji nose maske za lice od platine i koji nemilosrdno eksploatišu svoje žene i nižu klasu. Sledeće epizode naučno-fantastične priče uvode u pripovest slepog ubicu i nemu devicu predviđenu za ritualno žrtvovanje. Ako imamo u vidu da je pripovedač mladi komunista Aleks, nije teško uvideti da je priča, kao ozbiljna marksistička kritika klasnih razlika i ekonomske presije kapitalističkog sistema, očigledan opis Kanade tokom velike ekonomske krize tridesetih godina prošlog veka. Postepeno, ova pripovest postaje i ljubavna priča kada se slepi ubica zaljubi u princezu, poreklom iz više klase. Iako ta veza počinje da se razvija protiv svih dozvoljenih pravila, njih dvoje uspevaju da pobjegnu iz grada. Kako se približava kraj naučno-fantastične priče, ljubavnici (Iris i Aleks) imaju različito viđenje završetka pripovesti: „ona“ želi srećan kraj a „on“ bira tragičan jer je bliži stvarnom životu.

Tokom pripovedanja naučno-fantastične priče, brišu se granice između realnih događaja i fikcije. U nekim delovima priče, ne može se sa sigurnošću reći ko je pripovedač i koji je žanr zastupljen – naučna-fantastika ili moderna ljubavna priča. Ponavlja se dilema i oko Aleksove pogibije: vest o njegovoj smrti lebdi između činjenice i fikcije, sa vojnim telegramom o tragičnom događaju, prvo u „Lorinom“ romanu, a mnogo godina kasnije u Irisinim memoarima. U „Lorinom“ romanu, žena postaje izdajica svog ljubavnika jer se javno odriče njihove veze. Ona počinje da pati

pošto u snovima mora da se suoči sa njegovim duhom. Mnogo godina kasnije, Iris shvata da snovi, sećanja i mrtvi postoje van realnog poimanja vremena.

Ako se vratimo viđenju Margaret Etvud o ulozi pisca i umetničke inspiracije, onda se nameće njen zaključak da je glavna spisateljska motivacija povezana sa strahom i fascinacijom smrti i subjektivnim osećajem prostora, vremena i sećanja: „Mi bismo mogli nastaviti da stvaramo eksplicitno od onoga što je implicitno. Mogli bismo govoriti o nadahnuću ili o transu i sanjalačkim vizijama, ili o vradžbinama i prizivanjima – sve je povezano sa dugom poetskom tradicijom; onda bismo mogli ići i korak dalje, i razgovarati – koliko ih ima – o šamanskoj ulozi pisca. To može, naravno, biti metafora, ali ako je tako, čini se da je to uloga koja održava centralno značenje za pisce tokom vrlo dugog vremenskog perioda.“¹⁷⁹ Kada Iris započne sa pisanjem svojih memoara, njen stvaralački zanos prerasta u opsesiju – svesna da je u trci sa vremenom. Irisin osnovni poriv za pisanjem jeste da sebe ne prepusti zaboravu i da odagna strah od smrti. Tek pred kraj svojih memoara, priznaje da je jedan od motiva pisanja bila osveta (verovatno prema Lori) jer pogrešne osobe opstaju u „raljama života“. Osveta je mogla biti uperena i prema Ričardu jer je izdao nju, njenog oca, njenu sestru. „Lorin“ roman postaje smrtonosno oružje koje isprovocira Ričarda na samoubistvo, a dvadeset pet godina kasnije utiče i na njenu kćerku koja sebi oduzima život. Do tada, roman već ima svoj život, van Irisine kontrole. Međutim, verovatno Irisin najdublji pripovedni impuls nije osveta već novo „oživljavanje“ bliskih osoba. Njena elegija posvećena Lori i Aleksu, kao i pokojnim roditeljima, postaje njihovo svojevrsno vaskrsnuće, a njihovi glasovi mogu se ponovo „čuti“ kroz Irisino pisanje autobiografskog teksta.

Iris, kao i većina pisaca, obraća se, kako kaže Umberto Eko (Umberto Eco) u istraživanju o semiotici (Eco, 1976, 3-31), „idealnom čitaocu“¹⁸⁰ ali u njenom slučaju,

¹⁷⁹ „We could go on to make explicit what has been implicit. We could talk about inspiration, or about trances and dream visions, or about charms and invocations – all of them linked with poetic tradition of long standing; then we could go one step further, and talk – as many have – about the shamanistic role of the writer. This may of course be a metaphor, but, if so, it does seem to be one that has held a central significance for writers over a very long period of time.“ (Atwood, 2002, 179).

¹⁸⁰ Idealni čitalac je integralni element dela, pretpostavljeni partner, tj. zadata, imanentna čitalačka pozicija. Zamišljena idealna čitalačka publika razumela bi svaku frazu, reč, i aluziju u književnom tekstu, i razumela bi književno iskustvo koje autor opisuje, a zatim bi reagovala emocijama koje autor želi da izazove. Umberto Eko definiše idealnog čitaoca kao idealnog tumača teksta. Ekove definicije o „idealnom čitaocu“ bile su podsticaj za nastanak kritičkog teksta književnog teoretičara Garija Radforda (Gary Radford), koji posebno izdvaja „usaglašeni“ empirijski doživljaj realnosti autora i publike (Radford, 2002).

čitalac postaje njena otuđena unuka Sabrina koju željno očekuje i čijem dolasku se očajnički nada tokom cele pripovesti. Iris omogućava Sabrini istinu o porodičnoj istoriji kao načinu da se izbegne falsifikovanje pripovesti i identiteta. Ona, čak, u jednom momentu zaključuje da pisac može nesputano iznositi istinu u svom tekstu samo ako je siguran da tu istinu niko neće pročitati. Ipak, pisac može sam da definiše svog „idealnog čitaoca“ i tako izazove minimalan rizik u razumevanju teksta i piščeve poruke. Iris je izabrala Sabrinu, kojoj čak omogućava dvostruke verzije događaja imajući u vidu Irisine narativne veštine. Pripovedačice Margaret Etvud nikada nisu dosledne u iznošenju istine koja, sledstveno tome, predstavlja veoma „klizav teren“ za Iris. Osim faktografskih podataka i memoarskog teksta, Iris ostavlja bezbroj primeraka „Lorinog“ romana, njene sveske, prepolovljene fotografije sa izleta i sva ostala dokumenta koja potvrđuju isprepletanu sudbinu sestara Čejs.

Ali, ni jedan dokaz ne može definitivno interpretirati porodičnu ili nacionalnu istoriju već dovodi u pitanje verodostojnost istine koja odgovara istorijskom tekstu u postmodernističkom konceptu. Do trenutka kada Sabrina bude čitala pripremljeni pisani materijal iz kovčega, njena baka će već biti „u društvu“ sa porodičnim duhovima. Iris, na granici života i smrti, još uvek uspeva po gotskoj tradiciji, da „komunicira“ iz međuprostora obraćajući se unuci svojom završnom rečenicom i poslednjim pozdravom u memoarskom tekstu. Irisini memoari su zbir gotskih priča o tajnama, skandalima i izdajama, prelazeći granice između generacija, rodova i klasa. Njena verzija istorije, napisana za budućnost, potekla je iz Irisinih „pregovora i razgovora“ sa mrtvima. Njena priča je ukazala na sve žrtve koje je podnela jer je, plaćajući veliku cenu, mogla da povрати izgubljeno dok je lutala kroz lične prostore samoće i usamljenosti na kraju svog života.

U analizi romana Margaret Etvud nezaobilazna je tema likova koji retko imaju tradicionalne uloge – u njenim romanima o umetnicama, žena postaje umetnica a ne model iz distopijskih romana. U romanima o negativnim junakinjama (*Kradljivica-nevesta*, *Alias Grejs* i *Slepi ubica*), Etvudova nas navodi na pitanja o osnovnim razlozima postojanja zla i antiherojstva u prozi: prvo, antiheroji nisu omiljeni

pripovedači u prvom licu jednine i nisu glavni likovi književnog dela; drugo, antiheroji, posebno oni koji su počinili zločin protiv žena, obično su muški likovi.

Rani znaci pripovedačkih izazova Margaret Etvud pojavljuju se u romanu *Mačje oko* koji služi kao vrsta premošćavanja između romana o umetnicama i romana o antiheroinama. Ipak, junakinja ovog romana, Elena, oseća neku vrstu racionalnog straha zbog grupe devojčica i Kordelije, glavne devojčice u tom društvu. Posebno je varljiva i promenljiva uloga Kordelije koja je naizmenično mučiteljka i žrtva. U slučaju Kordelijine viktimizacije nad Elenom, jasno je da se njih dve smenjuju u ovim ulogama. Čitalac prati Kordelijin pad sa mesta autoritativne tinejdžerke, na mesto ranjive odrasle osobe, pošto je postajala sve nesposobnija za normalno funkcionisanje u društvenom sistemu i realnom životu.

Međutim, u romanima o antiheroinama, glavna junakinja u jednom trenutku ima moć a u drugom je gubi. Etvudova razvija tezu o antiheroinama i njihovom „nefeminističkom“ opisivanju u književnosti. Generalno mišljenje o feminističkom romanu jeste da pripada prozi koja „treba“ da pokaže pozitivan, naklonjen stav prema glavnim junakinjama. Etvudova dekonstruiše obe krajnosti u ovoj teorijskoj i ideološkoj polemici smatrajući da loše, zle žene postoje u realnom životu pa tako i u književnom delu.¹⁸¹ Najpoznatije negativne junakinje Margaret Etvud, koje su istovremeno i najviše analizirane, predstavljaju: Ziniju, junakinju *Kradljivice-neveste*; Grejs Marks, junakinju i navodnog ubicu u romanu *Alijas Grejs*, čiji lik se delikatno kreće između nedužne sluškinje (pod imenom Grejs Marks) i njenog nasilničkog *alter ega*, Meri Vitni. U romanu *Slepi ubica*, pratimo lik Iris Griffin jedne od „slepih ubica“ u ovoj pripovesti. Iris je odličan primer lika koji može biti savršen u ponoru zla i samoobmane a da istovremeno izaziva harizmatične simpatije. Iris igra ulogu antiheroine. Kao takva, ona nije predodređena da bude zbunjena „dvojavim“ čudovištem koje predstavljaju brat i sestra Grifen. Vinifred, u svom nedvosmislenom antagonizmu prema Iris, pripada tipičnim „gorgonskim“ figurama Margaret Etvud koje jasno podsećaju na ženske likove grčke mitologije. Jedina smrtna „gorgonska“ figura, i najpoznatija od svih, jeste Meduza. Ona se metaforički pojavljuje u ulozi tetke Mjuriel u romanu *Život pre muškarca*, kao i u ulozi Džoanine majke u romanu *Proročica*. Oslanjajući se na neke

¹⁸¹ Govor “Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Bad Behaviour in the Creation of Literature”, na koji smo se već osvrnuli a koji je Etvudova održala pred studentima na univerzitetima u Kanadi 1994.godine. <http://www.owtoad.com/villainesses.html> (preuzeto: 12.12.2012).

situacije iz romana *Mačje oko*, gospođa Smit takođe, može odgovarati „gorgonskoj“ ulozi, kao i stanodavka u romanu *Jestiva žena*. Ono što izdvaja „gorgonski“ lik od antiheroine jeste nedostatak višedimenzionalnosti i dubine u njegovoj karakterizaciji. Vinifred je složen lik koji, s jedne strane, predstavlja filantropa i visoko civilizovanu osobu u javnosti, a opet, s druge strane, bezosećajnu beskrupuloznu osobu u privatnom životu. Ipak, na kraju svesni smo činjenice da pratimo dvodimenzionalni lik, bez uobličene portretisanja.

Ričard Grifen je, poput svoje sestre, dvodimenzionalni lik. Od prvog pojavljivanja u romanu, na svečanom izletu koji organizuje porodica Čejs na čelu sa Norvalom Čejsom, Irisinim i Lorinim ocem, Ričard pridaje poseban značaj svom stalnom napredovanju u poslovnoj karijeri i privatnom životu. Ričard pokazuje sposobnost da ljude oko sebe, poput Norvala, medija, a često i same Iris, ubedi da dožive stvari na njegov način. Lora je jedina osoba koja uspeva da se uzdigne i ne podlegne njegovom manipulativnom ponašanju. Ričard ipak uspeva da je nadvlada i ućutka zauvek – odvodi Loru u mentalnu ustanovu i posredno utiče na njenu odluku da izvrši samoubistvo.

Aleks Tomas pripada, kao i Ričard, galeriji glavnih muških likova u romanu. Teodor Šekels (Theodore Scheckels), u eseju o romanima Margaret Etvud, pravi preciznu klasifikaciju muških likova i deli ih na „mračne prinčeve, na prinčeve iz senke, komične, tužne i neostvarene“.¹⁸² Aleks jeste romantičan heroj ali slab, neuspešan i beznadežan u realnom svetu. On ostavlja utisak sposobnog čoveka punog vrlina jer stoji kao pandan Ričardu Grifenu. Dok je Ričard poreklom iz bogate uticajne porodice, Aleks je bivši student teologije nezavidnog finansijskog stanja. Ričard je kapitalista konzervativne političke ideologije a Aleks potpuno predan socijalističkom pokretu. Iako bi se romantični heroj obično suprostavio i pobedio antiheroja, u romanu se taj trenutak nikada nije dogodio. Aleks umire u ratu ostavljajući Loru i Iris da se same suoče sa „dvoqlavim čudovištem“ koga uvek čine Ričard i njegova sestra.

Lora ima ulogu žrtve u romanu. Poput devica aristokratskog društva Snilfarda na planeti Zajkron¹⁸³, ona postaje plen varvarskim ritualima društva u kome živi: odrasla je bez majke, doživela je silovanje, izgubila je bebu. Lora se odlučuje na samoubistvo kada nestane svaka nada u izbacivanje i pomoć od strane ljubavnika i njene sestre. Čini se da je lik Lore bolje uobličen od likova porodice Grifen. Delimično, ovo je tačno i

¹⁸² „Dark, Shadowy, Comic, Sad and Unfinished Princes.“ (Scheckels, 2008, 115-126).

¹⁸³ Toponimi „Lorinog“ romana.

zbog činjenice da čitaoci upoznaju Loru kroz Irisina sećanja i uz pomoć opisa koji se pojavljuju u Lorinom (kako se u prvi mah čini) poluautobiografskom delu *Slepi ubica*. U trenutku kada shvatimo da je bezimena žena u ovom „romanu u romanu“, u stvari, Iris a ne Lora, nastaje neka vrsta konfuzije. Neizbežno je da se menja i analiza bezimenog ljubavnika i njegovih odnosa sa sestrama. Ali, u Irisinom sećanju razlika između sestara je potpuno jasna: Lora je junakinja u priči koju Iris zapisuje. Sklona da pomaže siromašnima, sposobna da napravi iskorak iz sveta aristokratije (kada je počela da radi na uličnom kiosku i prodavala kolače ili kada je pomagala Aleksu da preživi), rano preminula – zbog svih ovih osobina Lora je romantična junakinja.

Kod Iris, za razliku od Lore, dominira racio. Starija sestra uvek stavlja dužnosti i obaveze u prvi plan dok su osećanja sekundarnog karaktera. Ona se udala zbog poslovnih razloga i ostala u braku iz materijalnih interesa. Ali, kako se priča sve više odvija, počinjemo da joj pripisujemo dodatne motive za konkretne odluke. Rađa se sumnja da takmičenje i osveta kontrolišu Irisine postupke. Na kraju, ona uspeva da ojača svoje odnose sa osobama iz svoje okoline (tačnije rečeno, ona ih snažno drži uz sebe) kada shvati da su joj potrebni iz nekog razloga i zbog čega počinje da se bori za njihovu naklonost. Da li ona započinje vezu sa Aleksom Tomasom, na primer, zato što ga i Lora želi? Prema Lorinoj reakciji na vest o Aleksovoj smrti i neverstvu, očigledno je da mlađa sestra tragično preživljava te trenutke. S druge strane, Iris ne poseduje i ne pokazuje tako duboka osećanja. Takođe, Iris ojačava veze sa svojom kćerkom Eme, kao odgovor na njene konflikte sa Ričardom i Vinifred. Sama Eme pokazuje minimalnu naklonost prema majci. U stvari, ona smatra da je njena prava biološka majka Lora (pretpostavljajući da Lora nije abortirala bebu začetu u traumatičnoj vezi sa Ričardom), želeći da ima romantičnu heroinu u svojoj naintimnijoj blizini. Imajući u vidu ovu činjenicu, ostaje nedorečeno da li Emina kćerka a Irisina unuka, Sabrina, uopšte poznaje svoju baku.

Dva faktora umanjuju naše ozbiljne optužbe protiv Irisine uloge antiheroine. Prvo, i ona sama je žrtva. Iako je Iris jedna od „slepih“ ubica, ona je, takođe, žrtvovana sluškinja (kao u sestrinom romanu). Njena loša dela su, bez dileme, adekvatan odgovor na monstruoza ponašanja nekoliko osoba iz njene okoline. Osim toga, iako je Iris uspela da preživi životna iskušenja ogromnom snagom svoga duha, ne možemo reći sa sigurnošću da je trijumfovala. Kao i svi ostali, umrla je u samoći. Drugo, u sećanjima

koja Iris ispisuje u knjizi posvećenoj Sabrini, nailazimo na reči pune intimnih priznanja i griže savesti. Ovde, Iris potvrđuje svoju nemilosrdnost prema porodici Grifen, otkriva vrstu i prirodu oružja (roman poznat javnosti kao Lorino delo) i tako dokazuje dubinu sopstvene kreativnosti i mašte.

Na koji način je Iris „slepi ubica“? Očigledno je ona godinama bila „slepa“ za Ričardovu surovost. Kako je vreme prolazilo ona je, činilo se, bila „slepa“ i za pravu životnu dragocenost ljubavi njene sestre i kćerke. I naravno, njeno ime, Iris¹⁸⁴ direktno asocira na njenu ličnost sa jednom od najvažnijih delova ljudskog oka povezujući je sa sposobnošću da vidi ili da bude slepa. Slepe ubice su opisane i u naučno-fantastičnoj priči koju Margaret Etvud uključuje u osnovni tekst romana. Ova priča govori o planeti Zajkron, njenim klasnim tenzijama i plemenskim ratovima gde se žrtvovane sluškinje i slepe ubice pominju po imenima. Prvo se radi o mladim devicama plemena Snilfard koje se žrtvuju bogovima svake godine. Slepe ubice su pripadnici niže klase koji gube vid zbog minucioznog tkanja ćilima a koji su zatim angažovani za kriminalne radnje da bi preživeli.

Postoje najmanje dve vrste istorijskog konteksta u ovom romanu. Kritičarka Subadra Baskaran (Subhadra Bhaskaran), pod uticajem teorijskih izučavanja Linde Hačon,¹⁸⁵ zaključuje: „Postmodernistički tekstovi o istoriji i književnosti daju očigledan primer da su istorija i proza diskursi koji čine sisteme označavanja i kojima možemo beležiti suštinu prošlosti. I istorija i proza postavljaju svoje zahteve za istinu koji potiču od njihovog obeležja kao ljudskih tvorevina.“¹⁸⁶ Prvi podrazumeva vremenski okvir romana, koji, zbog nesvakidašnjeg instikta za preživljavanje glavne junakinje, pokriva skoro ceo dvadeseti vek. Iris je rođena 1916. godine, umrla je 1999. godine. Njeno

¹⁸⁴ Engleski termin „iris“ u prevodu znači očna dužica, zenica.

¹⁸⁵ Posebno pod uticajem studije Linda Hačon *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (1992).

¹⁸⁶ „Post-modern writings of history and literature make it evident that both History and Fiction are discourses constituting systems of signification by which we can capture the essence of the past. Both history and fiction derive their claims to truth from their identity as human constructs.“ (Bhaskaran, 2003, 45).

bogastvo je raslo i smanjivalo se u zavisnosti od iskušenja kroz koja je njena nacija prolazila (dva svetska rata, godine velike ekonomske krize tridesetih godina prošlog veka, Španski građanski rat). Iz perspektive kćerke vlasnika fabrike za proizvodnju dugmadi, a kasnije supruge poslovnog tajkuna iz Toronta, Iris nam dočarava klasne konflikte u Ontariju tokom velike ekonomske krize i razočaranje u Hitlera pred Drugi svetski rat.

Drugi istorijski kontekst u romanu služi kao protivteža surovosti Ričarda, Vinifred i Iris Grifen koji predstavljaju primere drevnog fenomena. Na primer, ubijene devojke sa planete Zajkron mogu se shvatiti kao preslikani stari ritual naroda Hiti indoevropskog porekla iz Male Azije (1600-717. godine p.n.e.). Likovi koji su živeli prema etičkim pravilima Grifenovih, prema kojima privatni interesi dominiraju nad javnim, nalazimo i u Bibliji, u *Padu Jerihona*, u delovima kada bludnica Rava pomaže Jošui iz Nazareta da spase svoju porodicu.

Tri epigrafa u romanu najavljuju tri dominantne teme i uspostavljaju mračan ton priče. Prva tema koja govori o masovnom ubici zasniva se na kratkom odlomku engleskog prevoda knjige poljskog pisca Rišarda Kapušćinjskog (Ryszard Kapuscinski), *Šah*¹⁸⁷, koji opisuje užasnu sudbinu grada Kermana čiji su stanovnici bili oslepljeni ili ubijeni pod zapovedništvom Age Mohameda Kana. Sledeća tema govori o smrti kao bekstvu, a implicitno je preuzeta sa slika kartaginjanskih urni koje opisuju nepregledno more i nemilosrdnog boga. Konačno, treći epigraf najavljuje moć same reči i njenu primenjenu funkcionalnost u pripovesti romana.

U romanu, ove tri teme su uobličene u seriji slika, kroz ponavljanja koja daju poseban ton motivima tih slika. Recimo, dolazimo do saznanja da je Iris „masovni ubica“ u romanu: ne samo da su njene ruke umešane u svaki zločin, već je svojim rukama ispisala način na koji mi shvatamo te zločine. U romanu o slepim ubicama koji prepoznaju stvari pomoću dodira, ruke imaju posebnu važnost. Ruka bez tela se pojavljuje na ivici fotografije sa izleta porodice Čejs, ukazujući da ruka sestre Čejs ostavlja utisak i uticaj na čitaoca. Kao što i sama slika sugeriše, sestre Čejs nikada nisu u potpunosti nezavisne jedna od druge. Ali, ruka jedne sestre ima neznatno drugačiju ulogu u odnosu na ruku druge sestre. Leva ruka je, tradicionalno, manje spretna od

¹⁸⁷ Ryszard Kapuscinski. *Shah of the Shahs*. New York: Vintage Press, 1982.

desne. Iako je desna ruka veštija, to je ruka koja je sposobna da drži i nož i pero. Kako se priča odvija, polako shvatamo da Lori pripada leva ruka a Iris desna.

Druga tema bekstva je detaljno opisana kroz brojne različite slike. Za one koji izvrše samoubistvo u ovom romanu, smrt zaista predstavlja vrstu bekstva. Natali Kuk (Nathalie Cooke) smatra da Etvudova naglašava ove teme narativnom tehnikom koja se posebno obraća ženama „obeleženim“ preživljenom ličnom tragedijom, životnim neispunjenjem ili pogrešnim izborom ljubavnog partnera i prijatelja (Cooke, 2004, 150). Pol Li Tomas (Paul Lee Thomas), pod uticajem studije Natali Kuk, proširuje tezu o smrti kao načinu bekstva iz surove realnosti: „Bekstvo se izražava i kroz samoubistvo i fantaziju, mešanjem tamnih i romantičnih elemenata u romanu.“¹⁸⁸ Ali, u pripovesti postoje i druge vrste bekstva u idealizovanu romansu, maštu ili fikciju. Romansa, ili ljubavna veza, opisuje se kao nezadovoljavajući oblik bekstva. Kratka sreća, jednog popodneva provedenog na izletu za Dan rada ispod drveta jabuke, kratkog je daha. Maštanje, koje izmišljaju dvoje ljubavnika, čini se kao bolji vid bekstva. I zaista, maštanje ih zabavlja dok su u vezi, ali postaje i unosno za muškog partnera kada sve njihove zajedničke izmišljene priče pretvori u knjigu. Najefektnije bekstvo jeste Irisin roman koji postaje, istovremeno, instrument njenog zločina i sredstvo pomoću koga se sklanja i spasava od muževljeve tiranije.

Na kraju, moć reči je utkana na mnogo načina u romanu. Svako od junaka romana bori se da preuzme kontrolu nad pričom, znajući da je uvek u prednosti ona osoba koja govori ili piše o svojoj sudbini. Ričard ima kontrolu nad pričom kada siledžijski, bez poštovanja, preuzima industriju porodice Čejs. Istovremeno, Iris preuzima kontrolu nad Lorinom pričom. Može se reći da Iris dobija neke bitke, ali, svakako, ne i rat. Još jedna činjenica govori o posebnoj vrsti kontrole: Lorina popularnost kod čitalaca koja ne jenjava decenijama posle posthumnog objavljivanja „njenog“ romana. Obožavaoci, u nesmanjenom broju, dolaze da joj odaju počast na grob ostavljajući cveće i poruke u kojima piše da „plamen“ njenog bića nikada neće biti ugašen. Postoje još neki „plamenovi“ u romanu. Lora je, u jednoj sceni, obojila Ričarda na fotografiji pa se efekat plamena pojavio iza njegove glave. Ovo jesu plamenovi strasti, ali destruktivni u svojoj suštini, i ne pripadaju vatri koja pročišćava i prosvetljava.

¹⁸⁸ „Escape is expressed through both suicide and fantasy, mixing the dark elements and the romantic elements found in the novel.“ (Thomas, 2007, 93).

Roman *Slepi ubica* možemo analizirati i intertekstualnim čitanjem kako bi uočili sličnosti sa drugim književnim delima. Upoređujući roman *Slepi ubica* sa poznatijim delima i klasičnim ostvarenjima, možemo zaključiti na koje načine Etvudova izaziva književnu tradiciju koju je, opet, na svojstven način i usvojila. Ovde se javlja i najvažnije pitanje o osnovnim principima ili idejema kojima se Etvudova rukovodi upoređujući svoje romane sa drugim delima.

Roman *Slepi ubica*, u određenim segmentima, ukazuje na brojna klasična dela. Učitelj sestara Čejs, gospodin Erskin pominje Ovidija, i mogu se uočiti tragovi njegove *Metamorfoze*, kao što su silovanja Evrope ili Lede. Ovi primeri asociraju na Irisina i Lorina iskustva sa zlostavljanjem od strane moćnih muškaraca. Takođe, Irisina baka Adelija i ime doma porodice Čejs „Avilion“ pojavljuju se, izvorno, u Tenisonovom delu *Kraljeve idile (Idylls of the King, 1833-1874)*. Dalja analiza ukazuje, kao i u delu *Mačje oko*, na paralelu sa Šekspirovom tragedijom *Kralj Lir (King Lear, 1603-1606)*. Šeli Bojd (Shelley Boyd) se posebno bavi intertekstualnim istraživanjem romana Margaret Etvud u kome kaže da nije sigurna da li neka od sestara podseća na Kordeliju: „Lora i Iris su, čini se, bliže Gonerili i Regani, koje se bore za Edmunda, i na kraju umiru. Gonerila otruje Reganu i kasnije izvrši samoubistvo.“¹⁸⁹

U romanu Margaret Etvud postoje tragovi i drugih poznatih klasičnih dela, poput čuvene Kolridževe poeme *Kublaj Kan (Kubla Khan, 1816)*, koja se pojavljuje u sedmom poglavlju, pod naslovom „Zenadu“. Prvo treba spomenuti sestre Čejs dok uče ovu poemu od gospođice Violentne u Avilionu; zatim, Vinifred koristi početne stihove Kolridževe poeme na njenim pozivnicama za proslavu; konačno, sestre zajedno diskutuju o značenju same poeme. Takođe, Iris oblači kostim mlade Abisinke, devojke sa cimbalom koja se pojavljuje u poemi. Ipak, Lora, uspešnije od starije sestre, dešifruje poruku poeme. Ona razume da Kublaj Kan počinje da strahuje od intezivnog osećaja sreće. Kome je, onda, namenjena uloga Kublaj Kana u romanu Margaret Etvud? Ako izuzmemo Lorino istraživanje, Iris ne pokazuje inicijativu za rešavanje te zagonetke.

¹⁸⁹ „Lora and Iris seem closer to Goneril and Regan, who rival one another for Edmund, and eventually die. Goneril poisons Regan and later kills herself.“ (Boyd, 2004, 152).

Ipak, udajom za Ričarda, i privilegovanim statusom, upravo Iris pokazuje da strahuje za svoj život.

Etvudova je, takođe, pod uticajem još jednog pesnika klasične epohe, Vergilija i njegovog dela *Eneide* (*Aenēis*, 29-19. p.n.e). Lora čuva prevod završetka epa prepunog emocija. Posle njene smrti, Iris pronalazi u Lorinoj svesci stranice na kojima je detaljno opisana uloga Irisine imenjakinje, koju je poslala moćna boginja Juno, da ublaži Didonin bol jer umire zbog rastanka od Eneja. U romanu Margaret Etvud, Aleks, nedvojbeno, igra ulogu Eneja, a Lora je Didona. Na prvi pogled, Iris koju kreira Margaret Etvud upadljivo se razlikuje od Vergilijeve Iris. Čini se da Iris u romanu Margaret Etvud nije posebno zainteresovana za Lorinu reakciju kada joj otkriva svoju vezu sa Aleksom i vest o njegovoj smrti. Međutim, smiraj koji Iris u epu donosi Didoni jeste smrt, odvajanje duše od tela. I Lora pronalazi isti mir za sebe.

Između romana *Slepi ubica* i helenske mitologije postoje jake veze mada ne tako eksplicitne kao sa rimskom mitologijom. Ovaj roman može se čitati kao savremena interpretacija tragedija kao što su Sofokleova *Elektra* (oko 413.p.n.e.) ili, još značajnije, *Antigona* (oko 442.p.n.e).

Na kraju, roman *Slepi ubica* može biti, u potpunosti, upoređen sa radovima tri vodeće kanadske spisateljice. Kao prvo, nagrađivan roman Kerol Šilds *Kameni dnevnici* (*Stone Diaries*, 1993) opisuje život Dejzi Gudvil koji se kao, i kod Iris, odvija u većem delu dvadesetog veka. Kritičarka Dijana Osland (Dianne Osland) izučava lik Dejzi Gudvil i zaključuje da ona, kao i Iris, pati zbog gubitka roditelja – zastrašena je od porodice svog verenika, razočarana u svoj prvi brak dok preživljava razne neuspehe na svom životnom putu. Međutim, za razliku od Iris, Dejzi nikada ne pribegava lošim delima da bi se emotivno oporavila ili stekla samopouzdanje. Naprotiv, Dejzin život je najbolje opisan njenim prezimenom Gudvil („dobra volja“, „dobra namera“) koji Dijana Osland spominje na nekoliko mesta u svom eseju (Osland, 2003, 84-112). Postoji samo jedan momenat, dok je još bila mlada, kada je uzrokovala neprijatnu situaciju i nikada više posle toga nije bila inicijator negativnih događaja. Upravo ovde stoji izazov koji Etvudova postavlja svojim čitaocima i njihovim očekivanjima prema simpatičnim staricama u ulozi protagonistkinja. Od njih se očekuje da su dobre, drage a ne zle osobe.

Jedan drugi roman je, na neki način, evociran zahvaljujući Irisinom zapažanju o dva kamena anđela na groblju – roman Margaret Lorens *Kameni anđeo* (*The Stone*

Angel, 1964). Roman Lorensove prati, istovremeno, sudbinu jednog kamenog anđela na groblju i sudbinu glavne junakinje. Ona suviše kasno shvata da ju je ponos načinio „ženom od kamena“, nesposobnom da upostavi odnos sa suprugom (sada već pokojnim) ili sa svojim sinovima. Najopsežnije teorijsko izučavanje opusa Margaret Lorens, posebno romana *Kameni anđeo*, objavila je Nora Foster Stovel (Nora Foster Stovel) koja detaljno opisuje sudbinu protagonistkinje romana kao kontradiktornu, zanimljivu i autentičnu (Stovel, 2008, 172-202). Roman Margaret Etvud, naprotiv, usmerava pažnju na dva koloseka: između dva kamena anđela na groblju, kao i između dve junakinje u pripovesti. Ponekad je i sama Iris podeljena između pozitivne strane i negativne reakcije svoje ličnosti. Dve sestre Čejs, takođe, predstavljaju, u mnogim životnim aspektima, dve suprotne strane. Ali je poruka romana dve spisateljice, dve Margaret, međutim, slična – izlečenje „srca od kamena“ jeste pokazivanje i priznavanje ljudske bliskosti.

Poslednja komparativna analiza, i možda najzanimljivija od svih, jeste između romana Margaret Etvud i kratke priče Elis Manro, pod naslovom „Nešto što sam htela da vam kažem“ (“Something I've Been Meaning to Tell You”, 1974). U ovoj priči, jedna sestra Et prepričava život mlađe sestre Čar i njenu iznenadnu, preranu smrt. Na prvi pogled, Et je simpatična pripovedačica u prvom licu jednine, pouzdana pripovedačica, u ulozi brižne starije sestre. Međutim, posle detaljnijeg istraživanja, dolazimo do zaključka da Et ima druge motive. Ipak, ona je zaslužna što je Čar imala ulogu romantične junakinje, ulogu koja često vodi u dramatičnu smrt – Et je, na izvestan način, provocirala Čar na tragično ponašanje. Bred Huper (Brad Hooper) smatra da originalni proces karakterizacije, koji Elis Manro primenjuje u ovoj kratkoj priči, upravo suštinski odvaja kanadsku spisateljicu od njenih savremenica. U središtu priče jeste prošlost koja se „odvija“ u subjektivno doživljenom vremenu književnih likova (Hooper, 2008, vii-xii). Međutim, u romanu Margaret Etvud nailazimo na događaje koji izazivaju simpatiju čitalaca prema Iris, delimično i zbog toga što ona nije svesna poremećaja koje izaziva svojim odlukama. Za razliku od romana *Slepi ubica*, priča Elis Manro stimuliše čitaoce da proniknu još dublje u Etine zle namere i njihove posledice.

Ako imamo u vidu ove, sada već klasike kanadske književnosti, Iris je ubedljivija antiheroína u odnosu na junakinje romana Kerlo Šilds ili Margaret Lorens, ali je mnogo simpatičnija od likova gotske priče Elis Manro koja opisuje rivalstvo dve sestre. Ono

što je karakteristično za sva četiri centralna ženska lika u delima Etvudove, Šildsove, Lorensove i Manroove, jeste njihova nesposobnost da uvide uzročno-posledičnu vezu negativnih događaja, i možda, preokrenu tokove sudbine. Kada su imale priliku, one nisu pokazale i pružile ljubav. Kao posledica sputanih emocija, ljudi iz njihove najbliže okoline bili su uskraćeni za topao i nežan odnos sa njima. U takvim odnosima patnja je neminovna i sveprisutna.

III DEO

ZAKLJUČAK

U zbirci poezije *Dnevnici Suzane Mudi*, prvi put objavljenoj 1970. godine, Margaret Etvud razvija ideju o „dvojnoglasju“ svojih protagonistkinja. Ti glasovi funkcionišu kao međusobne antiteze, predstavljajući jedinstvenu tačku gledišta tek posle smrti glavnih junakinja. U *Pogovoru* spomenute zbirke, autorka posebno naglašava kanadsku prirodu koja provocira „nasilnu dvojnost“ stanovnika sa tih prostranstava.¹⁹⁰

U svojim romanima, Etvudova neprestano koristi „dvojni glas“, opisujući likove koji su u sukobu sa sopstvenim unutrašnjim bićem i prirodom koja ih okružuje. Pomoću intertekstualnih aluzija, promena u pripovednom uglu gledanja i upotrebi nesvesnog, Etvudova pokazuje način na koji je unutrašnje biće konstruisano iz kontradiktornih nagona, od kojih su neki više a neki manje društveno prihvaćeni. Naglasak na svakom od njenih romana, kao što Linda Hačon zaključuje, jeste pomeranje sa proizvoda na proces, ili sazrevanje misli glavnih junakinja koje postaju svesne da nisu samo pasivni objekti i posmatrači realnog života, već dinamički subjekti i aktivni učesnici aktuelnih događaja (Hutcheon, „From Poetic to Narrative Structures“, 17). Njena upotreba interteksta potiče iz gotških romana i bajki, menjajući mesto dešavanja radnje svojih priča, a istovremeno kritikujući tradiciju. Roman *Proročica*, kao parodija gotške književnosti, ali i kao primer gotskog romana, najbolje ilustruje prisustvo interteksta u prozi Margaret Etvud.

Tematski, njeni romani se bave vrlo bliskim pitanjima. *Jestiva žena*, *Izranjanje* i *Proročica* proširuju već postojeće analize savremenog potrošačkog društva; *Život pre muškarca*, *Telesna povreda* i *Sluškinjina priča* izučavaju odnose moći pojedinca i

¹⁹⁰ „violent duality“, (Atwood, *The Journals of Susanna Moodie*, 62).

društva; *Mačje oko*, *Kradljivica–nevesta* i *Alijas Grejs* fokusiraju se na odnos između sadašnjosti i budućnosti, kao i na funkcije sećanja. U svim ovim knjigama, Etvudova istražuje granice i lakše načine na koje čovek može da ih pređe, da ih ignoriše ili da ih eliminiše. Takođe, ona se koncentriše na uznemirenost koja se pojavljuje kod njenih književnih protagonistkinja jer su uvek sudbinski upletene u granična područja realnosti.

Granica između nekog objekta i osobe koja ga koristi, srušena je u prva tri romana Margaret Etvud. Kako priča odmiče u knjizi *Jestiva žena*, Marijana, koja inače radi u kompaniji za anketiranje potrošača, oseća da i sama postaje potrošački proizvod. Ona je najočigledniji primer u svetu u kome je granica između konzumenta i konzumiranog proizvoda potpuno nejasna. Etvudova se, kroz Marijaninu dilemu, bavi problemom autentičnosti i jedinstvenog identiteta. U pokušaju da izbegne ulogu konzumenta, Marijana počinje da preživljava oblik progresivne anoreksije koji je potpuno onesposobljava za konzumiranje hrane. Marijanina sve veća identifikacija sa objektom koji se konzumira (njena prenaglašena poistovećenost sa ulogom žrtve) dovodi je do stadijuma kada postaje žrtva sopstvenog tela. Ona shvata da su pokušaji da se izvuče iz dvostruke pozicije konzumenta i konzumiranog objekta besmisleni, jer potrošački stil života prožima svaki aspekt njenog ličnog života.

Stil potrošačkog života loše utiče i na apsolutista književnosti, Dankana, sa kojim Marijana ulazi u neku vrstu erotske veze. Za njega, studiranje engleskog jezika predstavlja samo korišćenje određenog teksta da bi taj isti tekst ponovo upotrebio u drugoj formi. Pripoveda ovog romana Margaret Etvud u velikoj meri pokazuje da jedna originalna priča može nastati iz poznatih književnih formi, poput, bajki, gotskih ljubavnih priča ili dečje proze. Pošto bukvalno pretvara svoja osećanja prema konzumentskom procesu u pravljenje torte u obliku žene, odnosno, „jestive žene“, Marijana se nada da će se odbraniti od metaforičkog konzumiranja verenika Petra i da će uspeli da reši neodlučnost oko udaje. Međutim, Etvudova pokazuje da je čak i takav simbol dvosmislen: dok Petar beži od torte (i verovatno od veridbe sa Marijanom), Dankan razdragano jede taj slatkiš, izazivajući probleme u Marijaninim jednostavnim zaključcima. Sada Dankan smatra da su on i Petar u međusobnoj koliziji, a da je prava pretnja za Marijanu došla, najpre, od običnog anonimnog studenta književnosti koji prezire sve pojavnosti savremenog potrošačkog društva.

Za razliku od pripovesti o konzumiranju hrane u romanu *Jestiva žena, Izranjanje* predstavlja tekst o istoriji vremena i pojedinca u trenutku raskola i ozbiljnog preokreta u uobičajnom sledu događaja. Početkom sadamdesetih godina prošlog veka, anglofona Kanada, kao i njeni odnosi sa SAD i frankofonom Kanadom, opisani su kao paralela priči neimenovane pripovedačice ovog romana, ženi na ivici nervnog sloma zbog traumatičnih događaja iz ličnog života. Načini na koji su kritičari analizirali ovaj roman (priča o duhu,¹⁹¹ porodična ispovest,¹⁹² anatomija nervnog sloma¹⁹³) osvetljavaju višestruke istorijske i kulturne slojeve u pripovesti.

Protagonistkinja romana *Izranjanje* doživljava nervni slom pokušavajući da odbaci sa sebe sve uticaje „ljudskih bića“ i „američkih invazija“ kako bi postala deo prirode; pošto takav radikalni proces podrazumeva strogu podelu na ljudsko i prirodno (Etvudova daje prednost prirodnom), cela namera je osuđena na propast. Autentičnost ovog procesa je, kako Etvudova pokazuje, definisana u sintezi dve krajnosti, dva različita dela, ne odričući se ni jednog oblika. Pripovedačica shvata, na kraju, da uloga pobjednika i poraženog mora biti doživljena i prevaziđena da bi se integrisali svi aspekti individualne istorije. Dok pripovedačica prevazilazi svoj emotivni razdor, čitaoci prate opis Kvebeka i Kanade koji se pomera ka jasnijem definisanju identiteta likova u romanu. Iza apokaliptične retorike likova koji opisuju prirodu i kulturu Kanade, svesni smo realnog osećaja kanadskog nespokoja zbog američke dominacije, kao i odgovarajućeg odgovora u izražavanju kanadskog nacionalizma.

¹⁹¹ Fiona Tolan u svojoj studiji podseća da je Etvudova opisala roman *Izranjanje* kao priču o duhu koji predstavlja fragment unutrašnjeg bića protagonistkinje romana. Tolan dalje razvija ovu tezu kao stalnu nostalgiju duha za prošlim vremenima i životom protagonistkinje koja neuspešno pokušava da uspostavi kvalitetne odnose sa ljudima iz svog sadašnjeg okruženja. (Tolan, 2007, 55).

¹⁹² U svom teorijskom osvrtu na roman *Izranjanje* Marijana Hirš (Marianne, Hirsch) zaključuje da je Etvudova ovom pričom započela seriju ženskih likova svojih budućih romana koje su uvek u naglašenoj ulozi kćerke, sestre, majke, supruge. Njihovi porodični odnosi i (ne)razvijanje svih međusobnih relacija najdetaljnije opisuju porodičan život protagonistkinja u romanima Margaret Etvud. (Hirsch, 1989, 140).

¹⁹³ Dž. Bruks Buson (J. Brooks Bouson) istražuje promene psihičkog stanja neimenovane naratorke koja oseća zbunjenost, uznemirenost, strah isprovocirane saznanjem o očevoj smrti i suočavanjem sa istinom oko svog nerođenog deteta. Autoka stamtra da su psihotična stanja ludila protagonistkinje romana najviše izražena u nemogućnosti da komunicira sa svojom okolinom i da pokaže adekvatne emocionalne reakcije. (Bouson, 1993, 54).

Roman *Proročica* opisuje osnovnu egzistenciju čoveka u graničnim prostorima parodijskih krajnosti. Roman se pripoveda iz duhovnog i “fizičkog” čistilišta protagonistkinje Džoane Foster, između njenog života u Torontu i “smrti” u Italiji. Njena priča je ispovest umetnice koja beži od svojih mnogobrojnih identiteta (prvobitno debeljuca iz predgrađa Toronta; zatim spisateljica popularnih gotskih ljubavnih priča; na kraju, slavna pesnikinja). *Proročica*, poput ranijeg romana *Jestiva žena*, predstavlja „anti-komediju“ ali i „anti-gotsku priču“, kako Šeril Grejs (Sherrill Grace), definiše ovaj žanr. Ona koristi termine Margaret Etvud da bi naglasila osnovnu formu romana i spisateljicinu ideju o strukturi teksta,¹⁹⁴ jer se pripovest ne bavi isključivo analizom odnosa između protagonistkinje i ljudi iz njene okoline ili, u širem smislu, „preuređivanjem“ društva (Ingersoll, 2006, 116).¹⁹⁵ Određeni aspekti romana *Izranjanje*, takođe, imaju parodijske elemente jer je pejisaž opisan kao ključni izvor umetničke inspiracije. U *Proročici*, najupečatljivije kontemplacije odnose se na smrt, ili na svako tragično iskustvo koje likovi mogu da dožive. Ali, smrt je simulirana u ovom romanu – glavna junakinja je odglumila davljenje u zagađenom jezeru Ontario. Roman je pun ovakvih ironičnih opaski dok primarna pripovest dekonstruiše nagoveštaje o gotskoj ljubavnoj priči koju Džoana piše „za života“. Istovremeno, ona opisuje novi osećaj straha u gotskoj priči koji se zasniva na ovozemaljskim, realnim opasnostima.

U romanu *Proročica*, priča otkriva seriju paralelnih, dvostrukih i kontradiktornih pripovesti. Jedna od njih je ispovest iznad groba, još uvek, žive pripovedačice, koja je glavni izvor ljubavnih priča o zamišljenim ljubavnicima. Roman predstavlja društvenu hronologiju života iz predgrađa Severne Amerike pedesetih godina prošlog veka, koju pripoveda žena opsednuta kulturološkim detaljima. Džoana Foster, u poređenju sa ranijim protagonistkinjama Margaret Etvud, pokazuje delimičnu veštinu u „pregovaranju“ sa potrošačkom kulturom zaluđenom medijima. Moderna kultura je, u ovom romanu, slikovito predstavljena pomoću velikog broja intertekstualnih aluzija na filmove o ženama, snimljenim četrdesetih godina prošlog veka, na umetničke filmove

¹⁹⁴ „anti-comedy“, „anti-Gothic“, (Grace, 1980, 111).

¹⁹⁵ Etvudova definiše ove termine u knjizi u kojoj su objavljeni intervjui sa Erlom Ingersolom (*Waltzing Again: New & Selected Conversations with Margaret Atwood*, 2006).

nastale šezdesetih godina prošlog veka, na viktorijansku senzacionalističku prozu i na popularne gotske ljubavne priče. Džoana pretvara svoja interesovanja iz detinjstva – čitanje tekstova o društvenom značaju nameštaja, o održavanju kuće i o filmu – u ključ uspeha kao pisca (sa pseudonimom) gotskih ljubavnih priča. Džoanina gotika oslikava njene strepnje, dok intertekstualne aluzije reflektuju njenu narativnost. Gotika se sve više odnosi na razotkrivanje i odbijanje, dok njena konstantna upotreba kinematografskih elemenata i diskursa ilustruju Džoaninu distanciranost prema životu. Njeno tumačenje života često se svodi na istraživanje porekla imena Džoana koje joj je majka nadenula. Kao prvo objašnjenje nameće se odgovor u slavnoj glumici Džoani Kraford i njenom filmu *Mildred Pirs (Mildred Pierce)*,¹⁹⁶ zbog čega, sa strahom, počinje da shvata majčin bes zbog „zatočeništva“ u predgrađu Toronta, sa neprimetnim suprugom i kćerkom koja je ne podnosi.

Linija koja razdvaja Džoaninu svest o sopstvenom unutrašnjem biću od besa i frustracija, nastaje u trenutku kada počinje da se predaje „automatskom“ pisanju poezije. Teme koje nastaju u ovakvim pesmama uznemiravaju je kao neka vrsta stranih, nepoznatih pojava, čak bizarnih i zastrašujućih. Džoanina simulirana smrt prisiljava je da se sukobi sa svim svojim identitetima i da prihvati mogućnost jedinstva ova dva ekstremna stanja.

Simbolično, u svojim gotskim romanima, Džoana predstavlja sve svoje identitete (Džoana Foster; „Proročica“, slavna pesnikinja; Lujza Delakur, spisateljica gotske proze; „Debela žena“, otelovljenje njene prošlosti), kao grupu žena u centru lavirinta, u zapletu gotske književnosti koju stvara dok luta stazama svog života. Gotska naracija integriše sve njene pojavnosti, a centralna priča ostavlja otvoreno pitanje o tome koliko je Džoana uspela da nauči životne lekcije iz svih ovih iskustava. Džoana priznaje kako planira da zameni jedan oblik fantazije neki drugim. Na kraju, ona zaključuje da je mnogo bolje da zaboravi gotsku prozu jer loše utiče na njen duševni mir. Džoana odlučuje da se okrene naučnoj fantastici i smišljanju zapleta za budućnost koja je ne obavezuje kao prošlost. Etvudova ovde pokazuje mogućnosti nesvesnog bića predstavljajući jedinstven identitet protagonistkinje.

Veliki deo konstrukcije „dvojnog glasa“ je umetnuti kontrast u romanima Margaret Etvud između, s jedne strane, književnih efekata i elemenata upotrebljenih u

¹⁹⁶ U ovom filmu, Džoana Kraford tumači lik žene koju ostavlja neverni muž. Ona uspeva da postane nezavisna, ali ne može da uspostavi bliskost sa razmaženom kćerkom i nikada ne dobija njenu podršku.

priповestima, i s druge strane, ideja nastalih na temelju, kako ona tvrdi, tradicionalne kanadske nezainteresovanosti za aktuelne događaje na individualnom, lokalnom ili univerzalnom nivou. Izvesna količina komediografskih obeležja u romanima *Jestiva žena* i *Proročica* potiče iz disfunkcionalnog odnosa između upotrebe gotskih elemenata i njihovog mesta u savremenom Torontu.

Romani *Život pre muškarca*, *Telesna povreda* i *Sluškinjina priča*, pokazuju pomak u autorkinim pokušajima da ujedini suprotne identitete u jednoj ličnosti. Sada je njena glavna potreba da podrži pojedinca u njegovom prevazilaženju zamki spoljnog sveta i u njegovom otporu prema politici moći. Ovo obuhvata odbijanje ideje o bespomoćnosti na čemu se zasniva problematika romana *Izranjanje*. Protagonistkinje kasnijih radova Margaret Etvud moraju da ulože veliki napor kako bi se odrekle „povlašćene“ pozicije ali i bespomoćnosti, u ulozi žena, i istovremeno u poziciji Kanadanki. Etvudova razvija ranije teme o potpunom brisanju granice između privatnog i društvenog života, što odlično ilustruje roman *Život pre muškarca* opisujući razvod između Nejta i Elizabete. Njihov bračni krah je upoređen sa tadašnjim nacionalnim idejama o separatizmu i nezavisnosti u Kanadi – oba odnosa prevazilaze granice narativnog teksta.

Roman *Život pre muškarca* razlikuje se od prethodnih romana Margaret Etvud i po svojoj pripovednoj strukturi priča je predstavljena kroz ugao gledanja tri lika. Kraljevski muzej Ontaria i prirodnjačko-istorijska postavka smešteni su u Torontu kao centralno mesto odigravanja radnje troje glavnih junaka, od kojih su ženske junakinje, Elizabeta i Lišija, zaposlene na projektima ovog muzeja. Nejt, treći protagonista, oženjen je Elizabetom na početku romana da bi kasnije, kako priča odmiče, započeo romansu sa Lišijom. Izmeštanje i odsustvo likova osnovni su motivi romana. Događaji iz spoljnog sveta prikazani su na mikro-planu, ili indirektno; izbor Partije Kvebeka za vladu Kvebeka 1976. godine može se pratiti neposredno na televiziji u baru koji Nejt posećuje.¹⁹⁷ Slično tome, Holokaust Drugog svetskog rata i kanadski multikulturalizam su izdvojene karakteristike Lišijine porodične istorije. Lišija je druga generacija Kanadana istočnoevropskog i jevrejskog porekla. Kanada, kao i životi protagonista, mogu se posmatrati u periodu prekida njihovih međusobnih odnosa i sudbinskih

¹⁹⁷ Već smo napomenuli da se njegov brak sa Elizabetom i završetak njihove veze poredi sa mogućim odvajanjem Kvebeka od Kanade.

preokreta; ovaj roman funkcioniše kao problemski roman, kako K. E. Hauels naglašava poredeći *Život pre muškarca* sa romanom *Midlmarč* Džordž Eliota (Howells, 2003, 80)¹⁹⁸, u kome se velike društvene promene i obrti mogu pronaći u malim neposrednim tragovima.

Mala porodična drama ovog romana, koju kritičari, poput teoretičarke Joane Laikainen (Johanna Lahikainen), često smatraju depresivnom, monotonom i mračnom, opisuje mikrokosmos globalnih promena i problema (Lahikainen, 2007, 124-125). Sva tri lika treba da se suprostave „životu pre muškarca“ tako što će prestati da se kriju u svojim živopisnim fantazijama (kao što Nejt i Lišija rade) ili da prestanu opsesivno kriviti prošlost za sve što se dešava u njihovom životu (kao što radi Elizabeta). „Dvojni glas“ je deo same pripovesti, dok se Etvudova suprostavlja pesimističkoj atmosferi romana optimističkim pristupom samom činu pisanja.

Etvudova promovise ideju obnavljajuće moći u pripovesti romana *Telesna povreda* i *Sluškinjina priča*. Etvudova je u razgovoru sa Betsi Drein (Betsy Draine) opisala roman *Telesna povreda* kao „anti-triler“ (Draine, 1983, 379). Intertekstualna upotreba tajanstvenih ubistava, špijunaže i dečje igre detektiva naglašavaju primarnu ulogu pripovesti – postepeno podizanje političke svesti Reni, novinarku tabloidnog časopisa i glavne junakinje ovog romana. Karen Stain (Karen F. Stein) podseća da spisateljica definiše ovaj roman kao nestandardnu detektivsku priču koja fragmentarno ima zaplet trilera ali, rasplet pripada nekonvencionalnom završetku bez osvetljavanja krajnje sudbine protagonistkinje (Stein, 1999, 71).

Posle brojnih događaja u Torontu koji ilustruju različite povrede Reninog tela, posebno kancer dojke i sprečen fizički napad u njenom stanu od strane nepoznatog muškarca, Reni odlazi na poslovni odmor na Karipska ostrva. Njeni bliski susreti sa smrću učinili su je sumnjičavom prema sopstvenoj sposobnosti da uspešno piše o glavnoj temi novinarstva, o stvarnom životu, kao i prema celokupnoj karijeri. Renin

¹⁹⁸ Hauels smatra da oba romana naglašavaju porodične odnose i njihovu evoluciju koja uvek rezultira izmenjenim relacijama. Porodični život često, ispod svoje statične i neturbulentne spoljašnosti, razotkriva mnogobrojne nedoslednosti u ponašanju članova porodice. Satirični romani Margaret Etvud i Džordž Eliota osvetljavaju funkcionalnost porodice i održivost takve ljudske zajednice u vremenu koji je opisan u ovim pričama.

gubitak vere u ono što ona smatra svojim osnovnim talentom vodi je ka greškama u definisanju spoljnih znakova na ostrvima na kojima boravi. U njenom konstantnom pogrešnom tumačenju prirode i predmeta na ostrvima, Reni ilustruje zainteresovanost Margaret Etvud za dvojnu prirodu stvarnosti: na aerodromu, ona ne razlikuje policajce i vojnike, u prodavnici ne razume da joj nude losion za sunačanje umesto lekova.

Njena nesposobnost da dešifruje signale i događaje vodi je do situacije, koju prezire, nazivajući je „masovnom upletenošću“. U vrlo opasnoj akciji, Reni uspeva da prenese nedozvoljeno oružje do političkog kandidata; insistirajući u navodnom razumevanju događaja kao puki kič ili petparačke priče, samu sebe dovodi u pravu opasnost odbijajući da prihvati istinu u onome što smatra kulturnim klišeom. Pošto je usresređena na banalnu stvarnost (na isti način je tumačila pokušaj nepoznate osobe da je ubije u Torontu), Reni je nesvesna čitave mreže intriga, zavera i pretnji na ostrvu Sveti Antoan, u novoformiranoj državi (nekadašnoj koloniji Britanije), u kojoj se održavaju prvi nezavisni izbori. Uhapšena zbog navodnih sumnjivih aktivnosti, bačena je u zatvorsku ćeliju. Ovo je ponovna ilustracija poimanja Margaret Etvud o književnim klišeima gotskog zatočeništva.

Sluškinjina priča, najčitaniji roman Margaret Etvud, nastavlja sa izučavanjem nasilja, kao i sa značajnom ulogom svedoka takvih događaja. Fredovica, protagonistkinja romana shvata da je pripovedanje način da preživi sve torture. Njena priča, koju pripoveda fiktivnom slušaocu, događa se u Republici Galad gde vladaju fundamentalni hrišćani u neodređenom vremenu u budućnosti, u nekadašnjim SAD. Za razliku od teme romana *Život pre muškarca*, u kome je fokus stavljen na stalno brisanje granica između ličnog i društvenog, u Galadu ove suprotnosti su potpuno sjedinjene. Ženska reproduktivna sposobnost je temelj države Galad; struktura društva se zasniva na maksimalnom povećanju mogućnosti za rađanje. Celo društvo se zasniva na patrijarhatu a sluškinje su neka vrsta konkubina.

Roman podseća na pripovesti puritanske Nove Engleske u njenoj konstrukciji teokratije u kojoj svi stanovnici moraju da se povinuju unapred utvrđenim ulogama u društvu. Fredovica se, u svojoj ispovesti, bori za različitost koju Galad ne priznaje.

Njena priča se paralelno odvija u sadašnjosti ali i u prošlosti koja živo opstaje kroz česte reminiscencije na različite periode porodične istorije. Fredovica povremeno daje nekoliko verzija iste priče, a deo romana pod naslovom *Istorijske beleške*, na kraju knjige, pojašnjava da je i njen glas konstrukcija a ne jednostavna sublimirana ispovest. Još jednom, Etvudova problematizuje srećan kraj romana jer je Fredovicina krajnja sudbina neizvesna; kao i u romanu *Život pre muškarca*, sam proces pripovedanja ostavlja pozitivan utisak, ali ne i sadržaj priče.

Etvudova se odlučila za naratorku u romanu *Sluškinjina priča*, što odmah preokreće tradicionalni antiutopijski tekst, i nastavlja razvijanje svojih stalnih tema o rodu i žanru. Amin Malak u osvrtu zaključuje: “Ono što izdvaja roman Etvudove od antiutopijskih klasika jeste njegov očigledan feministički fokus. Galad otvoreno pokazuje mržnju prema ženama, u svojoj teokratiji i praksi. Država je svela sluškinje na poziciju robova jer su bile samo “odgajivačice”.¹⁹⁹ Antiutopijski roman je bio dominantno muški žanr što pokazuje veliki broj pisaca: Džordž Orvel (George Orwell) i njegov roman *1984* (1949) ili Oldos Haksli (Aldous Huxley) i njegova distopija *Vrli novi svet* (*Brave New World*, 1932). Etvudova se, u analizama dvostrukih žanrova utopije / antiutopije, fokusira na satiričnu funkciju takvog teksta i na teme patrijarhalne tiranije i apsolutne društvene kontrole. Ovaj roman je ispričan iz ženske perspektive, a poseban izazov je bio stvaranje ugla gledanja (“viewpoint”) pripovedačice. Ovaj žanrovski elemenat, koji Etvudova naglašava tematskom promenom u muškog naratora u poslednjem delu romana pod naslovom *Istorijske beleške*, radikalno menja tradicionalnu funkciju žanra antiutopije. Priča Fredovice, sluškinje u Galadu, menja strukturalne relacije između privatnog i javnog sveta antiutopije, gde zvanična učutkana “drugost” postaje glavni pripovedački glas. Stefani Barbe Hamer (Stephanie Barbé Hammer) pojašnjava Fredovicinu ulogu u romanu: „S jedne strane, sama činjenica da Fredovica nije revolucionarka, već prosečna, fakultetski obrazovana zaposlena majka čini je nama prepoznatljivom i simpatičnom. Ali, u isto vreme Etvudova pretvara naše saosećanje sa Fredovicom protiv nas, što sugerise da njena glavna junakinja (a time i mi, u meri u kojoj ličimo na nju) deluje ili ne uspeva da deluje na osnovu opasnog

¹⁹⁹ „What distinguishes Atwood’s novel from those dystopian classics is its obvious feminist focus. Gilead is openly misogynistic, in both its theocracy and practice. The state reduces the handmaids to the slavery status of being mere „breeders“.“ (Malak, 1987, 11).

spajanja rodni pretpostavki koje upravljaju ženskim ponašanjem vekovima i koje garantuju njihovo mučenje od strane muškaraca: začarani krug pasivnosti i bespomoćnosti – pri čemu pasivnost održava nemoć što za uzvrat opravdava postojanje pasivnost.²⁰⁰ U promjenjenim odnosima superiorni predstavnici istorije Galada i njihovo tumačenje Biblije postaju manje važni. Priča u romanu postaje Fredovicina priča jer razbija patrijarhalni autoritet ponovo uspostavljen, dve stotine godina kasnije, tokom konferencije o istoriji Galada. Profesori na konferenciji pokušavaju da diskredituju Fredovicinu priču zbog nedostatka dokumentovanih informacija ali, do tog trenutka, glavna junakinja je već zadobila poverenje i simpatije čitalaca, kao i podršku autorke romana. Iako je njena ispovest sa kasete preuređena za konferenciju, imamo pravo da sumnjamo u legitimnost konferencije i objektivnost njihovog tumačenja istorije.

Sluškinjina priča može pripadati čitavom nizu žanrova. U jednom smislu, roman pripada feminističkom tekstu jer Etvudova sasvim otvoreno pokazuje brigu prema sudbini žena, ali i prema opštim ljudskim pravima. Galad je neuspela utopijska tvorevina za sve svoje podanike: muška tela svakodnevno vise obešena o Zid predviđen za takve egzekucije; verska i rasna netolerencija je sveprisutna; moguća zloupotreba tehnologije i pretnja uništenjem prirode se ne smanjuje. Ali, ako isključivo analiziramo Fredovicinu ispovest i njen otpor koji pokazuje pomoću priče, onda roman može biti svrstan u žanr fiktivne autobiografije, poput romana *Telesna povreda* ili *Alijas Grejs*. Zbog toga, roman *Sluškinjina priča* ne pripada samo jednom žanru mada se najpre svrstava u antiutopiju sa disidentskom junakinjom u glavnoj ulozi. Iako poseduje veliki broj žanrovskih osobina tradicionalnog modela distopije, ovaj roman podriva mušku fascinaciju institucionalizovane politike i vojne taktike marginalizovanjem “drugosti” u Galadu. Sledstveno tome, Fredovicina priča, sa problematičnim podacima i diskutabilnom verodostojnošću, podriva kategorično tumačenje istorije i autentičnost

²⁰⁰ „On one hand the very fact that Offred is not a revolutionary but an average, college-educated working mother makes her both recognizable and sympathetic to us. But at the same time Atwood turns our empathy for Offred against us, suggesting that her protagonist (and thus we too, in so far as we resemble her) acts or fails to act based on a dangerous amalgamation of gender assumptions which have governed women's behaviour for centuries and which have guaranteed their oppression by men: a vicious circle of passivity and helplessness – wherein passivity perpetuates impotence which in turn justifies and excuses passivity.“ (Hammer, 1990, 44).

dogadaja iz prošlosti. Zato se Fredovicin pripovedački diskurs dinamično pomera između realizma, lirizma i fantazije.

Etvudova uvek više pažnje posvećuje moralnim kriterijumima nego književnim žanrovima te njeni romani predstavljaju kombinaciju, s jedne strane, upozorenja čovečanstvu zbog opšte zloupotrebe ljudi, prirode i tehnologije, a s druge strane, koncentracije na kvalitetno pripovedanje konkretne teme. Takođe, njen politički angažman i naklonost postmodernističkoj estetici nedvosmisleno ukazuju na stalno naglašavanje moralnih vrednosti i poštovanje književnih normi.

Izučavanje odnosa moći na makro-planu u romanima *Telesna povreda* i *Sluškinjina priča* predstavlja centralnu temu, dok se u knjigama *Mačje oko*, *Kradljivica-nevesta* i *Alijas Grejs*, izučavaju relacije u okviru ženskih (ne)prijateljstava, analiziraju konflikti između svesnog i nesvesnog i poreda uspomene i aktuelni događaji.

Mačje oko, napisano u formi „romana odrastanja“ („Bildungsroman“), opisuje priču Elene Risli, poznate umetnice koja se vraća u svoj rodni grad, u Toronto, posle mnogo godina provedenih u Vankuveru. Tokom svog povratničkog boravka u Torontu, ona postaje glavno lice retrospektivne izložbe, i shvata da počinje da se suočava sa bolnim uspomnama svog detinjstva i života iz predgrađa. Etvudova suprostavlja fragmentarnu, ironičnu pripovest Eleninim slikama koje artikulišu sve ono što ona ne može da iskaže rečima. Elenini snovi, kao i slike, oživljavaju prošlost i predstavljaju njen bes zbog načina na koji su se njene drugarice ponašale prema njoj. Preadolescentska psihodrama, u kojoj Eleni sve više muče i emotivno zlostavljaju njene tri najbolje drugarice, izvedena je u precizno opisanom kanadskom predgrađu četrdesetih godina prošlog veka; užasni događaji su takođe rezultat stvarnosti tog perioda. Razlike u društveno-ekonomskom poretku drugarica u romanu podstiču njihovu svirepost kojom pokazuju da li je ponašanje drugih devojaka prihvatljivo ili ih treba kazniti.

Elena i Kordelija su izabrane kao eksponenti svojih porodica koje se međusobno drastično razlikuju, a kako priča u romanu odmiče, moć prelazi iz Kordelijinih ruku u Elenino „vlasništvo“. Na taj način, obe ostavljaju utisak kao da su blizakinje koje

imaju, skoro istovremeno, disfunkcionalan ali i kompatibilan odnos. Etvudova koristi naučnu terminologiju, posebno teorijsku fiziku, da bi predstavila proces sećanja i njihovu dimenziju pretakanja slika, jednih u druge, i kako takav proces može uticati na sadašnjost. Elenina sećanja, na kraju romana, postaju jedinstvena, obnovljena, osvežena, u seriji događaja koji naglašavaju ulogu „dvojnog glasa“ u pripovedanju; prvo, njene slike „pričaju“, a onda, i sama Elena pokušava da „amnestira“ Kordeliju od njenih grehova i grešaka iz detinjstva.

Roman o umetniku i njegovom stvaralačkom i životnom sazrevanju („Künstlerroman“) jeste omiljeni žanr Margaret Etvud. Žanrovski elementi ovog romana su posebno vidljivi u romanu *Mačje oko*. Biografija ili autobiografija, bilo da je faktualna (dokumentarna) ili fiktivna (izmišljena), bavi se životom, identitetom i pojavnostima glavne junakinje, kao i oklonostima koje posredno utiču na karakterizaciju likova.

Fiktivna autobiografija romana *Mačje oko* predstavlja umetnicu Elenu pomoću njenog diskurzivnog sećanja obogaćenog opisima slika koje je godinama stvarala. Njene uspomene kao i umetnička platna daju višeslojne verzije Eleninog unutrašnjeg bića i naglašavaju problematičnu i kompleksnu konstrukciju ženskog lika u prozi. Natali Kuk (Nathalie Cooke) svrstava ovaj roman u fiktivnu ispovest (Cooke, 1995, 207-228) dok Arnold Dejvidson (Arnold E. Davidson) smatra da priča pripada romanu potrage („quest novel“) sa snažnim osećanjima za preživljavanje i za opstanak glavne junakinje (Davidson, 1997, 60). Posebno je važno Elenino detinjstvo koje je provodila u prirodi sa svojom porodicom a bez posebnog uticaja civilizacije na njen život. U izvesnom smislu, Elenina zapažanja o biologiji i teorijskoj fizici, kojima su se bavili njen otac i brat, imaju elemente feminističke kritike nauke. Kombinujući prozu, autobiografiju, slikarstvo i nauku, Etvudova je učinila nemogućim svrstavanje ovog romana u jedan izdvojeni žanr, što opet, dovodi do mnogostrukih, skoro nedokučivih, projekcija glavne junakinje. Karakterizacija Eleninog lika je stalni proces a ne završeni proizvod: tradicionalna ženstvenost je uvek odraz nežnih, delikatnih, porodičnih ženskih likova i njihovih ljubavnih priča, dok Etvudova revidira takvu interpretaciju oblikujući Elenin lik u negativnim, nepovoljnim okolnostima. Elena je samostalna, nezavisna od porodice i muškaraca iz njenog života, predana majka ali i posvećena svojoj umetnosti. Njena

sećanja, rekonstruisana pomoću serije flešbekova, pokazuju njeno suštinsko biće, prikriveno, maskirano, prurušeno, u stalnom pokušaju da se definiše u svetu reči i slika.

Da bismo mogli da definišemo Elenin lik, neophodno je da obratimo pažnju na različite odlike karakterizacije (dvojni identiteti, mesto i vreme odvijanja romana) jer glavna junakinja poseduje višedimenzionalne slojeve svog unutrašnjeg bića. Pošto se zbog izložbe vratila u rodni Toronto, Elena doživljava prosvetljenje jer otkriva da živi u dve vremenske dimenzije, u prošlosti i sadašnjosti. Roman obiluje njenim sećanjima na pokojnog brata Stivena i na njegove teorije o svetlosti, crnim rupama i principima o beskonačnosti. Stivenove teorije su značajno doprinele oblikovanju Elenine umetničke kreativnosti jer su njegove naučne ideje i njena slikarska platna inspirisana nedokučivim zakonima koji vladaju univerzumom. Zbog toga Elena, kroz ceo roman, koristi teoriju o kosmosu kao svedočanstvo o ličnim epifanijama. Granice između nauke i umetnosti nestaju i pretvaraju se u prestupnički akt kojim jedna žena može da se odupre ali i da uključi dominantni muški diskurs u svoju umetnost.

Gotski elementi su stalno prisutni u romanu jer Etvudova uvodi zlokbne adolescentske igre moći koje se odigravaju u rupi iskopanoj u Kordelinijom dvorištu (kada Elena ostane zarobljena) ili na groblju (kada Elena uzvraća osvetom prema Kordeliji). Takođe, Elena se pribojava da će retrospektivna izložba sugerisati smrt kao osnovni motiv na njenim platnima. Hajdi S. Mekferson (Heidi Slettedahl Macpherson), u prvom poglavlju studije opisuje nameru spisateljice: „(...) Etvudova povezuje slavu i smrt. (...)“²⁰¹ Stiven je prvi odgonetnuo tajnu Kordelijinog instinkta za opstanak: „Kordelija ima nameru da živi.“ Ova nejasna, nedefinisana klasifikacija Elenine „najbolje drugarice“ iz škole (mučiteljka i tamna strana Elenine ličnosti), ukazuje na još jednu dimenziju Elenine projekcije sopstvene ličnosti – na potisnuta sećanja iz detinjstva koja je povremeno proganjaju. Njeno razmišljanje o nedostatku i gubitku bitnih ljudi u životu pretočeno je na platnu posvećenom upravo Kordeliji, pod naslovom „Pola lica“, što postaje fokus njene potrage za davno izgubljenom „drugaricom“. Tek na kraju romana, Elena uspeva da se izbori sa sopstvenim „duhovima iz prošlosti“ tako što prašta Kordeliji za sve užase koje je od nje nekada pretrpela. Elena je „naučila“ da bude srećna i to zadovoljstvo je umela da pokaže. Ali je istovremeno postala svesna bolne činjenice da ljudima ipak najviše nedostaje ono što se nikada nije dogodilo jer su za

²⁰¹ „(...) Atwood links celebrity and death. (...)“ (MacPherson, 2010, 9).

takvim trenutcima najviše žudeli i zamišljali ih. Njena budućnost će biti siromašna za izgubljeno prijateljstvo sa Kordelijom, sa kojom je mogla kao starica provoditi prijatne trenutke prisećajući se svoje prošlosti.

Problemi percepcije i perspektive od suštinskog su značaja za slikarku poput Elene koja sve posmatra kroz „mačje oko“ svoje mašte. Retrospektivna izložba, na kraju, može se posmatrati kao završna reč u njenoj neobičnoj dvojnoj (ili paralelnoj) autobiografiji. Elenina slikarska platna iz drugačijeg ugla objašnjavaju i obogaćuju memoarsku naraciju i događaje. Kada posmatra realnost svojim umetničkim „mačjim“ očima, može bolje da dokuči sve događaje nego dok koristi samo svoj razum. Njene slike su istinske „sub-verzije“ jer razotkrivaju kompleksnu mrežu energija i emocija koje se stalno sudaraju i koje Elena nikada neće moći sagledati u potpunosti. Ona ne ume da objasni najznačajnije momente koji određuju njenu umetničku karijeru iako može da nacrti dve verzije tih događaja – njena vizija Device Marije u detinjstvu i trenutak kada je, kao odrasla osoba, ponovo pronašla kliker „mačje oko“. Oba događaja opisana su na slikarčinom najvećem platnu „Teorija jedinstvenog polja“ na kome Elena pokušava da predstavi ceo svoj život i „sile“ koje su oblikovale njenu ličnost. Šeron R. Wilson (Sharon Rose Wilson) naglašava da *Mačje oko*, u odnosu na sve prethodne romane Margaret Etvud, ima poseban odnos prema motivu vizije: „Čak i više od ranijih romana Margaret Etvud, *Mačje oko* se fokusira na viziju: u naslovu, u opisu likova, u filmskim scenama sećanja. Pošto Elena retrospektivno pripoveda roman, vizija knjige (i na taj način, vizija čitaoca) je i njena vizija. Pošto ona ponovo sagledava neprekidno menjanje sopstvene ličnosti iz prošlosti dok pripoveda, mi doživljavamo bar osam vrsta subjektivne stvarnosti u romanu *Mačje oko*: Elenina „pasivna“ vizija, njena mikroskopska vizija, njena percepcija vizije drugih ljudi (Drugost), ništavilo „lošeg perioda“ koje ona zaboravlja, vizija mačjeg oka, vizija Device Marije, „turistička vizija“ Toronta Britanske Kolumbije, i bajkovita obnovljena vizija sebe same, drugih i celog sveta.“²⁰² Elenina izložba opisuje je kao umetnicu iznenađujuće neuhvatljivog nestalnog

²⁰² „Even more than earlier Atwood’s novels, *Cat’s Eye* focuses on vision: in the title, in character descriptions, and in cinematic memory scenes. Since Elaine retrospectively narrates the novel, the book’s vision and through it the reader’s is hers. Because she re-sees continuously changing past selves as she narrates, we experience at least eight kinds of subjective „reality“ in *Cat’s Eye*: Elaine’s „back-seat“ vision, her microscope vision, her perception of the vision of others (the Other), the nothingness of the „bad time“ she forgets, cat’s eye vision, Virgin Mary vision, „tourist vision“ of Toronto from British Columbia, and fairy-tale restored vision of herself, others, and the world.“ (Wilson, 2010, 304).

duha a najveća slika opisuje slojevitost glavne junakinje koja u svakom trenutku otkriva neku svoju novu pojavnost.

Ne postoji tekstualno jedinstvo u autobiografiji glavne junakinje niti roman poseduje jedinstven žanrovski identitet. Umesto toga, tekst lako prelazi granice između sadašnjosti i prošlosti, između jedne konkretne ličnosti i njenih „dvojnika“, između živih i mrtvih, na način koji priču romana *Mačje oko* blisko povezuje sa još jednim „romanom o umetnici“ Margaret Etvud, *Proročica*.

Roman *Kradljivica-nevesta* može da se opiše kao dugačak čin egzorcizma, pošto se Toni, Keris i Roza, tri glavne junakinje, bore protiv uticaja Zinije, „kradljivice-neveste“ iz naslova romana. U ovom romanu, Etvudova koristi intertekstualne aluzije i žanrove dok organizuje motive za svaki lik: Toni sagledava svoj život i interni odnos sa Zinijom koristeći istorijsku retoriku; Keris opisuje svoju relaciju sa Zinijom kroz viziju o proročanstvu Novog doba; Roza opisuje svoje epizode sa Zinijom jezikom romana o misterijama. Zinija izaziva haotično stanje u životima ovih žena pošto napravi insinacije o sopstvenoj ulozi u njihovom životu, smatrajući sebe njihovom najboljom prijateljicom. Pretvara se da im je najveća podrška, puna razumevanja, bez koje ne mogu zamisliti svoju budućnost. Pošto sagledaju štetu koju im je Zinija napravila, svaka od žena koristi različite narativne strategije kako bi razumele protekle događaje. Sintija Dž. Kun (Cynthia G. Kuhn) opisuje interni odnos ove tri žene i njihovu relaciju sa Zinijom: „Rat je sveobuhvatni motiv u *Kradljivici-nevesti*, stanje rata ne samo da okružuje glavne likove, već prikazuje i njihove interakcije. Bitke se vode između različitih žena i muškaraca tokom romana, ali naglasak je na ratu između ženskih likova – posebno na potencijalne izdaje u ženskim prijateljstvima. Likovi pokazuju sve veće agresivno ponašanja ili stavove, boreći se za postojano mišljenje žena, prvenstveno nenasilnih, dok neguju druga bića. Zinijine briljantne priče o žrtvovanju su vrhunske prevare – ona pruža priliku ciljnim grupama da postanu njeni spasitelji, ali zbog svake vrste ponašanja upućenog ka Zinijinim lažnim ranama, dobije se prava rana“.²⁰³

²⁰³ „War is an overarching motif in *The Robber Bride*, the condition of war not only surrounds the main characters, but also summarizes their interactions as well. Battles are waged among various women and men throughout the novel, but the emphasis is on war among the female characters – specifically on the

U ovom romanu, Etvudova neprestano dodeljuje dvojne identitete glavnim junakinjama. Roman ima kombinovanu strukturu gotskog proznog teksta i bajke a svaka protagonistkinja se izražava preko svoje skrivene „bliznakinje“: Toni ima „tajni identitet“ svoje nerođene sestre bliznakinje; Roza ima dva imena koja pokazuju jednu polovinu njenog etničkog i religioznog porekla; Kerisin dvojni identitet ogleđa se kroz njeno pravo ime Karen jer je snažno podseća na seksualno zlostavljanje tokom detinjstva.

Svaka od ovih žena ima poseban interni odnos sa Zinijom. Ona je svaku prijateljicu ubedila kako je baš ta žena jedinstvena i kako je Zinija njena podrška do kraja života. Zinija je prevarant, njeno poverenje je lažno, ona čak simulira sopstvenu smrt. Kao „duh“ pojavljuje se Torontu, kada su svi zatečeni početkom rata u Zalivu (na Srednjem istoku), zavodi muževe i mladiće svojih prijateljica i uzima pozamašne svote novca od njih. Etvudova sugerije da je za ovu junakinju najvažnije kakav uticaj ostavlja na živote ljudi oko sebe.

Poput izgubljene bliznakinje, Zinija provocira represivne situacije koje, opet, dovode do agresije i besa u ponašanju tri prijateljice. Prateći Zinijin model ponašanja, ove junakine pokazuju sopstveni skriveni potencijal za neprijateljstva, ljutnju i bes. Ako se čovek izoluje od emocija, koje nisu nužno karakteristične za žene, one se kao bumerang vraćaju u izopačenom obliku; Etvudova koristi gotsku retoriku opisujući Ziniju kao duha, vampira, čudovište. Priča o Ziniji postaje aktuelna ponovo na kraju romana noseći sa sobom moguću poruku za buduće naraštaje, poruku koja proističe iz sudbine svih ženskih likova koje se pojavljuju u romanu – uvek je bolje pokazati dobrotu iako se dobro često ne vraća dobrim, ali loše se uvek vraća još gorim.

Etvudova piše postmodernističke gotске romanse sa velikim brojem elemenata preuzetih iz drugih tradicionalnih žanrova. Njen roman *Kradljivica-nevesta* u svom osnovnom tekstu podseća na Grimovu bajku „Mladoženja na silu“ sa elementima narodnih priča, na horor stripove o vampirima ili na Stari zavet. Roman Margaret Etvud ima ključni gotški elemenat strašnog, neizrecivog zagrobnog života ispitujući efekte koji utiču na brisanje granice između mašte i stvarnosti i na poigravanje sa žanrom

potential treacheries involved in female friendships. The characters demonstrate increasingly aggressive behaviors or perspectives, contesting longstanding views of women primarily non-violent and nurturing beings. Zenia's brilliant tales of victimhood are the master hoodwink – she offers the opportunity for targets to become her saviors, yet for every kind act extended toward Zenia's fabricated wounds, a genuine wound is generated.“ (Kuhn, 2005, 51).

romanse, detektivskog trilera i dokumentarne istorije. Jedna od glavnih junakinja, vojna istoričarka, opisuje efekte žanrovskog menjanja pripovesti o Ziniji: „Ona voli to da koristi: voli blagi šok na licima svojih slušalaca. To je mešavina domaćeg izgleda i masovnog krvoprolića koja utiče na njih.“²⁰⁴ Ovo je priča o transgresiji²⁰⁵, magičnim ogledalima, mračnim dvojnicima, izdajama i emocionalnom „vampirizmu“ Zinije-demonske žene kojoj je i posvećen naslov romana. Zinija, u tradicionalnoj gotskoj ulozi zle žene, opstaje kao duh u savremenom Torontu kao sušta potreba svojim drugaricama, bez obzira da li je živa ili mrtva. Njena nomadska priroda i stalna potreba za promenom identiteta predstavlja dvojni karakter za sve tri drugarice koje prema Ziniji osećaju strah ali i želju da se poistovete sa njom. Kao „druga žena“, Zinija ukazuje na „drugost“ koju njene prijateljice ne mogu svesno definisati iako je neophodno da poseduju tu osobinu radi potvrde sopstvenog identiteta. Etvudova koristi gotsku zlu ženu da bi naglasila način na koji mašta radi, a koja utiče na žensko sagledavanje ličnosti, baš kao što primenjuje moćnu, rušilačku silu Zinijinog zavodjenja koje izaziva feministički stav o seksualnoj politici i rodnim odnosima. Zinija se uvek „vraća“ iz mrtvih i mora se iznova uništiti. Na kraju romana, sve tri žene je odbacuju i tako „osuđuju“ Ziniju na smrt. Bez obzira na način na koji je Zinija okončala svoj život, ostaje dilema da li je to pravi kraj njenog ovozemaljskog bitisanja.

Tako Zinija postaje prošlost, pripada istoriji ili tačnije: „Ona će postati istorija samo ako Toni odluči da je stavi u istoriju (...) zato što je ona mrtva, a svi mrtvi su u rukama živih“.²⁰⁶ Toni je istoričarka postmodernističkog pristupa, pristrasnog i veoma ličnog poimanja narativne rekonstrukcije prošlosti. Tako posmatrajući, istorija je diskontinuiran tekst sa mnogo nejasnoća i faktografskih nedoslednosti što, opet, ostavlja mogućnost za različite interpretacije činjenica. Toni pripoveda o Zinijinom životu stavljajući je u ulogu „žrtve dvadesetog veka“. Zinijini mnogobrojni identiteti i sve

²⁰⁴ „She likes using it: she likes the faint shock on the faces on her listeners. It’s the mix of domestic image and mass bloodshed that does it to them.“ (RB, 3).

²⁰⁵ „Transgresija je obeležje izvesnih tekstova nastalih u okvirima modernističke književne i umetničke prakse. Ritmovima, prekidima i odsutnostima u tekstovima koji stvaraju novi poredak znakova u vremenu i prostoru, oni, u stvari, razvijaju novi jezik. Pošto je semiotika povezana sa pred-edipalnim odnosom sa majčnim telom, obiljem i primarnim narcizmom, možemo očekivati da revolucionarna transformacija jezika do koje dovodi semiotička transgresija simboličkog, može posebno da se poveže sa ženama.“ (Đurić, 2010).

²⁰⁶ „She will only be history if Tony chooses to shape her into history (...) because she is dead, and all of the dead are in the hands of the living“ (RB, 461).

traume, bolesti i neuroze koje je preživela, zakopani su u temeljima zapadne kulture, ne samo u Evropi već i u kanadskom kulturnom nasleđstvu.

Ovaj roman se može čitati kao istorija savremenog kanadskog društva i hronoloških promena u kulturnim događajima posleratnog Toronta dok se paralelno daje presek opšte svetske istorije utkane u pripovesti glavnih junakinja. Na taj način, Margaret Etvud definiše mesto Kanade u globalnom kontekstu kao i pokušaj da se preoblikuje nacionalno pripovedanje u periodu vrhunca multikulturalizma devedesetih godina prošlog veka. Mnogobrojne verzije „kanadizma“ se stalno ponavljaju o romanu, i kao što Etvudova naglašava, Kanada, ni u jednom smislu, nije odvojena od svetskih previranja savremene istorije. Roman *Kradljivica-nevesta* potpuno narušava žanrovsku odredljivost gotske romanse koristeći i revidirajući tradicionalne narativne konvencije kako bi, kao preoblikovan tekst, uključio ne samo pitanja o ženstvenosti i feminizmu, već i nacionalnu i međunarodnu političku problematiku.

U romanu *Alijas Grejs*, Etvudova ponovo istražuje stanje uništenog psihičkog sveta glavne junakinje kao posledice represivnog ponašanja društva. Dok roman *Kradljivica-nevesta* pokazuje ovu tematiku kroz interakciju četiri junakinje, *Alijas Grejs* prati ovaj psihološki konflikt u jednoj osobi. Istorijska osnova ove pripovesti jeste misterija tragičnih događaja koji su se desili u devetnaestom veku i za koje je optužena izvesna sluškinja Grejs Marks. U jednom trenutku, ona izaziva mnogobrojna različita mišljenja, objavljena u regionalnim novinama: neki je proglašavaju za demona, drugi smatraju da je nevina žrtva, da je perfidna, da je neinteligentna, lukava, prostodušna. Kćerke upravnika zatvora misle o njoj kao o romantičnoj junakinji iz književnosti, a Grejs, kada razmišlja o sebi, pokušava da koristi jezik i diskurs romantičnih pripovesti (posebno jezik proze Voltera Skota). Figura Grejs Marks, na neki način jeste „alijas“ Grejs, pošto svi projektuju sopstvene potrebe i pripovesti poistovećujući se, do izvesnog stepena, se sa njom i njenom sudbinom. Doktor, koji je Grejs podvrgnuo psihoterapiji, počinje da stavlja sebe u poziciju njenog spasioca iz zatvora, a o samoj Grejs razmišlja kao o otelotvorenju svih svojih strasti i želja. Pilikom posete mentalnoj bolnici, Suzana Mudi piše o Grejs u metaforama koje nepogrešivo podsećaju na Dikensov roman *Oliver*

Tvist. Suzana Mudi posebno ističe motiv očiju i poslednjeg pogleda žrtve, koji se pojavljuje u romanu *Oliver Twist* Čarlsa Dikensa, kada se ubica Bil oseća večno progonjenim. Isti motiv ponavlja Mudi posle svoje posete Grejs Marks. Ali u romanu Margaret Etvud, protagonistkinja nema osećaj krivice jer pati od amnezije zbog čega poslednji pogled žrtve ne provocira bolna sećanja na počinjena ubistva kako zaključuje Debora Horvic (Deborah M. Horvitz). Ona ispituje književne likove, politički i psihološki traumirane, posebno njihove seksualne traume. Horviz istražuje likove i njihova sećanja na nasilje i okrutno mučenje fokusirajući se na stvaranje umetničkih književnih dela koja su inspirisana ovakim ekstremnim stanjima i situacijama (Horvitz, 2000, 106).

Pronalaženje prave, autentične Grejs je komplikovan proces, ako ne i nemoguća misija; seansa mesmerizma koju su smislili Grejsini duhovni učitelji, kako bi otkrili istinu o počinjenim ubistvima, iniciraju pojavu glasa Meri Vitni, Grejsine drugarice i koleginice. Nije sigurno da li Meri zaista postoji; Etvudova daje dokaz kojim potvrđuje da je Meri stvarna ličnost, da je umrla zbog neuspešnog abortusa, i da kroz Meri, Grejs projektuje sva svoja osećanja besa i neprijateljstva. Nju očigledno nešto progoni, ili suzbijena sećanja ili krivica, pa Etvudova ostavlja kraj njene sudbine neizvesnim. Završetak romana *Alijas Grejs* podseća na poslednji pasus romana Šarlote Bronte, *Vilet (Villette)*, 1853), zbog nejasne Grejsine budućnosti. Čitalac na kraju može da rekapitulira prihvatanje i tolerisanje Margaret Etvud prema ljudskom potencijalu za agresiju i bes.

U svojim romanima Etvudova nas podseća da je skoro nemoguće prihvatiti jednu istinu priče koja treba da izroni iz velikog broja alternativa: promene tačke gledanja na, takođe promenljive kontekste, utiču na tumačenja podataka iz pripovesti. Njeni romani opisuju društvo i likove u stanju stalnih promena ili na životnim prekretnicama. Fredovica govori o sebi i ljudima iz svoje prošlosti kao o pojedincima koji pripadaju „međuprostoru“. Prečasni sveštenik Veringer, u romanu *Alijas Grejs*, objašnjava da je teško interpretirati Grejsino ponašanje pod hipnozom jer ona obitava u nekakvom „vakuumskom međuvremenu“.

Stalni proces, u koji su junakinje Margaret Etvud uključene, sa svojim neprestanim razvijanjem funkcionalnih osećaja identiteta, prikazan je na način na koji one pregovaraju i snalaze se pored „vremenskih kapija“. Nasilna, iznuđena dvojnost, o kojoj Etvudova piše u *Dnevnicima Suzane Mudi*, jeste strategija za preduzmljivo i

aktivno ponašanje u različitim situacijama. Dvojni glas u romanima najbolje ilustruje unutrašnje biće u stanju previranja i sputavanja. Zbog ovakvih iskušenja Etvudova dokazuje da svaka individua može biti sposobna da preživi u ekstremnim životnim okolnostima.

Roman *Alijas Grejs* bavi se istorijom koju Etvudova stavlja u postmodernistički koncept jer težnja svakog pisca, kako kaže Martin Kester (Martin Kuester) jeste da osavremene tradicionalnu strukturu prilagođenu „novom tekstualnom, društvenom i nacionalnom okruženju“.²⁰⁷ Pod prilagođavanjem, Kester podrazumeva nastajanje hibridnog teksta, historiografske metaproze koja kombinuje istorijsku dokumenataciju sa prepoznatljivim žanrovima autobiografske fikcije i gotske romanse, ali i sa efektnim elementima različitih društvenih tendencija devetnaestog veka, poput spiritualizma i mesmerizma. Zbog toga, Kuster smatra da roman Margaret Etvud ima svoje uporište u savremenom trenutku jer istražuje verodostojnost istorije, sa posebnim fokusom na proveravanje mitova o englesko-kanadskoj kolonijalnoj neutralnosti i uzdržanosti, a sa poštovanjem i priznavanjem legitimnosti istorijskog nasleđstva.

U romanu *Alijas Grejs* Etvudova se okreće kanadskoj prošlosti i tamo nalazi delikatne događaje koji su tendenciozno „zaboravljeni“. Kao autorka, odlučuje se za tragično dvostruko ubistvo koje (ni)je počinila Grejs Marks, šestnaestogodišnja sluškinja. Bilo je skoro nemoguće pouzdano rekonstruisati zločin na osnovu dostupnih kontradiktornih istorijskih izveštaja te je Etvudova pribegla upotrebi gotskih elemenata – demonska opsednutost, misterije, gubljene razuma – koji u dobroj meri objašnjavaju paničnu zbunjenost ljudi devetnaestog veka zbog nedokučivosti ženskih sposobnosti. Žene su mogle biti duhovno čiste i nevine ali i egzistencijalna pretnja tradicionalno dominantnom muškom društvu. Zato Etvudova ostavlja enigmu koja se tiče konačne ljudske (a ne sudske) presude za Grejs Marks. Etvudova pažljivo uvodi u roman lik mladog doktora Sajmona Džordana čija naučna interesovanja prema mentalnim poremećajima otkrivaju tadašnje nove teorije o neurozama i psihozama. Njegov zadatak je da, kroz različite asocijacije tokom seansi, izleći Grejs u duševnom smislu ali i da reši zagonetku oko njene krivice ili nevinosti. I pored navodnog traumatičnog gubitka sećanja na ubistva, Grejs je u stanju da hronološki opiše sve važnije događaje iz svog života i tako oblikuje autobiografsku fikciju.

²⁰⁷ „to a new textual, social and national environment“. (Kuester, 1992, 148).

Istovremeno se postavlja pitanje pouzdanosti i doslednosti istorijske interpretacije događaja iz prošlosti. Etvudova uspostavlja odnos između činjenice i fikcije jer postoji mnogo verzija o Grejs Marks. Ćina Visker (Gina Wisker) smatra da Etvudova uspeva da približi predstave o istorijskim činjenicama tako što pokazuje da se svaki podatak iz prošlosti može individualno interpretirati. To rezultira konstrukcijama koje zavise od ugla gledanja, konteksta i namere autora ili čitalaca: "Nemoguće je ući u trag apsolutnih činjenica svakog slučaja u istoriji i tekst Margaret Etvudin ovo pojašnjava sastavljanjem novinskih izveštaja, balade, izveštaja u prvom licu jednine, sećanja zasnovanih na psihoanalizi, i brojnih savremenih činjeničnih i izmišljenih odgovora na slučaj Grejs Marks kao i izveštaja o tom slučaju."²⁰⁸ U nekim delovima romana, stvara se utisak postojanja različitih alijasa iste protagonistkinje. Ne samo da nismo sigurni da li je na suđenju Grejs Marks alijas Meri Vitni već je glavna junakinja uspevala da predstavi mnogobrojne viktorijanske konstrukcije ženskog bića. Znamo da je Grejs u ulozi žrtve, mučeničkog sveca, muze doktora Džordana, Šeherezade ali i ubice i lude žene. I opet, odgovor o pravoj istinskoj junakinji ne nazire se. Naslov signalizira uznemirujuće odsustvo njenog stvarnog identiteta koji pisana istorija ne prepoznaje. Stvarni ženski glas ili istinita priča iz prošlosti ostaje zauvek skrivena.

Grejs je možda zarobljena u istoriji, kao što je bila zatočena u kaznenom zatvoru, ali kroz svoju ispovest ona uspeva da izbegne doktorove stalne pokušaje da dođe do istine, bez jasnog teksta sa samo jednim značenjem i bez stabilnog identiteta koji bi je uvek predstavljao. Nikada nije do kraja razjašnjeno da li je Grejs otporna na doktorova pitanja zato što je zaista kriva za ubistva ili zato što ne podnosi da je ispituje predstavnik vlasti.

Već smo naglasili, u detaljnijoj analizi ovog romana, da se nekoliko kritičara bavilo motivima jorgana koje ona pažljivo šije tokom seansi sa doktorom. Kumi S. Vevaina (Coomi S. Vevaina) smatra da su motivi jorgana očigledna metafora Grejsine ispovesti ali su i verzija rajskog drveta na kome se neraskidivo prepliće dobro i zlo (Vevaina, 1998, 68). Šijući jorgan, Grejs ponovo preživljava i razume svoju traumatičnu istoriju. Nikada ne kaže da je nevinna; ona samo izjavljuje da se ne seća, a loše pamćenje

²⁰⁸ „It is impossible to track down the absolute facts of any event in history and Atwood’s text makes this plain by bringing together newspaper reports, ballads, first person records, psychoanalytically based recollections, and numerous contemporary factual and fictional responses to and reports of the Grace Marks case.“ (Wisker, 2002, 86).

nikada nije isključivalo krivicu u nekom događaju. Na ovaj način je Grejsina amnezija priču iz devetnaestog veka približila našem savremenom dobu jer našu ličnost više odražava zbir događaja kojih se ne sećamo (pošto predstavljaju našu podvest) a ne onih koje pamtimo.

Žanrovska hibridnost romana *Alias Grejs* naglašava značaj žanrovske raznolikosti i stalnog izazivanja granica tradicionalnih prozaičnih formi. Etvudova, i ovog puta, skreće pažnju čitalaca na nasleđene istorijske tekstove jer oblikuju našu moć sagledavanja stvarnosti.

Romani Margaret Etvud uvek ističu ulogu umetnosti kao i strukturu pripovedanja, gde se stvarni život transformiše i ponovo osmišljava unutar fiktivnih prostora proze. Ipak, u beskrajnom nizu različitih narativnih formi, prepoznaje se „etvudovski“ glas, inteligentan i duhovit, satiričan i samoironičan, politički i etički angažovan, dok njeni sofisticirani tekstovi odgovaraju realnom prostoru i vremenu u kome živi. Njeni romani iskazuju lični autorkin dvojni pogled na događaje koji obitavaju na površini stvarnosti, kao i na paralelne situacije ili na hronologiju iskustava iz prošlosti. Etvudova se fokusira na dejstvovanje političke moći na svakom nivou, od nacionalnih do međunarodnih odnosa, od seksualnih relacija do ličnih interpretacija međuljudskih komunikacija. Etvudova uspeva da se posveti različitim pitanjima, povezanim zajedničkim diskursima u romanima o kanadskom nacionalnom identitetu, odnosima Kanade sa SAD i ostatkom sveta, o ljudskim pravima i ekološkim pitanjima. Tema koja se izvorno bavi kanadskom divljom prirodom podrazumeva globalnu dimenziju u sve ozbiljnijim upozorenjima protiv opasnog otuđenja čoveka od prirode.

U njenim romanima nezaobilazna su feministička pitanja, kao i pitanja roda, jer je Etvudova uvek kritična prema višesmislenoj ideološkoj definiciji feminizma, uključujući njeno dugogodišnje istraživanje društvenih mitova o ženskom polu a, od skora, i mitova o muškom polu. Etvudova je posebno usredsređena na ženske i muške fantazije o ženama; na predstavljanje ženskog tela u umetnosti, prozi, pop-kulturi i pornografiji; na društveno i ekonomsko eksploatisanje žena; na odnose među ženama i na njihove različite veze sa muškarcima. Ceo opus Margaret Etvud može da se stavi u

kontekst kulturoloških i rodničkih analiza i takve studije najtačnije i najpribližnije opisuju njeno prozno staralaštvo. Ključni izraz za Etvudovu jeste uvek „opstanak“ u ekološkom i ideološkom kontekstu. Madurima Redi (Madhurima Reddy) u svom osvrtu kaže: „Ključna reč u svakom razgovoru Etvudove jeste "opstanak". Za Etvudovu opstanak ne znači kontinuitet pukog fizičkog postojanja, već težnja za dostojanstvom u borbi društva i okolnosti. Gotovo svi njeni protagonisti su žrtve – bilo od strane muškarca ili od vlasti ili od konkretne okoline. Etvudova ispituje mesto žena u modernom društvu. Ona ih istražuje u komercijalizovanom, tehnološkom dobu.“²⁰⁹

Predstavljanje žena i ženskog tela može da se prati u romanima Margaret Etvud od šezdesetih godina, i u njenim primenama gotičkih narativnih konvencija postoji očigledan prelaz sa kanadskih odgovora na romantično gotičku Evropu koju najglasnije predstavlja Džoana Foster u romanu *Proročica*. U romanu *Kradljivica-nevesta*, evropska gotika „postaje“ kanadska i Etvudova je posebno usresređena na Toronto. Revizija, retrospekcija i rekonstrukcija su povezane kategorije u ljudskom realnom svetu i umetničkoj mašti te u tom smislu primećujemo da je proza Margaret Etvud sve više retrospektivnog određenja. Upravo kao što protagonistkinja romana *Mačje oko* slika vreme na svojim platnima, tako i Etvudova ispisuje vreme dok analizira žene i Kanadu, beležeći društvene promene. Sasvim sigurno se može reći da su njeni romani pripovedne retrospektive prošlih života književnih junakinja, a ona je, kao autor, neprestano svesna istorijskog aspekta takve narativne tehnike. Ova osobina njene proze najočiglednija je u istorijskim romanima koje je pisala devedestih godina prošog veka. Ako se kritički osvrnemo na romane Margaret Etvud, nameće se zaključak da ona uvek pokazuje posebno interesovanje za istoriju iako su za književnu analizu atraktivnije bile teme poput feminizma, očuvanja prirode ili postmodernističke narativne konstrukcije.

Njena fascinacija istorijom je vidljiva u svim njenim proznim tekstovima: roman *Izranjanje* uhode duhovi, ne samo roditelja protagonistkinje već i praistorijski „predstavnici“ američkih Indijanaca; roman *Život pre muškarca* je pun fascinacija o dinosaurima čiji se skeleti i otisci stopala mogu videti u Kraljevskom muzeju Ontarijo; pripovedačica romana *Proročica*, Džoana Foster pokazuje izuzetan

²⁰⁹ “A key word in any Atwood’s discussion is „survival“. By survival Atwood does not mean continuity of mere physical existence, but a striving for dignity in the battle of society and circumstances. Almost all her protagonists are victimized – either by a man or authority or by a particular special environment. Atwood examines the place of women in modern society. She explores her in a commercialized, technological age.“ (Reddy, 2011, 1).

entuzijazam za gotске strasne nesputane ljubavi koje su tesno povezane sa njenom posvećenošću britanskoj istoriji kostima devetnaestog veka. U romanu *Telesna povreda* opisuje se kolonijalna istorija Kariba koja oblikuje novu postkolonijalnu sadašnjost dok u *Sluškinjinoj priči* čitamo o američkoj kolonijalnoj istoriji. Etvudova se vraća lokalnoj istoriji Toronta romanom *Mačje oko* i *Kradljivica-nevesta*, ali tek sa knjigom *Alijas Grejs*, intenzivno traga za podacima o kanadskoj kolonijalnoj istoriji devetnaestog veka i uvodi stvarni lik tog perioda, Suzanu Mudi. Dejvid Steins (David Staines) zaključuje: „Etvudova je fascinirana istorijom Kanade, još uvek relativno nepoznatom, i prisutnošću prošlosti u tkivu savremenog ljudskog života. I ona je prvi pisac u kanadskoj književnosti koja je dočarala umetnički lik iz prošlosti, Suzanu Mudi u njenom slučaju, i stvorila od nje glavnu pojavu u novom umetničkom delu.“²¹⁰ U romanu *Slepi ubica*, Etvudova predstavlja nacionalnu istoriju dvadesetog veka kroz beleške pripovedačice Iris. I pored naglašavanja tradicije, Etvudova piše u postmodernističkom kontekstu, sa rekonstrukcijom istorije i nasleđenim kulturološkim mitovima, prepoznajući različite doživljaje realnosti pretočene u „istine priče“.

Rani romani Etvudove, kao i njena kasnija proza, uvek opisuju psihološko, intelektualno, emotivno odrastanje protagonistkinja. Elen Mekvilijams (Ellen McWilliams) izučava roman odrastanja („Bildungsroman“) u opusu Margaret Etvud: „Dok takvi tekstovi imaju svoje mesto u kanonu feminističke literature i posebno otkrivaju promene koje se odvijaju u vremenu u kojem su tekstovi pisani, zanimljivije je kakvo je poređenje rane proze Margaret Etvud sa romanima ženskog odrastanja. Njena proza se manje bavi ponavljanjem ili proširenjem postojeće narativne strukture od rešavanja unutrašnje mehanike žanrovske konvencije.“²¹¹ Pored istorijskog konteksta sveprisutnog u romanima Margaret Etvud, Elen Mekvilijams posebno analizira umetnice poput protagonistkinja u *Izranjanju* ili u *Proročici*. U oba romana predstavljene su žene koji imaju krizu identiteta i nesigurnosti u sopstvene kreativne sposobnosti. U prvom romanu, naratorka je neuspešna slikarka koja nikada ne veruje

²¹⁰ „Atwood is fascinated by the history of Canada, still relatively unknown, and the presence of the past in the fabric of contemporary human life. And she is the first writer in Canadian literature to evoke an artistic figure from the past, Susanna Moodie in her case, and make her a major presence in a new work of art.“ (Staines, 2006, 16).

²¹¹ „While such texts have a place in the canon of feminist literature and are very revealing of the changes taking place in the time in which they were written, more interesting is how Atwood’s early fiction compares to these female Bildungsroman. Atwood’s fiction is less concerned with reversing or extending existing narrative structure than in tackling the internal mechanics of generic convention.“ (McWilliams, 2009, 39).

svojim vizijama boreći se da pronađe sopstveni jezik za izražavanje intimnih misli. Na kraju romana *Izranjanje*, njeno vizionarsko iskustvo oslobađa unutrašnju moć da izleći samu sebe.

U drugom romanu *Proročica*, Džoana, protagonistkinja i pisac popularnih gotskih ljubavnih priča, uspeva da prevaziđe probleme oko adekvatnog jezičkog registra, mada i dalje pokušava da pronađe sopstveni glas. Čak i tada oseća veliku patnju koju prikriva bespogovornom privrženošću gotskim konvencijama i „automatskom“ pisanju. Na kraju priče, ona i dalje traga za odgovarajućim jezikom i književnom temom za svoje knjige. U romanu *Telesna povreda*, glavna junakinja Reni nije izuzetak. Ona pronalazi sopstveni glas ali je niko ne čuje i shvata da ne može dokučiti naslov za svoju ličnu priču. U sličnoj klopci nalazi se Fredovica u romanu *Sluškinjina priča*, pokušavajući da pronađe izgubljeni identitet kako bi ispričala svoju sudbinu, ali tajno, pa njena ispovest u novoj republici Galad postaje dostupna tek pošto je njen život odavno završen.

Sve ove priče predstavljaju procese kojima žene beleže svoje pokušaje da govore, pišu ili slikaju, upravo kao što opisuju svoje teškoće i stalna ućutkavanja od strane društva, posebno muškaraca. Tek sa romanima *Mačje oko* i *Kradljivica-nevesta*, sredovečna umetnica i istoričarka stiču sigurnost u svojim stavovima i snazi da interpretiraju svoje viđenje stvarnosti. Dok Elena, junakinja romana *Mačje oko*, posmatra svet kroz prizmu klikera „mačje oko“, uspeva da uoči događaje bolje od ljudi koji je okružuju i da naslika platno pod naslovom „Jedinstvena teorija polja“. Zato ostaje ličnost koju je teško definisati i koja je, na kraju, i fizički bila neuhvatljiva. Ona odlazi da živi u drugom delu Kanade, ostavljajući svoju životnu energiju na platnima svojih slika. Jedino Toni, protagonistkinja romana *Kradljivica-nevesta*, pokazuje želju da preuzme potpunu odgovornost kao pripovedač nad fragmentima priče o Ziniji, prepredenoj drugarici čija sudbina utiče na živote žena u njenom bliskom okruženju. Tonijina naslednica je, očigledno, Iris, naratorica romana *Slepi ubica*, koja piše memoare pred kraj života, smatrajući da samo ona ima pravo da govori istinu o prošlosti.

Pitanja koja Etvudova postavlja o nameni pisanja, razlozima kojima se rukovode književnici i izvoru njihove inspiracije, dobijaju svoj odgovor u svakom njenom romanu. Na kraju, svaka dilema postaje razrešena jer svi učestvuju u njenoj priči – spisateljica, likovi romana i čitaoci kojima je knjiga namenjena. Ona se fokusira na kulturološki značaj pisanja i etičku odgovornost pisca posebno u potrošačkom društvu

modernog doba. Etvudova istražuje mitove, metafore, arhetipove različitih perioda opšte istorije i način na koji savremeni umetnik oživljava i individualno tumači njihova značenja. Svaki pisac se izražava kroz svoje kreativno biće ali i putem racionalnog poimanja stvarnosti. Etvudova smatra da je osnovno razmišljanje o procesu pisanja svedeno na svoju početnu misiju – umetnički odgovor na smrt i „drugost“ u svakoj vrsti pojavnosti.²¹²

Romani Margaret Etvud, zavisno od pojedinačne analize, mogu se žanrovski svrstati u popularne ljubavne priče, gotske romane, bajke, komedije, trilere, antiutopije, fiktivne autobiografije ili istorijske romane. Iz ovoga proizilazi specifična potreba za primenom poststrukturalne i postmodernističke književne estetike tokom ocenjivanja njenih romana jer Etvudova pokazuje stalnu umetničku sklonost ka balansiranju između tradicionalnih žanrova i izazivanja kanonizovanih narativnih granica.

Osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka teorija žanra se radikalno promenila zbog uticaja strukturalista i poststrukturalista. Ranije studije, poput knjige Pola Hernadia (Paul Hernadi) *Iznad žanra (Beyond Genre, 1972)* u kojoj se jasno podvlači zaključak da „ništa ne postoji što se već ranije nije dogodilo“, pripadaju književnoj istoriji. Pod uticajem Džonatana Kalera (Jonathan Culler) i njegove knjige *Strukturalistička poetika (Structuralist Poetics, 1975)*, kao i Cvetana Todorova (Tzvetan Todorov) i njegove studije *Žanrovi govora (Genres in Discourse, 1990)*, književna teorija postaje bogatija za novo tumačenje žanra koji postavlja norme i očekivanja čitalaca u njihovom upoznavanju sa novim tekstom. Poststrukturalisti su uveli novo prepoznavanje žanrovskih interpretacija teksta jer su stavili akcenat na tekstualnost, intertekstualnost i čitalačku recepciju. Žanrovi više nisu kategorije već retoričke, duštvane i kulturološke strategije koje odgovaraju određenim istorijskim i ideološkim

²¹² U svojoj zbirci eseja (*Negotiating with the Dead: A Writer on Writing, 2002*), nastalih na osnovu predavanja koje je održala na Univerzitetu Kembridž 2000. godine, Etvudova se bavi raznolikim temama o književnosti, umetnosti, društvenom priznanju pisca, prirodi trojnog odnosa pisca, knjige i čitaoca. Ona ne daje konačne odgovore niti preuzima ulogu spasioca umetnosti već ispituje parametre pitanja o ulozi pisca kao svedoka istorije čovečanstva i o procesu pisanja kao ovekovečenoj hronologiji konkretnog vremena.

imperativima.²¹³ Književne “univerzalije” sada se odnose na specifične vrednosti određene grupe ljudi kao i njihove klase, rase, roda i seksualne orijentacije. Zato postmodernistički tekstovi izazivaju sisteme autoriteta i reda koji obuhvataju žanr, književne kanone i tradicionalno prepričavanje istorije. Etvudova upravo primenjuje ovakve žanrovske transformacije. Marta Dvoržak primećuje u svojoj kritici o romanu *Sluškinjina priča*: “Etvudova signalizira činjenicu da konvencionalni modeli, bilo da pripadaju naraciji, mitu ili sistemu implicitnih maksima koje konstituišu našu ideologiju ili viziju sveta, konstruisane su u društvu, a kao takve, mogu se transformisati ili rekonstruisati.”²¹⁴

Bekstvo iz realnosti, koje obeležava rane romane Margaret Etvud, ostaje karakteristika i u njenim pripovestima novijeg perioda. Stvarnost je uvek komplikovana, zahtevna i nepredvidiva te ljudi moraju sami sebi da dodeljuju uloge kojima će storiti uslove za potencijalnu sreću i spokoj. Ove uloge, uslovljene društvenim okolnostima, kod ljudi predpostavljaju i lične želje i iluzije o prihvatanju, ljubavi, dobroti koje (ne)ostvaruju u svom svakodnevnom životu. Etvudova nikada ne definiše ove želje isključivo kao opšte ljudske težnje za oslobađanjem od bola koji nanosi „surova realnost“. Ona ne govori ni o potrebi društva da, kroz ispunjenje ovih želja, dokazuje svoju moć i superiornost nad pojedincima. Etvudova samo naglašava da ove želje utiču na ogromnu zavisnost individue od društva: u romanu *Sluškinjina priča* Fredovica i ostale sluškinje prestaju da misle o slobodi i počinju da osećaju sigurnost unutar granica i zidova nove republike; glavna junakinja romana *Mačje oko*, Elena, iako preživljava surovost Kordelije i ostalih dveju drugarica, trudi se da ispuni sve njihove apsurdne zahteve jer ne želi da izgubi svoje jedine prijatelje u tom trenutku; u romanu *Kradljivica-nevesta*, Toni, Keris i Roza „uspešno“ izbegavaju sadašnji trenutak tako što održavaju iluziju udobnosti i stabilnosti svojih privatnih života; protagonistkinja romana *Alijas Grejs* više se trudi da održi dostojanstvo nego da podrži istinu.

²¹³ Linda Hačon je na ovaj način analizirala postmodernističku prozu, posebno delo Margaret Etvud *Sluškinjina priča*.

²¹⁴ “Atwood signals the fact that conventional patterns, whether they belong to narrative, myth, or the body of implicit maxims that constitutes our ideology or vision of the world, are socially constructed, and as such, may be transformed or reconstructed.” (Dvoržák, 1998, 81).

Svi romani Margaret Etvud otkrivaju surovu istinu: svaki pokušaj da pojedinac udovolji zahtevima društva a ne ličnim željama, osuđen je na neuspeh. Ali i potvrđivanje sebe kroz dominaciju drugih takođe je pogrešno. Elenina priča u romanu *Mačje oko*, na primer, pokazuje da se njena nezavisnost od Kordelije i ostalih devojčica paralelno razvijala sa njenom nezainteresovanošću prema ljudima koji je okružuju. Na kraju, njena reakcija se pretvorila u osvetu što joj je u velikoj meri odmoglo da sagleda neminovna životna iskušenja. Patriša Vo (Patricia Waugh) u studiji o savremenim spisateljicama, posebno se osvrće na glavne ženske likove u romanima Margaret Etvud: „Ponovo, žene smatraju emotivnim metama kulturnog opovrgavanja i strahom od smrti i telom koje cela društvena spoljašnost podržava. Ovim svetom, takođe, dominiraju slike neprirodnog i veštačkog. Treba pregovarati sa svačim i sa svima preko sigurnih udaljenosti i granica. Telo – posebno ljudska želja – mora se upakovati, uviti ili zaštititi.“²¹⁵

Romani Margaret Etvud i ceo njen život dokazuju da pojedinac i društvo moraju prihvatiti dvostruke ili čak, mnogostruke identitete jedne osobe, njegovu nesigurnost i nepoverenje ali i želju za individualnošću. Kompromis između pojedinca i društva je jedino moguće rešenje. Način na koji se dolazi do pomirujućeg dogovora je individualan i nikada nije generalno primenljiv. U intervju koji je Gabrijela Mecler (Gabriele Metzler)²¹⁶ vodila sa Margaret Etvud, kanadska spisateljica zaključuje: „Izvesne stvari su veoma važne u jednom periodu da bi praktično iščezle kasnije. Izvesni strahovi, koje ste možda imali dok ste bili mlađi, nestaju kada odrastete jer stvar koje ste se plašili već se dogodila.“²¹⁷ Ljudi sebi neprekidno dodeljuju uloge drugih likova. Isti odnos imaju i prema svakom pojedincu društva u kome se odvija njihova stvarna sudbina. Unutrašnje projekcije jedne individue najbolje objašnjavaju njeno poimanje realnosti i odnosa prema utvrđenim društvenim normama. Glavne junakinje Margaret Etvud upravo izazivaju ove norme pomerajući granice tradicionalnih vrednosti

²¹⁵ „Again, women are seen to be the emotional targets of the cultural denial and fear of mortality and the flesh which the whole social façade supports. This world, too, is dominated by images of the unnatural and the synthetic. Everything and everyone must be negotiated through the safety of distances and barriers. The flesh – human desire, in particular – must be packaged, wrapped or protected.“ (Waugh, 1989, 216).

²¹⁶ Profesorka na Pedagoškom fakultetu u Frajburgu u Nemačkoj.

²¹⁷ „Certain things are very important to you at one age that practically fade out of existence later on. Certain fears that you may have when younger disappear when you are older because the thing that you were afraid of has already happened.“ (Metzler, 200, 277-286).

svake ljudske zajednice. Univerzalnost njenih romana u predstavljanju tema i originalnost Etvudove u pronalaženju optimalnih jezičkih i stilskih rešenja u proznim tekstovima jesu osnova za buduća istraživanja postmodernističke literature koja je značajno obeležila celokupnu svetsku književnost.

B I B L I O G R A F I J A

PRIMARNA LITERATURA

Dela Margaret Etvud²¹⁸: kritičke studije i zbirke eseja; romani;

zbirke poezije; zbirke kratkih priča; antologije;

pojedinačni eseji citirani u tekstu

Kritičke studije i zbirke eseja

Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature. Toronto: Anansi, 1972, pp. 36-39.

Days of the Rebels 1815–1840 (1977).

Second Words: Selected Critical Prose. Toronto: Anansi, 1982, p. 203-333.

Through the One-Way Mirror (1986).

Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature. Oxford: Clarendon Press, 1995.

In Search of Alias Grace. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997, pp. 6-7.

Negotiating with the Dead: A Writer on Writing. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 179.

²¹⁸ Žanrovska podela i hronološki navodi prikazuju književni opus Margaret Etvud. Autorkina izdanja, korišćenja u ovom radu, upisana su sa bibliografskim podacima.

Moving Targets: Writing with Intent, 1982–2004. Toronto: House of Anansi Press, 2004.

Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose--1983-2005 (2005).

Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth (2008).

In Other Worlds: SF and the Human Imagination (2011).

Romani

The Edible Woman. Toronto: McClelland and Stewart Ltd, 1969.

Surfacing. Toronto: McClelland and Stewart, 1972.

Lady Oracle. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Life Before Man. Toronto: McClelland and Stewart, 1979 (finalista za *Guvernerovu nagradu*).²¹⁹

Bodily Harm. Toronto: McClelland and Stewart, 1981.

The Handmaid's Tale. Toronto: McClelland and Stewart, 1985 (dobitnik nagrade *Artur Klark* 1987. godine²²⁰ i *Guvernerove* nagrade 1985. godine, finalista *Bukerove* nagrade 1986. godine²²¹).

Cat's Eye. Toronto: McClelland and Stewart, 1988 (finalista za *Guvernerovu nagradu* 1988. godine i za *Bukerovu nagradu* 1989. godine).

²¹⁹ *Governor General's Award*.

²²⁰ *Arthur C. Clarke Award*.

²²¹ *Booker Prize*.

The Robber Bride. Toronto: McClelland and Stewart, 1993 (finalista za *Guvernerovu* nagradu 1994. godine).

Alias Grace. Toronto: McClelland and Stewart, 1996 (dobitnik nagrade *Giler*²²² za 1996. godinu, finalista *Bukerove* nagrade 1996. godine i *Guvernerove* nagrade 1996. godine, roman ušao u najuži izbor za *Proznu nagradu Pomorandže*²²³ 1997. godine).

The Blind Assassin. Toronto: McClelland and Stewart, 2000 (dobitnik *Bukerove* nagrade 2000. godine i finalista *Guvernerove* nagrade 2000. godine, roman ušao u najuži izbor za *Proznu nagradu Pomorandže* 2001. godine).

Oryx and Crake. Toronto: McClelland and Stewart, 2003 (finalista *Bukerove* nagrade 2003. godine i *Guvernerove* nagrade iste godine, roman ušao u najuži izbor za *Proznu nagradu Pomorandže* 2004. godine).

The Penelopiad. Edinburgh: Canongate U.S., 2005 (roman ušao u širi izbor za *IMPAC Dablinsku nagradu za književnost* 2007. godine).²²⁴

The Year of the Flood (2009).

Zbirke poezije

Double Persephone. Toronto: Hawkshead Press, 1961.

The Circle Game. Toronto: House of Anansi, 1964 (dobitnik *Guvernerove nagrade* 1966.).

Expeditions (1965).

Speeches for Doctor Frankenstein (1966).

The Animals in That Country (1968).

²²² *Giller Prize*.

²²³ *Orange Prize for Fiction*.

²²⁴ *International IMPAC Dublin Literary Award* (IMPAC – Improved Management Productivity and Control).

The Journals of Susanna Moodie. Toronto: Oxford University Press, 1970, p. 62.

Procedures for Underground (1970).

Power Politics (1971).

You Are Happy (1974).

Selected Poems (1976).

Two-Headed Poems (1978).

True Stories (1981).

Love Songs of a Terminator (1983).

Snake Poems (1983).

Interlunar (1984).

Selected Poems II: 1976–1986 (1987).²²⁵

Selected Poems 1966–1984 (1990).²²⁶

Morning in the Burned House (1995).

Eating Fire: Selected Poems, 1965–1995 (1998).²²⁷

The Door (2007)

Zbirke kratkih priča

Dancing Girls, 1977 (dobitnik nagrade Sv. Lorens za prozu²²⁸ i nagrade Distributera časopisa Kanade za kratku priču²²⁹).

Murder in the Dark. Toronto: Coach House Press, 1983.

²²⁵ Zbirka objavljena u SAD.

²²⁶ Zbirka objavljena u Kanadi.

²²⁷ Zbirka objavljena u Velikoj Britaniji.

²²⁸ St. Lawrence Award for Fiction.

²²⁹ The Periodical Distributors of Canada for Short Fiction.

Bluebeard's Egg (1983).

Wilderness Tips, 1991 (finalista *Guvernerove nagrade*).

Good Bones. Toronto: Coach House Press, 1992.

Good Bones and Simple Murders (1994).

The Labrador Fiasco (1996).

The Tent (2006).

Moral Disorder (2006).

Untitled Short Story Collection (2012).

Antologije

The New Oxford Book of Canadian Verse (1982).

The Canlit Foodbook (1987).

The Oxford Book of Canadian Short Stories in English (1988).

The Best American Short Stories 1989, 1989 [sa Šenon Ravenel (Shannon Ravenel)].

Barbed Lyres. Toronto: Key Porter Books, 1990.

The New Oxford Book of Canadian Short Stories in English (1995).

Pojedinačni eseji citirani u tekstu

“Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Bad Behavior in the Creating of Literature” (1994), esej objavljen samo u elektronskoj formi, www.web.net/owtoad/vlness.htm (preuzeto: 12.12.2011).

***Prevodi na srpski jezik proznog dela Margaret Etvud²³⁰:
kritičke studije i eseji, romani, zbirke priča, pojedinačne priče u
antologijama i časopisima***

Kritičke studije i eseji²³¹

„Kanadska čudovišta / neki vidovi natprirodnog u kanadskoj prozi”.²³² Prev. Vladislava Gordić, *Shakespeare & Co.* (Beograd), god. 1, br. 1, (1992): 319–333.

„Progonjene morama svojih života”. Prikaz *Voljena (Beloved)*, Toni Morison. Prev. Ana Gorobinski, *Pro femina* (Beograd), br. 3 (1995): 131–133.²³³

„Život pesnika“. Prev. Zia Gluhbegović. *Polja* (Novi Sad), godina XLIX / broj 428 / april-maj (2004): 68-75.

²³⁰ Naučno istraživanje recepcije na srpskom jeziku dela Margaret Etvud, sa detaljnim prikazima svih tekstova do 2003. godine, videti u: Snežana Moretić-Mičić. *Recepcija savremene kanadske anglofone proze na srpskom govornom području*, neobjavljen magistarski rad, odbranjen 2006. godine na Odseku za anglistiku Filološkog fakulteta u Beogradu.

²³¹ Hronološki prikaz prevoda dela Margaret Etvud u Srbiji.

²³² Nije naveden izvornik iz koga je ovaj tekst preuzet.

²³³ Na početku ove sveske (str. 11–15), u rubrici „Književnost u pokretu”, štampane su tri pesme Margaret Etvud iz zbirke *Jutro u spaljenoj kući (Morning in the Burned House, 1995)*, u prevodu Marije Knežević.

Romani²³⁴

Telesna povreda (Bodily Harm). Prev. David Albahari. Beograd: Filip Višnjić, 2002.

Mačje oko (The Cat's Eye). Prev. Maja Kaluđerović. Beograd: Laguna, 2003.

Slepi ubica (The Blind Assassin). Prev. Goran Kapetanović. Beograd: Laguna, 2003.

Antilopa i kosac (Oryx and Crake). Prev. Goran Kapetanović. Beograd: Laguna, 2004.

Penelopijada: Mit o Penelopi i Odiseju (The Penelopiad). Prev. Bojana Vujin. Beograd: Geopoetika, 2005.

Alijas Grejs (Alias Grace). Prev. Aleksandra Čabraja. Beograd: Laguna, 2006.

Sluškinjina priča (The Handmaid's Tale). Prev. Goran Kapetanović. Beograd: Laguna, 2006.

Izranjanje (Surfacing). Prev. Ljiljana Malović. Novi Sad: Rubikon, 2006.

Zbirke priča²³⁵

Dobre kosti (Good Bones). („Loše vesti“; „Mala crvena koka priča svoju priču“; „Gertruda ljutito odgovara“; „Živela jednom“; „Nepopularne cure“; „Tuđa teritorija“; „Ljudi u moru“; „Epolete“; „Hladnokrvni“; „Zaljubljena u Rejmonda Čendlera“; „Lov na panjeve“; „Pravljenje muškaraca“; „Žensko telo“; „Pustolovna priča“; „Prljava igra“; „U prethodnom životu“: slepi miš“; „Teologija“; „Anđeo“; „Makovi: tri varijacije“; „Povratak u domovinu“; „Treća ruka“; „Scene umiranja“; „Četiri kratka pasusa“; „Mi hoćemo sve“; „Ples leproznih“; „Dobre kosti“). Prev. Velimir Kostov i Vesna Lopičić. Podgorica: ISM Oktoih, 1995.

²³⁴ Hronološki prikaz prevoda dela Margaret Etvud u Srbiji.

²³⁵ Hronološki prikaz prevoda dela Margaret Etvud u Srbiji.

Moralni poremećaj (Moral Disorder). („Loše vesti“; „Umetnost kuvanja i serviranja“; „Bezglavi Jahač“; „Moja poslednja vojvotkinja“; „Negde drugde“; „Monopol“; „Moralni poremećaj“; „Beli konj“; „Bića“; „Fijasko na Labradoru“; „ Dečaci iz laboratorije“.). Prev. Aleksandra Čabraja. Beograd: Laguna, 2009.

***Pojedinačne priče u antologijama i časopisima*²³⁶**

„Ubistvo u mraku“. Prev. V. Kostov. *Polja* (Novi Sad), god. 32, br. 328–329, (1986): 304.

„Ubistvo u mraku“. Prev. V. Kostov. U *Antologija kratke priče Kanade*. Priredio Vladislav A. Tomović. Prev. Velimir Kostov i Borjanka Ludvig, 129-130. Kruševac: Bagdala, 1986.

„Krčkanje“. Prev. Velimir Kostov. *Književna reč* (Beograd), god. 15, br. 291 (25-12-1986): 16.

„Grob poznatog pesnika“. Prev. V. Kostov. *Gradina* (Niš), god. 27, br. 4, (1990): 87–96.

„Priče i pesme“. Prev. Raša Sekulović. *Pismo* (Zemun), god. 8, br. 29/30, (1994): 5–55.

„Hleb“. Prev. Vesna Dragojlov. *Krovovi* (Sremski Karlovci), god. 8, br. 31/32, (1994): 32.

„Hleb“. Prev. Ljubica Jankov. *Letopis Matice srpske* (Novi Sad), god. 170, knj. 453, sv. 5, (1994): 626–627.

²³⁶ Hronološki prikaz prevoda dela Margaret Etvud u Srbiji.

„Olovno doba“. Prev. Raša Sekulović. *Mostovi* (Beograd), god. 25, br. 100, (1994): 460–469.

Lice pobune („Pustolovna priča“; „Prljava igra“; „U prethodnom životu: slepi miš“; „Anđeo“). Prev. Vesna Lopičić. *Sveske – Zajednica književnika Pančeva* (Pančevo), god. 6, br. 25, (1995): 134–141.

Pepeljuga i ostale smetnje („Živela jednom“; „Nepopularne cure“; „Hladnokrvni“; „Gertruda ljutito odgovara“). Prev. Vesna Lopičić. *Sveske – Zajednica književnika Pančeva* (Pančevo), god. 6, br. 25, (1995): 142–148.

Ubistvo u mraku („Priče sa srećnim krajem“; „Hleb“; „Romani koje pišu žene“). Prev. Slavica Maletić. *Mostovi* (Beograd), god. 32, sv. 3, br. 127–128, (2002): 230–236.
„Entiteti“. Prev. Bojana Aćamović. *Polja*, god. 53, br. 450 (mart-april 2008): 85-95.

***Izbor tekstova o proznom opusu Margaret Etvud
(prikaz recepcije u Srbiji)***

Cvijić, Anđelka. „Slavna i bez nove slave”, *Politika* (Beograd), 10. 11. 2000. god. XCVII, br. 31267, str. 18.

Čura, Ileana. „An Appreciation: Margaret’s Atwood Novel *Cat’s Eye*”. Zbornik *Vikend kanadske literature 4 / Multikulturalnost i zajednički kulturni prostor*. (Međunarodna konferencija kanadskih studija, 18-20. maj, 1990. Beograd). Priredio Milan M. Mladenović, 49-51. Beograd: Društvo za književnost i kulturu Jugoslavije i Kanade, 1990.

Dojčinović-Nešić, Biljana. „Reading Gender and Globalization Issues in and out of M. Atwood Novels“. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (19-21 October, 2007, Belgrade) / Culture and Ideology: Canadian Perspectives*. Eds. Jelena Novaković, Biljana Dojčinović-Nešić, 243-27. Belgrade: Faculty of Philology of Belgrade, Yugoslav Association for Canadian Studies, 2009.

Gadpaille, Michelle. „Atwood’s Body Politic: A Taxonomy of Gender Representation“. *Philologia*, god. 6, br. 6, (2008): 7-17.

Jovanović, Aleksandra. „The Heroine Reborn: Margaret Atwood’s *Alias Grace* and John Fowles’s „A Maggot“. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (19-21 October, 2007, Belgrade) / Culture and Ideology: Canadian Perspectives*. Eds. Jelena Novaković, Biljana Dojčinović-Nešić, 215-222. Belgrade: Faculty of Philology of Belgrade, Yugoslav Association for Canadian Studies, 2009.

Jovanović, Aleksandra V. „Alijas Grejs – umetnost tkanja“. *ARS*, br. 5-6 (2010).²³⁷

Kostić, Milena. „To Eat or To Be Eaten – *The Edible Woman* by Margaret Atwood“. *Proceedings International Conference of Canadian Studies (1st; 18-20 October, 2003, Belgrade) / Other Language – Otherness in Canadian Culture*. Eds. V. Felbabov i J. Novaković, 291-297. Niš: Tibet, 2005.

Kostić, Milena. „Disclosed Spaces: Atwood’s Reading of the Closet Scene in Shakespeare’s Hamlet“. *Proceedings International Conference of Canadian Studies (19-21 October, 2007, Belgrade) / Culture and Ideology: Canadian Perspectives*. Eds. Jelena Novaković, Biljana Dojčinović-Nešić, 207-214. Belgrade: Faculty of Philology of Belgrade, Yugoslav Association for Canadian Studies, 2009.

Kostov, Velimir. „Različiti / zajednički kulturni prostori? Nekoliko impresija iz kanadske književnosti“. *Zbornik Vikend kanadske literature 4 / Multikulturalnost i zajednički kulturni prostor* (Međunarodna konferencija kanadskih studija, 18-20. maj, 1990. Beograd). Priredio Milan M. Mladenović, 82–83. Beograd: Društvo za književnost i kulturu Jugoslavije i Kanade, 1990.

Kostov, Velimir. Pogovor („Zveckanje dobrim kostima“) u *Dobre kosti*. Margaret Etvud, 85-87. Podgorica: ISM Oktoih, 1995.

Kovačević, Branislav. „Atwood, Margaret: *Sluškinjina priča: Ženska budućnost*“, *Dnevnik* (Novi Sad), god. 47 (12. 4. 1989), br. 15248, str. 19.

Krsmanović, Zoran. „Drugi jezik / Drugost u kanadskoj kulturi / Beograd, 18–20. oktobra 2003“, *Filološki pregled* (Beograd), br. 2 (2003): 236–239.

Lopičić, Vesna. „Ecological and Ethical Dying in *Surfacing* by M. Atwood“. *Zbornik Vikend kanadske literature 7 / Ka drugoj obali* (Međunarodna konferencija kanadskih studija, 28-30. maj, 1993. Herceg Novi). Priredili Danka Đokić i Dušan Vidak, 34–37.

²³⁷ Nije dostupan broj stranice teksta.

Beograd, Pančevo: Društvo za književnost i kulturu Jugoslavije i Kanade, Zajednica književnika Pančeva, 1994.

Lopičić, Vesna. „Margaret Etvud”. *Sveske*, (Pančevo), god. 6, br. 25, (1995): 135.

Lopičić, Vesna. „U potrazi za Margaret Etvud (skica jedne poetike)”, *Sveske* (Pančevo), god. 11, br. 59–61, (2001): 95–104.

Lopičić, Vesna. *Pad u kulturu: ljudska priroda u delu V. Goldinga i M. Etvud*. Niš: Filozofski fakultet: Prosveta, 2002, str.159.

Lopičić, Vesna. *Developing Identities: Essays on Canadian Literature*. Niš: Filozofski fakultet, 2007.

Macura, Sergej. „The Construction of Feminine Identity in *Alias Grace*.” *Proceedings International Conference of Canadian Studies (19-21 October, 2007, Belgrade) / Culture and Ideology: Canadian Perspectives*. Eds. Jelena Novaković, Biljana Dojčinović-Nešić, 237-242. Belgrade: Faculty of Philology of Belgrade, Yugoslav Association for Canadian Studies, 2009.

Mak Donald, R.D. Predgovor („Kratka priča u kanadskoj književnosti”) u *Antologija kratke priče Kanade*. Prir. Vladislav A. Tomović. Prev. V. Kostov i Borjanka Ludvig, 5–13. Kruševac: Bagdala, 1986.

Maknot, Kenet. *Istorija Kanade*. Prev. L. Macura. Beograd: Filip Višnjić, 2003, str. 110-239.

Mekdonald, R. D.: „Kratka priča u kanadskoj književnosti”. Prev. Velimir Kostov, *Polja* (Novi Sad), god. 32, br. 328/329 (1986): 300–302.

Meknot, Kenet. „Bez zlobe prema bilo kome”. U *Istorija Kanade*. Kenet Meknot, 287-306. Prev. Lazar Macura. Beograd: Filip Višnjić, 2003, str. 110-239.

Moretić-Mićić, Snežana. „Margaret Etvud: Sluškinje u carstvu distopije”. *Danas* (Beograd), god. VII, br. 2214, (21.10.2003):VIII.

Moretić-Mićić, Snežana. ”Nepodnošljiva lakoća opstajanja”. *Genero* (Beograd), br.4/5 (2004): 199-201.

Moretić-Mićić, Snežana. „The Reception of Contemporary Anglophone Canadian Fiction in Serbia and Montenegro”. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (1st; 18-20 October, 2003, Belgrade) / Other Language – Otherness in Canadian Culture*. Eds. V. Felbabov i J. Novaković, 309-316. Niš: Tibet, 2005.

Moretić-Mićić, Snežana. “Identifying Canadian Literature: One Possible Definition”. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (14-16 April, 2009, Belgrade) / (Re)connecting Through Diversity: Canadian Perspectives*. Eds. Jelena Novaković, Slobodan Pajović, Vladimir Gvozden, 163-165. Beograd: Megatrend univerzitet, Srpska asocijacija za kanadske studije, 2011.

Moretić-Mićić, Snežana. “Rewriting Myths: The Penelopiad”. In *Young Canadianists - Jeunes Canadianistes Newsletter*, (Issue 6), januar, 2012
<http://www.yc-jc.eu/index.php/en/newsletter/general>

Mrvoš, Bogdan. „Savremena kanadska književnost: U potrazi za identitetom” (III deo), *Borba* od 24. novembra 1987, str. 10.

Mrvoš, Bogdan. Predgovor („Iskušenja zrelog doba”) u *Antologija novije kanadske poezije*. Urednik Bogdan Mrvoš, 5-18. Pančevo: Zajednica književnika Pančeva, 1991.²³⁸

Mrvoš, Bogdan. „Kanadsko žensko pismo”. Zbornik *Vikend kanadske literature 6 / Novo u starom i staro u novom svetu* (Međunarodna konferencija kanadskih studija, 17.

²³⁸ Etvudova posebno zaokuplja Mrvošovu pažnju kao „kanadska najpoznatija romansijerka”.

oktobar, 1992. Beograd). Priredio Milan M. Mladenović, 46–49. Beograd: Društvo za književnost i kulturu Jugoslavije i Kanade, 1992.

Nastić, Radmila. „Phenomenology of Otherness in Margaret Atwood’s Writing”. *Proceedings International Conference of Canadian Studies (1st; 18-20 October, 2003, Belgrade) / Other Language – Otherness in Canadian Culture*. Eds. V. Felbabov i J. Novaković, 317- 322. Niš: Tibet, 2005.

Parezanović, Tijana V. „Ispod površine: Istorija osvajanja u *Izranjanju* Margaret Etvud.“ *Reči*, god. 2, br. 3, (zima 2010): 66-78.

Petrović, Lena. „Literary Form and Survival”. *Zbornik Vikend kanadske literature 8 / Književnost i opstanak – umetnost opstanka*, (Međunarodna konferencija kanadskih studija, 27-29.maj 1994. Niš). Priredio Ratimir Ristić, 73–77. Beograd: Društvo za književnost i kulturu Jugoslavije i Kanade: Niš: Filozofski fakultet, 1995.

Pupezin, Lj. „*Slepi ubica* je na listi čekanja”. *Glas javnosti* (Beograd), god. III (12. 11. 2000), br. 822, str. 15.

Ristić, Ratimir. „Uvodni referat”. *Zbornik Vikend kanadske literature 8 / Književnost i opstanak – umetnost opstanka* (Međunarodna konferencija kanadskih studija, 27-29.maj 1994. Niš). Priredio Ratimir Ristić, 9–14. Beograd: Društvo za književnost i kulturu Jugoslavije i Kanade: Niš: Filozofski fakultet, 1995.

Sekulović, Raša. „O autorima: Margaret Etvud”. *Pismo* (Zemun), br. 29/30 (1992): 317–318.

Tomović, Vladislav A. Pogovor u *Antologija kratke priče* Kanade. Prir. Vladislav A. Tomović. Prev. V. Kostov i Borjanka Ludvig, 165-169. Kruševac: Bagdala, 1986.

Vlašковиć, Biljana. „Margaret Atwood’s *Surfacing*: Quest for the Other, Finding the Self.“ *Philologia*, god. 9, br. 9, (2011): 101-110.

Vukčević, Radojka. *U sjenci mita / Ogledi o američkoj i kanadskoj književnosti*. Andrijevića: Komovi, 2003.

Vukčević, Radojka. „Margaret Atwood’s Understanding of the Other”. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (1st; 2003; Belgrade) / Other Language – Otherness in Canadian Culture*. Eds. V. Felbabov i J. Novaković, 285-290. Niš: Tibet, 2005.

Vukčević, Radojka. „Margaret Atwood’s *Strange Things*: The Power of Words in (Re)connecting Through Diversity“. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (14-16 April, 2009, Belgrade) / (Re)connecting Through Diversity: Canadian Perspectives*. Eds. Jelena Novaković, Slobodan Pajović, Vladimir Gvozden, 137-141. Beograd: Megatrend univerzitet, Srpska asocijacija za kanadske studije, 2011.

Živković, Milica. „Gender and Genre in Margaret Atwood’s Dystopia *The Handmaid’s Tale*”. Proceedings *International Conference of Canadian Studies (1st; 18-20 October, 2003, Belgrade) / Other Language – Otherness in Canadian Culture*. Eds. V. Felbabov i J. Novaković, 299-307. Niš: Tibet, 2005.

***Izbor tekstova o proznom opusu Margaret Etvud
(prikaz recepcije u svetu): monografske studije, zbirke eseja i intervju;
eseji, predgovori, pogovori i prikazi; enciklopedije, antologije,
bibliografije i studije; razgovori sa spisateljicom; izvori na Internetu***

Monografske studije, zbirke eseja i intervju

Aguiar, Sarah Appleton ed. *Once upon a Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2008.

Bloom, Harold, ed. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

Bouson, J. Brooks. *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 54-91.

Bouson, J. Brooks, ed. *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Bouson, J. Brooks, ed. *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

Cameron, Donald. *Conversations with Canadian Novelists*. Toronto: Macmillan, 1973.

Cooke, Nathalie. *Margaret Atwood: A Biography*. Toronto: ECW, 1998, pp. 13-18.

Cooke, Nathalie. *Margaret Atwood: A Critical Companion*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 2004, pp. 16-154.

Davey, Frank. *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*. Vancouver: Talonbooks, 1984.

Davidson, Arnold E. *Seeing in the Dark: Margaret Atwood's Cat's Eye*. Toronto: ECW Press, 1997, p. 60.

Davidson, Arnold E. and Cathy N. Davidson, eds. *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Toronto: House of Anansi, 1981.

Dvořák, Marta, ed. *The Handmaid's Tale: Margaret Atwood*. Paris: Ellipses, 1998, p.81.

Fee, Margaret. *The Fat Lady Dances: Margaret Atwood's Lady Oracle*. Toronto: ECW Press, 1993, pp. 20-29.

Gibson, Graham. *Eleven Canadian Novelists: Interviews*. Toronto: Anansi, 1973, p.21.

Grace, Sherrill. *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Ed. Ken Norris. Montreal: Véhicule Press, 1980, p. 111.

Grace, Sherrill E. and Lorraine Weir, eds. *Margaret Atwood: Language, Text, and System*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.

Gupta, Rama. *Margaret Atwood: A Psychoanalytical Study*. Elgin, IL: New Dawn Press, Inc., 2006, pp. 28-119.

Hill Rigney, Barbara. *Margaret Atwood: Women Writers*. London: Macmillan, 1987.

Howells, Carol Ann. *Margaret Atwood*. London: Macmillan, 1996, p.10.

Howells, Carol Ann, ed. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 95.

Ingersoll, Earl, ed. *Margaret Atwood: Conversations*. Willowdale, ON: Firefly Books, 1990, pp. 48-226.

Ingersoll, Earl, ed. *Waltzing Again: New & Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ: Ontario Review Press, 2006, p. 116.

Kuhn, Cynthia G. *Self-fashioning in Margaret Atwood's fiction: dress, culture, and identity*. New York: Peter Lang Publishing, 2005, p. 51.

Lahikainen, Johanna. *"You Look Delicious": Food, Eating and Hunger in Margaret Atwood's Novels*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2007, pp. 124-125.

MacPherson, Heidi Slettedahl. *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 9- 51.

McWilliams, Ellen. *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. Farnham, England; Burlington,, VT, USA: Ashgate, 2009, p.14-108.

Mycak, Sonia. *In Search of the Split Subject: Psychoanalysis, Phenomenology and the Novels of Margaret Atwood*. Toronto: ECW Press, 1996, pp. 161-212.

Myrsiades, Kostas and Linda Myrsiades, eds. *Un-Disciplining Literature: Literature, Law, and Culture*. New York: Peter Lang, 1999.

Nischik, Reingard M. ed. *Margaret Atwood: Works and Impact*. New York: Camden House, 2000.

Nischik, Reingard M. *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009, p.119.

Nicholson, Colin. *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Piercy, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1982, pp. 282-283.

Rigney, Barbara Hill. *Margaret Atwood*. London: Macmillan, 1987, p. 100.

Stein, Karen F. *Margaret Atwood revisited*. New York: Twayne Publishers, 1999, pp. 45-71.

Sullivan, Rosemary. *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto: HarperFlamingoCanada, 1998.

Tandon, Neeru and Anshul Chandra. *Margaret Atwood: A Jewel In Canadian Writing*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors (P) Ltd., 2009, p. 207.

Thomas, Paul Lee. *Reading, Learning, Teaching Margaret Atwood*. New York: Peter Lang Publishing, 2007, pp. 51-93.

Tolan, Fiona. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 55-263.

Turcotte, Gerry, ed. *Margaret Atwood: Entering the Labyrinth: The Blind Assassin*. Wollongong, NSW: University of Wollongong Press, 2003.

VanSpanckeren, Kathryn and Jan Garden Castro, eds. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

Vevaina, Coomi S. and C. A. Howells, eds. *Margaret Atwood: The Shape-Shifter*. New Delhi: Creative Books, 1998.

Wilson, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy Tale Sexual Politics*. Jackson: University Press of Mississippi, 1987, pp.83-304.

Wilson, Sharon R. ed. *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Columbus, Ohio: State University Press, 2003.

Wisker, Gina. *Margaret Atwood's Alias Grace: A Reader's Guide*. New York: Continuum International Publishing Group, 2002, pp. 33-86.

York, Lorraine M. (ed.). *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction and Novels*. - Toronto: Anansi, 1995, p.43.

Eseji, predgovori, pogovori i prikazi

Bemrose, John. "Margaret's museum". Rev. of *The Blind Assassin* by Margaret Atwood. *Maclean's*, 113.37 (2000): 54-56.

Bhaskaran, Subhadra. „Intersection of History and Fiction in Margaret Atwood's *The Blind Assassin* na Michael Ondaatje's *Anil's Ghost*". In *Critical Essays On Canadian Literature*. Ed. K.Balachandran, 45-52. New Delhi: Sarup & Sons, 2003.

Boyd, Shelley. Pismo za Margaret Atwood. 21.jul, 2003. U *Margaret Atwood: A Critical Companion*. Nathalie Cooke. Westport, CT: Greenwood Press. 2004, p. 152.

Brown, Lyn Mikel. „The Dangers of Time Travel: Margaret Atwood’s *Cat’s Eye*“. In *Analyzing the Different Voice: Feminist Psychological Theory and Literary Texts*. (Eds.) Jerilyn Fisher, Ellen S. Silber, 27-43. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 1998.

Cakebread, Caroline. „Shakespeare in Transit: Bloom, Shakespeare and Contemporary Women’s Writing“. In *Harold Bloom's Shakespeare*. Eds. Christy Desmet and Robert J. Sawyer, 199-212. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

Clery, Val. “A Plea for the Victims”. *Books in Canada* 1.12 (Nov.-Dec.1972): 45-46.

Cooke, Nathalie. „The Politics of Ventriloquism: Margaret Atwood’s Fictive Confession.“ In *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*, 207-228. Ed. Lorraine York. Toronto: Anansi, 1995.

Cooper, Pamela. “‘A Body Story with a Vengeance’: Anatomy and Struggle in *The Bell Jar* and *The Handmaid’s Tale*”. *Women’s Studies* 26.1 (1997): 89-123.

Donaldson, Mara E. „Woman as Hero in Margaret Atwood’s *Surfacing* and Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior*.“ In *Heroines of Popular Culture*. Ed. Pat Browne, 101-113. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1987.

Dopp, Jamie. “Subject-Position as Victim-Position in *The Handmaid’s Tale*”. *Studies in Canadian Literature* 19.1 (1994): 43-57.

Elliot, Gordon R. Review of *The Edible Woman*. *West Coast Reviews* 5, no. 2 (October 1970): 68–69.

Feuer, Lois. “The Calculus of Love and Nightmare: *The Handmaid’s Tale* and the Dystopian Tradition”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 38, No. 2, (Winter 1997): 83-95.

Feuer, Lois. „*The Handmaid's Tale* and 1984“. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Ed. Harold Bloom, 97-100. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

Flax, Jane. “The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism,” *Feminist Studies* 4:2 (1978): 171-89.

Fletcher, Ramona Cojocaru. “Coming out of Oblivion: History and Identity in *The Blind Assassin* and *Alias Grace* (I)”. *American, British and Canadian Studies*. Vol. 5, december 2004

<http://abcjournal.ulbsibiu.ro/Ramona%20Cojocaru-Fletcher.html> (entry: 23-4-2012)

Fraser, D. M. “Margaret Atwood's *Surfacing*: Some Notes.” *3 Pulp* 2.7 (1 May 1974):1-4.

Greene, Gayle. „*Life Before Man: Can Anything Be Saved?*“. In *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Eds. Kathryn VanSpanckeren and Jan Garden Castro, 65-84. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

Guédon, Marie-Francoise. “*Surfacing*: Amerindian Themes and Shamanism.” In *Margaret Atwood: Language, Text, and System*. Eds. Sherrill E. Grace and Lorraine Weir, 91-111. Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.

Gupta, Ramesh Kumar. „The Feminist Quest for „Self“: A Study of Margaret Atwood's *The Edible Woman*“. In *Studies in Literature in English*. Ed. Mohit Kumar Ray, Volume 1, 109-118. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2002.

Hammer, Stephanie Barbé. „The World as it will be? Female Satire and the Technology of Power in *The Handmaid's Tale*.“ *Modern Language Studies* 20.2 (Spring 1990): 44.

Harcourt, Joan. “Atwood Country.” *Queen's Quarterly* 80.2 (Summer 1973): 278-81.

Hengen, Shannon. „Zenias Foreignness“. In *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction and Novels*. Ed. Lorraine M. York, 271-86. Toronto: Anansi, 1995.

Howells, Carol Ann. “The Robber Bride; or, Who is a True Canadian?“. In *Margaret Atwoods Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Ed. Wilson, Sharon R., 88-101. Columbus, Ohio: State University Press, 2003.

Hutcheon, Linda. „From Poetic to Narrative Structures”: The Novels of Margaret Atwood.” In *Margaret Atwood: Language, Text and System*. Eds. Sherrill E. Grace and Lorraine Weir, 17-32. Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.

Irvine, Lorna. “Recycling Culture: Kitsch, Camp and Trash in Margaret Atwoods Novels”. In *Margaret Atwood: Works and Impact*. Ed. Reingard M. Nischik, 202-14. New York: Camden House, 2000.

Jones, Dorothy. “Narrative Enclosures“. In *Margaret Atwood: Entering the Labyrinth: The Blind Assassin*. Ed. Gerry Turcotte, 47-69. Wollongong, NSW: University of Wollongong Press, 2003.

Kokotailo, Philip. “Form in Atwoods *Surfacing*: Toward a Synthesis of Critical Opinion.” *Studies in Canadian Literature* 8.2 (1983): 155–65.

Lauber, John. „Alice in Consumer-Land: The Self-discovery of Marian MacAlpine“. In *The Canadian Novel: A Critical Anthology*. Ed. Jonh Moss, Vol.1, 19-31. Toronto: NC Press, 1983.

Lecker, Robert. “Janus through the Looking Glass: Atwoods First Three Novels”. In *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Eds. Arnold Davidson and Cathy N. Davidson, 177-204. Toronto: House of Anansi, 1981.

Malak, Amin. "Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition." *Canadian Literature* 112 (Spring 1987): 9-16.

Mandel, Eli. "Atwood Gothic". *The Malahat Review*, No. 41 (January 1977): 165–174.

McCombs, Judith. "Atwood's Haunted Sequences: *The Circle Games*, *The Journals of Susanna Moodie* and *Power Politics*". In *The Art of Margaret Atwood*. Eds. Arnold Davidson and Cathy Davidson, 35-54. Toronto: Anansi, 1981.

Murray, Jennifer. "Historical Figures and Paradoxical Patterns: the Quilting Metaphor in Margaret Atwood's *Alias Grace*". *Studies in Canadian Literature*, 26, 1 (2001): 65-83.

Myrsiades, Linda. "Law, Medicine, and the Sex Slave in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*". In *Un-Disciplining Literature: Literature, Law, and Culture*. Eds. Myrsiades, Kostas and Linda Myrsiades, 219-45. New York: Peter Lang, 1999.

Pratt, Annis. "*Surfacing* and the Rebirth Journey". In *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Ed. Arnold E. Davidson and Cathy N. Davidson, 139-157. Toronto: House of Anansi, 1981.

Reddy, Madhurima. „*The Handmaid's Tale*: The Carving out of Feminist Space in Margaret Atwood's Novel.“ *The Criterion: International Journal in English*, Vol.II, Issue IV, (Decembar 2011): 1-9.

Rigney, Barbara Hill. "Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics". In *Margaret Atwood: Works and Impact*. Ed. Reingard M. Nischik, 157-165. Rochester, NY: Camden House, 2000.

Rogerson, Margaret. "Reading the Patchworks in *Alias Grace*". *Journal of Commonwealth Literature*, 33, 1, (1998): 5-22.

Rowland, Susan. „Imaging Bodies and Feminine Spirits: Performing Gender in Jungian Theory and Atwood’s *Alias Grace*“. In *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*. Eds. Angela Keane and Avril Horner, 244-254. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Scheckels, Theodore. “No Princes Here: Male Characters in Margaret Atwood’s Fiction.” In *Once upon a Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood’s Writings*. Ed. Sarah Appleton Aguiar, 115-126. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2008.

Seelan, G.J. Sathia. „A New Woman in Atwood’s *Surfacing*“. In *Critical Responses to Canadian Literature*. Ed. K. Balachandran, 78-84. New Delhi: Sarup & Sons, 2004.

Smith, Stephen. „The Blind Assassin“. Rev. of *The Blind Assassin* by Margaret Atwood. *Quill and Quire* 66 (2000): 21.

Staels, Hilde. „Parodic Border Crossings“. In *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. Ed. J. Brooks Bouson, 36-49. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Staines, David. „Margaret Atwood in Her Canadian Context“. In *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Coral Ann Howells, 12-27. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Steele, James. „Margaret Atwood’s *Cat’s Eye*: New Feminism or Old Comedy?“. In *Northrop Frye: Eastern and Western Perspectives*. Eds. Jean O’Grady and Ning Wang, 121-136. Toronto: University of Toronto Press Inc., 2003.

Thompson, Lee Briscoe. „Atwood and Drabble: Life after Radiance“. In *Re-siting Queen’s English: Text and Tradition in Post-colonial Literatures: Essays Presented to John Pengwerne Matthews*. Eds. Gillian Whitlock et Helen Tiffin, 37- 46. Amsterdam: Editions Rodopi, 1992.

Verkade, Rachel: Pismo za Margaret Etvud. 18.mart, 2003. U *Margaret Atwood: A Critical Companion*. Nathalie Cooke. Greenwood Press. 2004, p. 154.

Vevaina, Coomi S. „Quilting Selves: Interpreting Atwood’s *Alias Graces*.” In *Margaret Atwood: The Shape-Shifter*. Eds. Coomi S. Vevaina and C. A. Howells, 64-74. New Delhi: Creative Books, 1998.

Vickroy, Laurie. „You’re History: Living with Trauma in *The Robber Bride*“ . In *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. Ed. J. Brooks Bouson, 50-72. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

Wilkins, Peter. „Defense of the Realm: Canada’s Relationship to the United States in Margaret Atwood’s *Surfacing*“ . In *Literature and the Nation*. Ed. Brook Thomas, 205-222. Berlin: Tübingen, 1998.

Wilson, Sharon Rose. „Turning Life into Popular Art: *Bodily Harm*'s Life-Tourist“, *Studies in Canadian Literature*, Vol 10, No.1(1985): 136-145.

Wilson, Sharon Rose. „Fairy-Tale Cannibalism in *The Edible Woman*“ . In *Cooking by the Book: Food in Literature and Culture*. Ed. Mary Anne Schofield, 78-88. Bowling Green: The Popular Press, 1989.

Wilson, Sharon Rose. „Blindness and Survival in Margaret Atwood’s Major Novels“ . In *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Coral Ann Howells, 176-190. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006.

Woodcock, George. “Transformation Mask for Margaret Atwood“ . *Malahat Review* 41 (1977): 52-56.

***Enciklopedije, antologije, bibliografije i studije*²³⁹**

Aguiar, Sarah Appleton. *The Bitch Is Back: Wicked Women in Literature*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001, p.122.

Balachandran, K. ed. *Critical Responses to Canadian Literature*. New Delhi: Sarup & Sons, 2004.

Ballstadt, Carl, ed. *The Search for English-Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1975.

Benson, Eugene and Len Conolly, comps. *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*. London & New York: Routledge, 1994.

Benson, Eugene and Toye, William, ed. *The Oxford Companion to Canadian Literature*. 2nd ed. Toronto: Oxford, 1997; concise ed. 2001.

Bennet, Donna and Russel Brown eds. *An Anthology of Canadian Literature in English*. Volume I and Volume II. Toronto: Oxford University Press, 1983.

Bennet, Donna and Russell Brown, eds. *A New Anthology of Canadian Literature in English*. Toronto: Oxford, 2003.

Birbalsingh, Frank. *Novels and the Nations: Essays in Canadian Literature*. Toronto: TSAR, 1995.

Birkett, Jennifer and Elizabeth Harvey, eds. *Determined Women: Studies in the Construction of the Female Subject 1900–1990*. London: Macmillan, 1991.

²³⁹ Tekstovi o radu Margaret Etvud i anglofonij kanadskoj književnosti.

Bock, Hedwig and Albert Wertheim, eds. *Contemporary Post-Colonial Fiction*. Munchen: Max Hueber Verlag, 1986.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1997, p.47.

Brownley, Martine Watson. *Deferrals of domain: contemporary women novelists and the state*. New York: St. Martin's Press, 2000, p.93.

Connor, Steven. *The English Novel in History: 1950–1995*. London: Routledge, 1996.

Daelbare, Jeanne, ed. *Multiple Voices: Recent Canadian Fiction*. – Sidney: Dangaroo Press, 1990.

Davey, Frank. *Surviving the Paraphrase: Eleven Essays on Canadian Literature*. Winnipeg, Manitoba: Turnstone, 1983.

Davey, Frank. *From Here to There: A Guide to English Canadian Literature Since 1960*. Erin, Ont.: Press Porcépic, 1974.

Dobson, Kit. *Transnational Canadas: Anglo-Canadian Literature and Globalization*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2009, pp. 32-33.

Fogel, Stanley. *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in Canada and the United States*. Toronto: ECW Press, 1984.

Frye, Northrop. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971.

Frye, Northrop. *Mythologizing Canada – Essays on the Canadian Literature Imagination*. Toronto: Legas, 1997.

Hammill, Faye. *Literary Culture and Female Authorship in Canada 1760-2000*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2003, p.136.

Heidenreich, Rosmarin Elfriede. *The Postwar Novel in Canada: Narrative Patterns and Reader Response*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1989, pp. 23-26.

Henighan, Steven. *When Words Deny the World: The Reshaping of Canadian Writing*. Erin, ON: Porcupine's Quill, 2002, pp. 91-107.

Horvitz, Deborah M. *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*. New York: State of New York Press, 2000, pp. 106-127.

Howells, Carol Ann. *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*. London: Methuen, 1987.

Howells, Carol Ann. *Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, pp. 29-80.

Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988, p. 14-110.

Hutcheon, Linda and Marion Richmond, eds. *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fiction*. Toronto: Oxford, 1990.

Hutcheon, Linda. *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: Oxford, 1991.

James, William Closson. *Locations of the Sacred: Essays on Religion, Literature and Canadian Culture*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1998.

Jones, D. G. *Butterfly on Rock: Images in Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto, 1970.

Kamboureli, Smaro. *Making a Difference: Canadian Multicultural Literature*. Toronto: Oxford, 1996.

Keith, W. J. *Canadian Literature in English*. London: Longman, 1985.

Kertzer, Jonathan. *Worrying the Nation: Imagining a National Literature in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

Kuester, Martin. *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*. Toronto: University of Toronto Press, 1992, p. 148.

Mitcham, Allison. *The Northern Imagination: A Study of Modern Canadian Literature*. Ottawa: Penumbra Press, 1983.

Moss, John. *A Readers Guide to the Canadian Novel*. Toronto: McClelland and Stewart, 1981.

Moss, John ed. *The Canadian Novel: A Critical Anthology*. Vol.1. Toronto: NC Press, 1983.

Moss, John. *Canadian Novel: Here and Now*. Toronto: NC Press, 1983.

Moss, John. *Canadian Novel: Beginnings*. Toronto: NC Press, 1984.

New, W. H. *Land Sliding: Imagining Space, Presence and Power in Canadian Writing*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

New, W. H. *Encyclopedia of Literature in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

New, W. H. *A History of Canadian Literature*. 2nd ed. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003, pp. 228-256.

Petrone, Penny. *Native Literature in Canada: From the Oral Tradition to the Present*. Toronto: Oxford, 1990.

Ricou, Laurie. *Vertical Man / Horizontal World: Man and Landscape in Canadian Prairie Fiction*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1973.

Ridout, Alice. *Contemporary Women Writers Look Back: From Irony to Nostalgia*. London: Continuum International Publishing Group, 2011, p. 96.

Rooke, Constance. *Fear of the Open Heart: Essays on Contemporary Writing*. Toronto: Coach House, 1989, p. 176.

Scheier, Libby, Sarah Sheard and Eleanor Wachtel, eds. *Language in Her Eyes: Writing and Gender: Views by Canadian Women Writing in English*. Toronto: Coach House, 1990.

Siemerling, Winfried, ed. *Writing Ethnicity: Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Quebecois Literature*. Toronto: ECW Press, 1996.

Solecki, Sam. „Novels in English 1960 to 1982”. In *The Oxford Companion to Canadian Literature*. (2nd ed.). Eds. Eugene Benson and William Toye, 823-832. Toronto: Oxford, 1997; concise ed. 2001.

Stableford, Brian M. *Slaves of the Death Spiders: Essays on Fantastic Literature*. Rockville (Maryland): Wildside Press, 2006, p. 22.

Staines, David, ed. *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.

Vautier, Marie. *New Word Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*. Montreal: McGill's-Queen's University Press, 1998.

Woodcock, George. *The World of Canadian Writing, Critiques and Recollections*. Seattle: University of Washington Press, 1980.

Razgovori sa spisateljicom

Draine, Betsy. „An Interview with Margaret Atwood“. In *Interviews with Contemporary Writers: Second Series, 1972-1982*. Ed. L.S. Dembo, 379. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

Metzler, Gabriele. „Creativity: An Interview with Margaret Atwood“. In *Margaret Atwood: Works & Impact*. (Ed.) Reingard M. Nischik, 277-286. Rochester, NY: Camden House, 2000.²⁴⁰

Izvori na Internetu

Zvanična stranica posvećena Margaret Atwood: <http://www.margaretatwood.ca>

<http://www.owtoad.com/villainesses.html>

http://www.themodernword.com/eco/eco_papers_radford.html

²⁴⁰ Intervju vođen sa autorkom u Frankfurtu, u Nemačkoj, marta 1994. godin. Originalna verzija razgovora prvi put objavljena u *Zeitschrift für Kanada-Studien* 15.1 (1995): 143-50.

SEKUNDARNA LITERATURA

Teorijski tekstovi

Anderson, Linda R. *Autobiography: New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2001, p. 2.

Aristotle. *Poetics*. Transl. Leon Golden. *The Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends*. Ed. David Richter. New York: St. Martin's Press, 1989. p. 44.

Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. M. Nikolić. Beograd: Nolit, 1967.

Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prev. I. Šop i T. Vučković. Beograd: Nolit, 1978.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Prev. A. Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989, str. 57.

Bahtin, Mihail. „Smelije se koristiti mogućnostima”. Prev. N. Grdinić. *Dometi* (Sombor), br. 90-91, god. 24 (jesen-zima 1997): 43-50.

Bahtin, Mihail. *Writing Degree Zero*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967, p. 38.

Bahtin, Mihail. *The Rustle of Language*. Trans. by R. Howard. Blackwell: Oxford, 1986, p. 5.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (*Вопросы литературы и эстетики*, origin.tekst nastao tokom tridesetih godina xx veka). Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981, p. 300.

Bal, Mieke. „Naracija i fokalizacija: Prilog teoriji pripovednih instanci”. Prev. J. Novaković. *Reč* (Beograd), br. 8, (1995): 71-83.

Bal, Mike. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Prev. R. Mirković. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 2000.

Barbour, Douglas. *Michael Ondaatje*. New York: Twayne Publishers, 1993.

Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967, p. 38.

Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Trans. by R. Howard. Blackwell: Oxford, 1986, p. 5.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. (first ed. 1949), Trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage, 2011.

Becker, Susanne. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 151-198.

Beker, Miroslav. „Nasljeđe strukturalizma”. *Književna smotra* (Zagreb), br.47-48 (1982): 15-26.

Beker, Miroslav. „Priča i njezina obrada: Prilozi suvremenoj naratologiji”. *Književna smotra* (Zagreb), br. 56 (1984): 10-17.

Botting, Fred. *Gothic*. London and New York: Routledge, 1996, pp. 1-20.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects, Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. (first ed. 1947). London: Dennis Dobson Ltd., 1949.

Brown, Beverley. "A Feminist Interest in Pornography – Some Modest Proposals". *MLF (Mouvement de Liberation des Femmes)*, 5/6, (1981): 5-18.

But, Vejn. *Retorika proze*. Prev. B. Vučićević. Beograd: Nolit, 1976, str.83.

But, Vejn. „Stabilna ironija”. Prev. B. Levkov. *Vidici* (Beograd), br.3 (1983): 100-105.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

Cixous, Helene. „The Laugh of the Medusa“. (1975). Trans. by Keith and Paula Cohen in *Signs*, 1 (1976): 875-94.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 63-64.

Cude, Wilfred. *A Due Sense of Difference: An Evaluation Approach to Canadian Literature*. Lanham, MD: University Press of America, 1980.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul; Ithaca: Cornell University Press, 1975.

Culler, Jonathan. „Priča i diskurs u analizi pripovjednog teksta”. Prev B. Kamenski. *Republika* (Zagreb), br.2-3 (1984): 130-143.

Četmen, Simur. „Likovi i pripovedači: Filter, centar, sklonost i fokus interesa”. Prev V. Petrović. *Reč* (Beograd), br.8 (1995): 87-94.

Davey, Frank. *Reading Canadian Reading*. Winnipeg: Turnstone, 1988, pp. 63-85.

Davey, Frank. *Canadian Literary Power*. Edmonton: NeWest Publishers, 1994.

Daymond, Douglas and Leslie Monkman, eds. *Canadian Novelists and the Novel*. Ottawa: Borealis, 1981.

De Man, Paul. „Autobiografy as De-facement“. *Modern Language Notes*, Vol. 94, No.5, (December 1979): 919-30.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. (the first ed. 1967), trans. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978, p. 83.

Dojčinović-Nešić, Biljana. *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Sveti Sava, 1993.

Dojčinović-Nešić, Biljana. *Gradovi, sobe, portreti*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“, 2006, p. 114.

du Plessis, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. 5.

Đurić, Dubravka. “Julija Kristeva iz Teorije, roda, poezije.” *ARS*, br. 5-6 god. 2010²⁴¹
http://www.okf-cetinje.org/OKF-Dubravka-%C4%90uri%C4%87-Julija-Kristeva-iz-Teorije,-roda,-poezije_551_1 (preuzeto 22.5.2012).

Eagleton, Terry. “Phenomenology, Hermeneutics, and Reception Theory,” in *Literary Theory*. University of Minnesota Press, 1996, pp. 47 – 78.

²⁴¹ Nije dostupan broj stranice teksta.

- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 1976, pp. 3-31.
- Edel, Leon. *The Psychological Novel: 1900-1950*. Philadelphia: Lippincott, 1955, p. 199.
- Edmiston, Vilijem F. „Fokalizacija i pripovedač u prvom licu: jedna revizija teorije”. Prevl. V. Petrović. *Reč* (Beograd), br.8 (1995): 95-101.
- Escarpit, Robert. *Sociologija književnosti*. Prevl. Božidar Gagro. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- Falk, Colin. *Myth, Truth and Literature: Towards a True Postmodernism*. Cambridge University Press, 1994.
- Fraj, Nortrop. *Veliki kod(eks)*. Prevl. N. Milić i D. Kujundžić. Beograd: Prosveta, 1985, str.185.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing Group, Inc., 1984, p. 9.
- Frojd, Sigmund. *Studije o histeriji*. Prevl. Stevan Jovanović. Beograd: Čigojaštampa, 2004, str.15-16.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 4th ed. Princeton, NJ: Princeton, 1973, p. 65-214.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prevl. G. Gračan. Zagreb: Golden Marketing, 1979.
- Frye, Northrop and Jay MacPherson. *Biblical And Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto, 2004.

Fullbrook, Kate. *Free Woman, Ethics and Aesthetics in Twentieth-Century Women's Fiction*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Fulford, Robert. *Best Seat in the House: Memoirs of a Lucky Man*. Toronto: Collins, 1988, p.187.

Gadamer, Hans-Georg. *Istina i metod. Osnovi filozofske hermeneutike*. Prev. Slobodan Novakov i Abdulah Šarčević. Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.

Gatman, Ejmi, prir. *Multikulturalizam / Ispitivanje politike priznanja*. Prev. T. Kargačin. Novi Sad: Centar za multikulturalnost, 2003.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 213-47.

Goldie, Terry. *Fear and Temptation: Images of Indigenous Peoples in Australian, Canadian and New Zealand Literatures*. Montreal: McGill's-Queen's University Press, 1988.

Gordić, Vladislava. *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze*. Novi Sad: SKC, 2000.

Grant, Judith Skelton. *Robertson Davies: Man of Myth*. Toronto: Viking, 1994.

Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber, 1948.

Greene, Gayle. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p.78.

Gunn, Giles, Barden, Garrett and Green, Ronald M. "American Literature and the Imagination of Otherness". *Journal of Religious Ethics* (Florida State University, vol. 3, no. 2 (1975): 193-215.

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. V. Gvozden i Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996, str.70.

Henighan, Steven. *When Words Deny the World: The Reshaping of Canadian Writing*. Erin, ON: Porcupine's Quill, 2002, pp. 91-107.

Hernadi, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.

Hirsch, Marianne. *The mother/daughter plot: narrative, psychoanalysis, feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 140.

Hite, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989, p.145.

Holub, Robert C. *Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992, pp. 23-5.

Hooper, Brad. *The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*. Westport, Conn.: Praeger, 2008, pp. vii- xii.

Humm, Maggie. *Border Traffic: Strategies of Contemporary Women Writers*. Manchester: Manchester University Press, 1991, p. 53.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen, 1984.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989, p.161.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York & London: Routledge, 1995.

Ingersoll, Earl, ed. *Waiting for the End: Gender and Ending in the Contemporary Novel*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 62.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p.p. 3-45.

Jovanović, Miroslav i Slobodan Naumović, prir. *Gender Relations in South Europe: Historical Perspectives on Womanhood in 19th and 20th Century*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju; Graz: Institut für Geschishte der Universität, abteilung Sudosteuropäische Geschichte, 2002.

Kella, Elizabeth. *Beloved Communities: Solidarity and Difference in Fiction by Michael Ondaatje*. Uppsala, Sweden: Acta Universitatis Upsalienis, 2000.

King, Bruce, ed. *The Commonwealth Novel Since 1960*. London: Macmillan, 1991.

Kottiswari, W.S. *Postmodern Feminist Writers*. New Delhi: Sarup & Son, 2008, pp. 16-36.

Kristeva, Julija. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. L. Roudiez. Trans. by T. Gora, A. Jardine, L. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.

Kristeva, Julija. *Black Sun: Depression and Melancholy*. Trans. by L.S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1989.

Kristeva, Julija. *Nations without Nationalism*. Transl. by L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1993.

Lanser, Susan S. "Towards a Feminist Narratology". *Feminisms* (Rutgers), ed. R. Warhal and D. P. Herndl. 1993, pp. 478-486.

Lauter, Paul. *Reconstructing American Literature: Courses, Syllabi, Issues*. Old Westbury, New York: The Feminist Press, 1983, p.xii.

Lecker, Robert. *Making It Real: The Canonization of English-Canadian Literature*. Concord, ON: Anansi, 1995.

Lodge, David. *Načini modernog pisanja: Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Prev. G. Gračan i S. Bašić. Zagreb: Globus, 1988.

Lombardi, Giancarlo. *Rooms With a View: Feminist Diary Fiction, 1952-1999*. Madison, NJ: Farleigh Dickinson UP, 2002, pp. 124- 155.

Lukić, Jasmina. *Metaproza, čitanje žanra*. Beograd: Stubovi kulture, 2001.

Mazis, Glen A. *Earthbodies: Rediscovering Our Planetary Senses*. Albany: State University of New York Press, 2002, p. 217.

McCraken, Scot. *Pulp, Reading Popular Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 1998, pp. 75-101.

Metcalfe, William, ed. *Understanding Canada: A Multidisciplinary Introduction to Canadian Studies*. New York: New York University Press, 1982.

Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1976..

Moretić-Mičić, Snežana. „Managing Diversity or Reshaping the Canadian Mosaic”. In *Images of Canada: interiors and exteriors*. [zbornik radova]. Eds. J. Novaković and R. Vukčević, 359-368. Niš: Filozofski fakultet; Beograd: Jugoslovenska asocijacija za kanadske studije, 2007.

Morton, W. L. *The Kingdom of Canada: A General History From Earliest Times*. Toronto: McClelland and Stewart, 1968.

Nastić, Radmila. *U potrazi za smislom / In Quest of Meaning*. – Beograd: Prosveta, 2002.

Olsen, Tillie. *Silences*. New York: Delacorte, 1978.

Osland, Dianne. „*The Stone Diaries, Jane Eyre and the Burden of Romance*“. In *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction*. Eds. Edward Eden et Dee Goertz, 84-112. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Palmer, Paulina. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. London: Harvester Wheatsheaf, 1989, pp. 112-155.

Porter, John. *The Vertical Mosaic*. Toronto: University of Toronto Press, 1965.

Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: Harvester Press, 1982.

Radford, Jean. *The Progress in Romance: the politics of popular fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

Radford, Gary P. *Beware of the Fallout: Umberto Eco and the Making of the Model Reader*. The 93rd Annual Conference of the Eastern Communication Association, New York City, NY (April 25-28, 2002).

http://www.themodernword.com/eco/eco_papers_radford.html (entry: 17- 5-2012).

Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1984, pp. 60-61.

Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. (first ed. 1941). Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1979.

Rao, Eleonora. *Heart of a Stranger: Contemporary Women Writers and the Metaphor of Exile*. Naples: Liguori Editore, 2002, pp. 107-19.

Rimmon-Kennan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge, 1991.

Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962.

Samuels, Andrew. *The Political Psyche*. New York: Routledge, 1993, pp. 102-122.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. (first ed.1916), eds. C. Bally and A. Sechehaye, with the collaboration of A. Riedlinger, Lausanne and Paris: Payot; trans. W. Baskin, *Course in General Linguistics*. Glasgow: Fontana/Collins, 1977.

Sartr, Žan Pol. *Šta je književnost*. Prev. Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd: Nolit, 1984.

Showalter, Elaine, ed. *Feminist Criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.

Sim, Stuart, ed. *The Routledge Companion to Postmodernism*. –London and New York: Routledge, 2001.

Sinha, Sunita. *Post-colonial Women Writers: New Perspectives* New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2008, p.89.

Spender, Dale, ed. *Feminist Theorists: three centuries of women's intellectual traditions*. London: Women's Press, 1983.

Stovel, Nora Foster. *Divining Margaret Laurence: A Study of Her Complete Writings*. Montreal: McGill-Queens University Press, 2008, pp. 172-202.

Suier, Susan Merrill, ed. *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1984.

Štancl, Franc K. *Tipične forme romana*. Prev. D. Gojković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.

Taylor, Jenny Bourne and Sally Shuttleworth (eds.). *Embodied Selves: An Anthology of Psychological Texts, 1830-1890*. Oxford: Clarendon, 1998, p. xiii.

Thomas, Clara. *The Manawaka World of Margaret Laurence*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Thomas, Peter. *Robert Kroetsch*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1980.

Tiefensee, Diane. *"The Old Dualities": Deconstructing Robert Kroetsch and His Critics*. Montreal and Kingston: McGill's-Queen's, 1994.

Todorov, Cvetan. *Poetika*. Prev. B. Jelić i M. Konstantinović. Beograd: Filip Višnjić, 1986.

Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Trans. By C. Porter. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Velek, Rene i Voren, Ostin. *Teorija književnosti*. Prev. A. Spasić i S. Đorđević. Beograd: Nolit, 1985.

Volš, Ričard. „Ko je pripovedač”. Prev. Đ. Tomić. *Reč* (Beograd), br.56 (decembar 1999), str. 191-203.

Vučković, Tihomir (prir.). *Moderna američka književnost 4 – teorija književnosti. Antologija*. Beograd: Kultura, 1995.

Vukčević, Radojka, *Fokner i mit*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, 1997.

Walder, Dennis. *Post-colonial Literatures in English*. Oxford: Blackwell, 1998.

Waterfield, Robin. *Hidden Depths: The Story of Hypnosis*. New York: Brunner-Routledge, 2003, p. 295.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984, p. 10.

Waugh, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London: Routledge, 1989, p. 216.

Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p.200.

West, Rinda. *Out of the Shadow: Ecopsychology, Story, and Encounters With the Land*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2007, p.103.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973, p. 268.

White, Hayden. "Historical Employment and the Problem of Truth". In *The History and Narrative Reader*. Ed. Geoffrey Roberts, 375-389. New York and London: Routledge, 2001.

White, Hayden. *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Ed. Robert Doran. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

Wilson, Lionel, ed. *The Artist in Canadian Literature*. Toronto: Macmillan of Canada, 1976.

York, Loraine M. *The Other Side of Dailiness: Photography in Works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje and Margaret Laurence*. Toronto: ECW Press, 1988.

Ženet, Žerar. „Perspektiva i fokalizacije”. Prev. M Vinaver. *Reč* (Beograd), br.8 (1995): 83-86.

Biografija

Snežana Moretić Mičić je rođena 1968.

Diplomirala je 1993. godine, tema diplomskog rada: *Dramsko stvaralaštvo Harolda Pintera*, Odsek za engleski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Magistrirala je 2006. godine, tema magistarskog rada: *Recepcija savremene kanadske anglofone proze na srpskom govornom području*, Odsek za engleski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu,

Radila je na mestu profesora engleskog jezika u srednjim i osnovnim školama od 1993-2011. Bila je angažovana kao stručni saradnik za međunarodnu saradnju Univerziteta Singidunum u Beogradu 2011-2012. godine i kao direktor projekta Univerziteta Singidunum za Japansku fondaciju – *Japan foundation/Exhibition Abroad Support Program 2012*.

Bavi se konsektivnim i pisanim prevodjenjem i ino-korespondencijom u: Udruženju naučnih i stručnih prevodilaca Srbije od 1998. godine; Ambasadi Kanade u Beogradu od 2000. godine i Ministarstvu pravde Republike Srbije od 2002. godine.

Učesnik je brojnih međunarodnih konferencija: Međunarodne konferencije Kanadskih studija u Beogradu 2003-2011. godine i Grainau u Nemačkoj 2004. godine; ELTA u Beogradu 2003-2006. i Zagrebu 2003. godine; Međunarodne konferencije TEMPUS “Modernization Agenda for Serbia – Possible Models for University Governance and Organization” u Beogradu 2011. godine; Međunarodnog akademskog projekta Transnacionalni program IMC Univerziteta primenjenih nauka u Kremsu u Austriji i Univerziteta Singidunum u Beogradu 2011-2012. godine; Međunarodnog foruma “Tourism Driving Growth and Employment: Policies to Stimulate Competitiveness” u Madridu u Španiji 2012. godine.

Član je Udruženja naučnih i stručnih prevodilaca Srbije, Srpskog udruženja Kanadskih studija, Centralno-evropske asocijacije Kanadskih studija i Međunarodnog Udruženja profesora engleskog jezika – ELTA.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а СНЕЖАНА Моретити Милетић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ГЛАВНИХ ЖЕНСКИХ
ЛИКОВА У РОМАНИМА МАРГАРЕТ ЕТВУД“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 6.12.2012.

Снежана Моретити Милетић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Снежана Моретић Митић

Број уписа _____

Студијски програм НАУКА О КЉУЖЕВНОСТИ-ЕНГЛЕСКА И КАНАДСКА

Наслов рада КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ГЛАВНИХ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У РОМАНИМА
КЉУЖЕВНОСТ МАРГАРЕТ ЕТВУД

Ментор ПРОФ. ДР БИЛЈАНА ПОЈУЧИНОВИЋ

Потписани Снежана Моретић Митић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 6.12.2012.

Снежана Моретић Митић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ГЛАВНИХ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА
У РОМАНИМА МАРГАРЕТ ЕТВУД“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 6.12.2012.

Снежана Мозет-Култ