

Šivanje kao metanaracija i vjerodostojnost ženskog pripovijedanja u romanima Margaret Atwood

Subotičanec, Ema

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:878517>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA INFORMACIJSKE I KOMUNIKACIJSKE ZNANOSTI
SMJER KOMPARATIVNA KNJIŽEVNOST
Ak. god. 2021./2022.

Ema Subotičanec

**Šivanje kao metanaracija i vjerodostojnost ženskog
pripovijedanja u romanima Margaret Atwood**

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Maša Grdešić, doc.

Zagreb, rujan 2022.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Sadržaj

Sadržaj.....	ii
Sažetak	1
Summary	2
1. Uvod.....	3
2. Koncept šivanja unutar konteksta feminističke kritike	4
3. Motivi šivanja u romanima Margaret Atwood.....	8
3.1. Alias Grace: šivanje kao metanaracija romana	8
3.2. Penelopeja: šivanje kao sinonim za pripovijedanje i obmanu.....	10
4. Rekonstrukcija ženske povijesti.....	14
4.1. Alias Grace: davanje glasa ženskoj ubojici i psihičkoj bolesnici.....	14
4.2. Penelopeja: narušavanje mita vjerne i odane žene	16
5. Vjerodostojnost ženskog pripovijedanja.....	20
5.1. Pripovijedanje kao izvor ženske moći.....	20
5.2. Grace i Penelopa: žrtve ili proračunate spletkarice?	25
5.3. Potraga za konačnom istinom i postmodernistički završetak.....	27
6. Zaključak.....	30
7. Literatura.....	31

Šivanje kao metanaracija i vjerodostojnost ženskog pripovijedanja u romanima Margaret Atwood

Sažetak

Za vrijeme drugog vala feminizma 70.-ih godina 20. stoljeća mnoge feministice su se okrenule ručnom radu u kojem su prepoznale zabilježenu povijest, kreativno stvaralaštvo i subverzivnu moć žena iz prošlosti. U skladu s time, većina kritičarki se složila da ono veoma dobro predstavlja estetiku ženskog stvaralaštva, odnosno pisanja koje je višedimenzionalno i rascjepkano te samim time se suprotstavlja tradicionalnim konvencijama centralnog, jednodimenzionalnog i linearnog pisanja koje prepoznajemo u zapadnom kanonu gdje su prevladavali muškarci.

U navedenom kontekstu, analiziraju se dva romana kanadske spisateljice Margaret Atwood *Alias Grace* i *Penelopeja* koji se bave temama šivanja, ali i rekonstrukcije ženske prošlosti gdje se marginalizirani i izgubljeni glasovi vraćaju ženama.

Koristeći šivanje kao model za metanaraciju gdje nam je priča ispričana iz više perspektiva (u kojima jedna verzija pobija drugu), s pomoću različitih žanrova i vrsta tekstova, kao i povezivanjem simbolike šivanja s pripovijedanjem u svrhu obmane – praksom koja se najčešće pripisuje ženama, Atwood se ovdje poigrava sa slikom žene kao žrtve patrijarhalnog društva ili kao proračunate splotkarice koja glumi žrtvu. Na kraju autoričine navedene postupke nesumnjivo prepoznajemo kao obilježja postmodernističkog pisanja gdje se preispituju tradicionalne konvencije pisanja kao i koncept univerzalne istine koju pronalazimo u zapadnom diskursu.

Ključne riječi: drugi val feminizma, ručni rad, Margaret Atwood, *Alias Grace*, *Penelopeja*, žensko pisanje, postmodernizam, rekonstrukcija ženske povijesti, vjerodostojnost ženskog pripovijedanja

Quilting as Metanarrative and the Credibility of Female Narration in Margaret Atwood's Novels

Summary

During the second wave of feminism in the 1970s, many feminists turned to quilt in which they recognized the recorded history, creative output, and subversive power of women from the past. Accordingly, most critics agreed that it very well represents the aesthetics of women's creativity, i.e. writing that is multidimensional and fragmented, thus opposing the traditional conventions of central, one-dimensional, and linear writing that we recognize in the Western canon where men prevailed.

In this context, two novels by the Canadian writer Margaret Atwood, *Alias Grace*, and *The Penelopiad*, are analyzed, which deal with quilting themes and the reconstruction of women's past, where marginalized and lost voices are returned to women.

By using quilting as a model for a metanarrative where the story is told from multiple perspectives (where one version refutes another), different genres and types of texts, as well as connecting the symbolism of sewing with storytelling for deception - a practice most often attributed to women, Atwood here plays with the image of a woman as a victim of a patriarchal society or as a calculating schemer who plays the victim. In the end, we undoubtedly recognize the author's stated actions as features of postmodernist writing, where traditional conventions of writing are questioned, as well as the concept of universal truth found in Western discourse.

Keywords: second wave of feminism, quilting, Margaret Atwood, *Alias Grace*, *The Penelopiad*, women's writing, postmodernism, reconstruction of women's history, the credibility of women's storytelling

1. Uvod

Slika žene koja sjedi i šiva – riječ je o prizoru koji nam je poznat još od antičkog doba: Penelopa koja svaki dan šiva pokrov i svake noći ga rastavlja, Arahna, nekadašnja tkalja koju je Atena kaznila pretvorivši je u pauka te time osudila na doživotno tkanje (pletanje mreže), Arijadna koja Tezeju poklanja vuneno klupko, Suđenice koje pletu i sječu nit života... Kasnije se spomenuta slika pretočila i dodatno učvrstila u prikazima žena koje možemo pronaći u mnogim kućanstvima, ali i književnosti te umjetnosti od 16. do 19. stoljeća. Iz navedenog možemo prepoznati da je ručni rad bio snažno isprepleten sa sferom ženstvenosti kao i neodvojivim dijelom žene te njezinog identiteta koji je opstao sve do 20. stoljeća, odnosno do pojave industrijske proizvodnje, nakon čega je polako počeo padati u zaborav.

Za vrijeme drugog vala feminizma 70.-ih godina 20. stoljeća u kojem su feministice počele tragati za svojim izgubljenim glasovima iz prošlosti te su nastojale nanovo rekonstruirati svoje identitete u postojećim društvenim i kulturnim diskursima, mnoge od njih okrenule su se ručnom radu u kojem su prepoznale zabilježenu povijest, kreativno stvaralaštvo i subverzivnu moć žena iz prošlosti. U skladu s time, odlučile su iskoristiti šivanje kao novi medij putem kojeg su nastojale nanovo pronaći ženski glas, ali i redefinirati autentičnu žensku umjetnost koja se suprotstavlja tradicionalnom i patrijarhalnom umjetničkom diskursu.

U skladu s navedenim težnjama drugog vala feminizma u čijem kontekstu je pisala poznata kanadska spisateljica Margaret Atwood, u ovom radu analizirat će se njezina dva romana *Alias Grace* i *Penelopeja* u kojima pronalazimo tematiku šivanja kao i rekonstrukcije ženske povijesti.

2. Koncept šivanja unutar konteksta feminističke kritike

„Otkako je novi val feminističke umjetnosti započeo oko 1970.-tih, poplun je postao glavna vizualna metafora za ženske živote i žensku kulturu“¹ (Showalter, 1968: 225). Da bismo mogli što bolje razumjeti angažiranost feminističke teorije u proučavanju teme šivanja, u ovom poglavlju najprije ćemo pokušati objasniti glavne ciljeve drugog vala feminizma te poziciju koju je praksa šivanja zauzela unutar njegovog konteksta.

Stoljećima su šivanje i ručni rad bili važnim dijelom ženskog života, odnosno njihove intimne kućne prakse. Od malih nogu djevojčice su učile tehnike vezenja i šivanja - u prošlosti, poželjne ženske vještine. Kako nam je to Showalter (1968: 223-224) detaljnije opisala, u Americi 19. stoljeća, djevojčice su s lekcijama šivanja započinjale kad su imale tek 4 godine i poticalo ih se da završe svoj prvi ručni rad na svoj peti rođendan. Od tog dana, pa sve do zaruka, prosječna djevojka je morala imati najmanje 12 svojih radova. Koliko je šivanje bilo sveprisutno u njihovom životu, svjedoči nam činjenica da su djevojčice usvajale matematičke i druge lekcije primarno s ciljem da što bolje svladaju vještine i tehnike ručnog rada. Npr. geometrija se često usvajala putem šivanja tkanina u različite geometrijske oblike koji su bili ključni za konačni izgled, odnosno uzorak popluna. Kad bi djevojka bila spremna za udaju, tad bi izrađivala svoj trinaesti, takozvani bračni poplun (eng. *bridal quilt*) koji bi bio izrađen od najskupljih materijala koje si je djevojčina obitelj mogla priuštiti. Dakle, ovdje je ručni rad bio glavni pokazatelj spremnosti djevojke za udaju:

„Kako se u većini društava nije mogla javno prikazati plodnost ili spolna zrelost, bar ne u necenzuriranim oblicima, ručni rad je bio prešutni dokaz da je kandidatkinja sposobna hraniti i odijevati svoju buduću obitelj“ (Slapšak, 2001: 246).

Uz spomenutu ulogu predstavljanja ženine emocionalne i spolne zrelosti za udaju, šivanje je imalo i ključnu ulogu u formiranju idealne slike i uloge žene u braku: „Budući da je ručni rad trebao označivati ženstvenost – poslušnost, ljubav prema domu i život bez rada, prikazivao je ženu koja šiva kao zaslužnu, vrijednu suprugu i majku“ (Parker, 2010: 11).

Svakako, način na koji je ručni rad zahtijevao povlačenje u sebe može nam svjedočiti o ženskom zadovoljstvu i stečenoj moći. Naime, sam položaj u kojem se nalazi žena – pognute glave i udubljena u ručni rad, u tom trenutku, običnom promatraču njezin izgled malo toga može otkriti. U šivanju ona pronalazi svoju neovisnost i nepristupačnost drugima gdje pritom

¹ Svi navedeni citati iz literature na engleskom jeziku samostalno su prevedeni na hrvatski jezik.

ima potpunu slobodu prepustiti se svojim mislima. Zbog toga ručni rad može biti „sumnjivim prostorom ženske slobode i autoriteta“ (Slapšak, 2001: 247). U tom kontekstu zanimljivo je spomenuti da je poznati psihijatar Sigmund Freud smatrao neprestani ručni rad jednim od čimbenika koje čini žene posebno sklonima histeriji, s obzirom na to da su za vrijeme ručnog rada imale puno vremena i prostora za razmišljanje, kao i sanjarenje koje prema njemu vode do 'dispozicijskih hipnoidnih stanja' (Parker, 2010: 11-12). Doduše, moramo imati na umu da na isti način na kojim im je šivanje pružalo zadovoljstvo i moć, ono je istovremeno bilo neraskidivo vezano i za njihovu nemoć te represivno nametnutu poziciju dobre i poslušne žene koja sjedi kod kuće.

Osim u individualnoj sferi, ručni rad je ženama bio središte društvenog i političkog života. Odnosno, šivanje je svjedočilo o njihovom pripadanju kolektivu žena. Na takozvanim *quilting bee* žene su se okupljale kako bi zajedno šivale, ali i družile, pričale te razmjenjivale novosti. Tu su imale priliku usvojiti i podijeliti znanja te nove vještine, pa čak i raspravljati o političkim pitanjima. Kao primjer toga Showalter (1968: 224) navodi da je na jednom od takvih okupljanja u crkvi u Clevelandu Susan B. Anthony održala svoj prvi govor o ženskoj emancipaciji. Još jedna poželjna stvar kod ručnog rada koju navode mnoge feministice (Showalter, 1968 i Slapšak, 2001) jest da je ono okupljalo sve žene bez obzira na društveni status i rasu kojoj su pripadale. Ručnim radom bavile su se crne ropkinje na jugu Amerike i bijele pionirske kućanice koje su živjele u domovima diljem zapadne Amerike, tadašnje Nove Engleske. Iz svega navedenog, dolazimo do zaključka da je šivanje imalo svoju značajnu ulogu u individualnom, ali i kolektivnom stvaralaštvu žena.

Međutim, dugo vremena se ručni rad nije percipirao umjetničkim, niti se ženu koja je šivala nazivalo umjetnicom: „Kad žena veze, to se ne doživljava kao umjetnost, već u potpunosti kao izraz ženstvenosti“ (Parker, 2010:5). Umjesto toga, na šivanje se gledalo kao na (žensku) vještinu, odnosno zanat. Parker objašnjenje takve kategorizacije pronalazi u hijerarhijskoj podjeli između društvenih klasa i spola onoga tko izrađuje:

„Podjela umjetničkih formi u hijerarhijskoj klasifikaciji umjetnosti i obrta obično se pripisuje klasnim čimbenicima unutar ekonomskog i društvenog sustava, odvajajući umjetnika od obrtnika. Likovne umjetnosti poput slikarstva i kiparstva – smatraju se pravom sferom povlaštenih klasa, dok su zanati ili primijenjene umjetnosti poput izrade namještaja ili kovanja srebra povezani s radničkom klasom (...) Hijerarhija umjetnost/zanat sugerira da su umjetnost izrađena koncem i umjetnost napravljena kistom i bojom u suštini nejednake: da je prva umjetnost manje značajna. Ali stvarne razlike između to dvoje su u tome gdje se proizvode i tko ih proizvodi. Ručni rad se, u vrijeme podjele na

umjetnost i obrt izrađivao u kućnoj sferi, obično od strane žena za 'ljubav'. Slikarstvo su pretežno, iako ne samo, proizvodili muškarci u javnoj sferi za novac (...) Jasno je da postoje ogromne razlike između slikanja i veza; različiti uvjeti proizvodnje i različiti uvjeti recepcije. No umjesto da se prizna da su ručni rad i slikanje različite, ali jednake umjetnosti, ručnom radu i zanatima povezanim s 'drugim spolom' ili radničkom klasom pripisuje se manja umjetnička vrijednost“ (Parker, 2010 :5).

No, kod drugog vala feminizma, mnoge žene i umjetnice su se zainteresirale za teme ručnog rada te šivanja kao savršenog medija putem kojeg su mogle podići svijest o nepovoljnom ženskom položaju u skladu sa sloganom „Osobno je političko“. Prkoseći tradicionalnoj slici žene koja se smješta u povučenu i mirnu sferu kućanstva, iskoristile su ručni rad, prema njima dotadašnji simbol ženske opresije, kao i nametnute čistoće te čednosti, na temelju kojeg se konstruirala idealna slika ženstvenosti, i pretvorile su ga u svoje glavno oružje izražavanja svojih nezadovoljstava. (Parker, 2010: predgovor).

Osim toga, u šivanju feministice su pronašle svoje izvore izgubljene ženske povijesti i umjetničkog stvaralaštva. Ručni rad kao dio ženske svakodnevice uvelike nam može otkriti kako su izgledali životi žena u povijesti. Drugim riječima, oni nam preostaju kao najrječitiji zapisi i prikazi ženskog života, zbog čega poplune i ručne radove počinjemo uspoređivati sa samim tekstom. Slapšak vezu između tkanja i teksta pronalazi upravo u tome što obje prakse imaju mogućnost stvaranja značenja:

„Veza između ručnog rada, čitanja i pisanja, praksi obilježenih šutnjom i „pletanjem“ misli, radom ruke koja „predvodi“ glavu, postaje jasna. U tom slučaju, mušku sumnju i pozornost prema ženskom pisanju i vezenju možemo tumačiti kao strah od vještine da se proizvede značenje, čak i kad je žena nepismena. S minimalnom energijom, u svome sjedilačkom svijetu, s nadzorom ili bez njega, žena je sposobna stvarati...“ (2001: 248-249).

Iz navednoga proizlazi metafora šivaće igle kao olovke koja postaje sve prisutnija u ženskoj poetici. U skladu s time, u književnim teorijama ženske estetike šivanje se počinje koristiti kao primjer metafore za žensko pisanje. Npr. Showalter (1968: 223) detaljno opisuje proces izrade, odnosno šivanja popluna koje uključuje tri faze (na eng. *piecing*, *patchwork* i *quilting*). U prvoj fazi šivaju se mali fragmenti tkanine izrezane u geometrijske oblike tako da tvore uzorak - jedinica tog dizajna zove se blok ili zakrpa (eng. *block* or *patch*). Zatim slijedi *patchwork*, spajanje tih jedinica dizajna u cjelokupni dizajn. Na kraju se taj dizajn šiva na tešku podlogu jednostavnim ili složenim šavovima. Ako navedeni proces usporedimo s upotrebom jezika, prvu fazu mogli bismo opisati kao razinu rečenice, drugu kao razinu strukture ili priče romana, a treću kao simboliku, figuru kojom se ujedinjuje fiktivno djelo.

Zanimljivo je kako ručni rad kao simbol ženskog stvaralaštva možemo tumačiti na dva načina. S jedne strane, mnogim feminističkim kritičarkama je ono poslužio kao sredstvom kojim se pobijaju ideje patrijarhalnih koncepata hijerarhije i centralizma: dok se tradicionalno pisanje i stvaranje smatra jednodimenzionalnim te linearnim, kod šivanja se materijal stvara u višedimenzionalnom prostoru, poput pletenja mreže (Michael, 2001).

S druge strane, šivanje i ručni rad se mogu i tumačiti kao simbol pridržavanja konvencija te repetitivnosti u ženskom pisanju (kao što pronalazimo repetitivnost u uzorcima popluna). Npr. jedan od najboljih primjera jest pisanje ljubavnih romana koji se u pravilu baziraju na sličnim narativnim strukturama – što i parodira Dubravka Ugrešić u svojem romanu *Štefica Cvek u raljama života*, gdje se odlučila poigrati s temama šivanja te pripovijedanja:

„Patchwork! Patchwork prsluk, patchwork košulja, patchwork suknja. Patchwork je univerzala, jednostavan, demokratičan način odijevanja, ne samo odjeća već i nazor na svijet! Šlamperaj u izradi samo ističe njegovu ljupkost.

Kuckam dalje. Štebam. Šivam priču koja treba biti ženska. Šivam proznu haljinu, u duljinu i širinu, poprijeko i uzduž, ja sam pisac-puž što traži, ja sam tkalja što traži kralja, autor što štepa bez glave i repa, ja sam ptica čipkarica, ah nevješt mi je prvi vez, tu će biti prvi rez! Rez! Rez! Rez-etak! Počni već početak!“ (Ugrešić, 2004, str. 14)

Na kraju se moramo složiti sa Showalter da u spomenutim elementima prostornog i višedimenzionalnog stvaranja, kao i pridržavanja konvencija te repetitivnosti šivanje kao umjetnička forma jako dobro prikazuje rascjepkanost ženskog vremena: „...miješanje i slaganje fragmenata proizvod je prekinutog života...Ono što se popularno smatra repetitivnim: opsesivnim i kompulzivnim u ženskoj umjetnosti zapravo je nužnost za one čije se vrijeme dijeli u male kvadrate“ (1968: 228).

3. Motivi šivanja u romanima Margaret Atwood

U nastavku rada analizirat će se dva romana poznate kanadske spisateljice Margaret Atwood: *Alias Grace* (prvi put objavljena 1996. godine) i *Penelopeja* (iz 2005. godine). Premda cjelokupni stvaralački opus navedene autorice vrvi mnogim interesantnim i kompleksnim motivima te temama za književnu analizu, ovdje ćemo se ipak posvetiti samo ovim dvaju spomenutim romanima zbog njihove ključne poveznice: motiva šivanja kao i njegove bliske povezanosti s temom pripovijedanja.

3.1. *Alias Grace*: šivanje kao metanaracija romana

Alias Grace, roman je u čijoj radnji pratimo susret Grace Marks, slavne zločinke i ubojice te dr. Simona Jordana, pred-frojdovskog psihoanalitičara koji nastoji utvrditi je li Graceina obrana od ubojstva (da pati od amnezije izazvane histerijom) vjerodostojna što bi moglo doprinijeti konačnoj presudi o Graceinoj krivnji ili možda nevinosti. U tom susretu, odnosno nizu susreta, Grace, s izgubljenim sjećanjem o samom ubojstvu, na nagovor doktora Jordana (koji pokušava prodrijeti u njezinu psihi i pronaći to izgubljeno sjećanje), pripovijeda mu svoju životnu priču, polako ga približavajući do ključnog trenutka zločina.

Proučimo li narativnu strukturu romana, dolazimo do zaključka da su u romanu prisutne dvije glavne narativne sheme. U prvoj, dominantnijoj i najviše zastupljenoj shemi pratimo lik Grace Marks koja pripovijeda u 1. licu obraćajući se implicitnom čitatelju, dok drugu narativnu shemu pratimo iz perspektive doktora Jordana koja nam je ispričana u 3. licu od strane nenametljivog i nevidljivog pripovjedača. Uz te dvije glavne narativne sheme, imamo i razne ubačene dodatke priči. Tu su ulomci iz romana Susane Moodie, novinski članci, izvještaji o ubojstvu² te razni citati i ulomci pjesama, većinom iz 19. stoljeća, razdoblja gdje je smještena radnja romana (neki od autora su Emily Dickinson, Emily Brontë, Robert Browning, Lord Tennyson, Christina Rosseti, E.A. Poe itd.). Svi ti citati na neki način su povezani s radnjom zbog čega se dobija dojam da pripovijedaju o Grace. Tako je na samom početku ubačena pjesma Emily Brontë koja govori o lijepoj i mladoj zatočenici koja strpljivo podnosi svoje patnje, zatočena iza rešetki što je očita referenca na Grace, izrazito lijepu i privlačnu mladu zatvorenicu. Osim toga, imamo i dijelove teksta koji su napisani u obliku pisma. Tim putem su s jedne strane u priču umetnuti neki vanjski sporedni likovi poput dr. Josepha Workmana i dr.

² Lik Grace Marks temelji se na stvarnoj povijesnoj osobi koju su optužili i zatvorili radi ubojstva. O tome će više biti riječ kasnije u radu, no zasad je radi konteksta bitno napomenuti da se radi o originalnim citatima iz novina te izvještaja koji su napisani o Grace iz toga doba.

Samuela Bennerlinga, liječnika iz Graceine prošlosti, koji doktoru Jordanu prepričavaju svoje susrete s Grace, dok s druge strane ta nam pisma približavaju lik doktora Jordana upoznavajući nas s dodatnim likovima iz njegovog života (njegova majka i školski prijatelj Edward). U konačnici svi ti nabrojani dijelovi tekstova skupljeni su u jedan povezani uzorak koji stvara cjelokupni narativ priče, kao što je jedan poplun sašiven od različitih materijala.

To nas dovodi do ključne metafore šivanja koja je svojevrsni lajtmotiv u romanu. Najviše uočljiv primjer motiva šivanja svakako se nalazi u naslovima poglavlja koja su nazvana po nazivima uzoraka šivanja popluna (zajedno s priloženom ilustracijom uzorka u sivo-bijeloj boji). U tim nazivima uzoraka koji se javljaju na početku poglavlja, zajedno s ubačenim citatima na humorističan ili ironičan način se komentira i sažima radnja tog dijela. Za primjer možemo uzeti 13. poglavlje pod nazivom Pandorina kutija. U tom poglavlju, doktor Jordan konačno dobiva pristup Graceinoj psihi, međutim to ga ne dovede do konačnog otkrivenja, već suprotno, u još veći mrak očaja i neznanja (Wilson, 2009: 87).

Sharon Rose Wilson (2009), kao i mnogi drugi kritičari prepoznaju važnost šivanja kao metanaracije romana. Slično kao i Tolan (2007), Wilson (2009: 80-81) uočava dekonstrukciju tradicionalnog modela pisanja. Svi ti dodani dijelovi, citati iz pjesama, novinski članci, pa čak i autoričin pogovor čine po njoj intertekst romana koji je dodan glavnoj naraciji, Graceinoj priči. Drugim riječima Atwood koristi metaforu šivanja kako bi predstavila spajanje različitih verzija priče u novu strukturu, gdje jedna verzija propitkuje druge. Odnosno, Graceina verzija priče ne poklapa s onom verzijom iz novina, ona čak i spominje sve što je napisano o njoj te jednostavno tvrdi da: „Mnogo toga je laž“ (Atwood, 2018: 36). U svojem razgovoru s doktorom Jordanom, kad se pokrene tema o drugim izvorima i verzijama priče, u ovom slučaju McDermottovom priznanju koji optužuje Grace za ubilačke namjere, Grace mu jednostavno odgovori: „Samo zato što je nešto zapisano, gospodine, ne znači da je to Božja istina“ (Atwood, 2018: 243).

Michael (2001: 425-426) postupak citiranja različitih dokumenata te novinskih članaka (vrstom tekstova koji se inače doživljavaju kao pouzdani i vjerodostojni izvori informacija) zajedno s citatima pjesama te ulomcima iz romana prepoznaje kao autoričin postupak potkopavanja njihovog autoriteta te kulturne privilegiranosti. Kako ona tvrdi, u samom romanu vidljivo je kako ti dokumenti nemaju ulogu otkrivanja stvarnih činjenica, već oni služe svojim opisom samo za nadopunjavanje ili preuređivanje stvarnih događaja.

Druga stvar koju Michael (2001) spominje, slično kao Sharon Rose Wilson (2009) i Tolan (2007), jest veliki broj citiranih djela (četrdeset i jedan ukupno), pri čemu ona primjećuje da su neki od njih prilično dugački za obične epigrafe. Samim time oni postaju sadržajnijim dijelom romana nego što je to obično, te kao rezultat toga, počinje se zamagljivati konvencionalno uspostavljena granica između epigrafa kao parateksta i tijela teksta. Iako je materijal citiran iz prethodno objavljenih radova i prezentira se strogo u obliku epigrafa njegova funkcija nadilazi funkciju konvencionalnog epigrafa:

„Prostorno pozicioniranje svih tih tekstova koje ih tjera na međusobni dijalog ima učinak destabilizacije: onesposobljava hijerarhiju (koja funkcionira linearno) i destabilizira razlike između parateksta i teksta, kao i između fikcije i zbilje. Šivanje kao model metanaracije tako omogućuje da roman ponudi sve različite (djeliće) tekstova kao potencijalno valjane i/ili invazivne verzije dotičnih događaja i osoba koje pridonose (dinamičkom, nestabilnom) predstavljanju prošlosti“ (Michael, 2001: 433).

Osim što se potkopavaju razlike između fikcije i zbilje, tako se potkopavaju razlike između različitih žanrova. Spomenuti postupak može se pronaći i u *Penelopeji* gdje se glavna narativna struktura, Penelopino pripovijedanje priče u 1. licu, miješa s narativom 12 sluškinja u obliku lirskih pjesama, akademskog teksta, pa sve do transkripta video vrpce. Ta fluidnost u pisanju posebno šteti razini autoriteta koja se uobičajeno povezuje s različitim žanrovima. Jednom kad razlika između novinarstva, akademskog pisanja, povijesti, poezije i fikcije nestane, tada svi tekstovi postaju potencijalno, ako ne i jednako autoritativni, a autoritet je ovdje ključan za vjerodostojnost priče.

Iz svega toga, šivanje možemo protumačiti kao uvažavanje različitih verzija istine, gdje ne postoji konačna istina o tome što se dogodilo, već događaje možemo samo promatrati iz nečije perspektive. Kao što Grace objašnjava doktoru Jordanu:

„Drugi se poplun zvao 'Tavanske vidjelice'; bio je sastavljen od mnogo komada, i kad ste ga gledali s jedne strane, uzorci su izgledali poput zatvorenih sanduka, dok su s druge strane ti sanduci bili otvoreni, i ja pretpostavljam da su zatvoreni sanduci bili tavan, a otvoreni vidjelice; i tako je to na svim poplunima, možete ih vidjeti na dva različita načina, ovisno o tome gledate li tamne ili svijetle komade“ (Atwood, 2018: 158-159).

3.2. Penelopeja: šivanje kao sinonim za pripovijedanje i obmanu

Lik Penelope s kojom smo se upoznali u Homerovoj *Odiseji* mnogi su poistovjećivali s idealom vjerne i odane žene, a njezinu praksu tkanja Laertovog pokrova (te njegovog

ponovnog rasparavanja svake noći) feminističke kritičarke su prepoznale kao simbol, odnosno oblik ženske umjetnosti koja daje prednost procesu nad konačnim proizvodom (Fasching, 2010). Ali, bitno je napomenuti da u *Penelopeji*, novoj verziji Homerove priče koja je ispričana iz Penelopine perspektive, navedena paradigma šivanja kao ženskog stvaralaštva nije prisutna, već se Penelopa prepušta šivanju jer doslovno nema ništa drugo čime bi se mogla baviti (od kućanskih poslova, brige oko sina, upravljanja imanjem itd.). Prije Odisejevog polaska u rat praktički je šivala samo zato da ne bude usamljena i da joj ne bude dosadno.

Međutim, u *Penelopeji* motiv šivanja ne gubi u potpunosti svoje značenje, već dobiva sasvim drugu i to nešto manje vidljivu dimenziju - ono postaje sinonimom za pripovijedanje priče u svrhu obmane. S jedne strane, ručni rad koji je u romanu doslovno prisutan koristi se za prijevaru. Riječ je o Penelopinom projektu tkanja pokrova za svekra Laertes koji se ustvari - temelji na laži kojom Penelopa pokušava umiriti, ali i obmanuti proscu. No, s druge strane, uz taj očiti primjer povezivanja prakse šivanja s obmanom, u romanu se ta ideja prožima i suptilnim korištenjem mnogih govornih figura i fraza koje povezuju ideju šivanja s pripovijedanjem u svrhu laganja i obmane. Jedan od najznačajnijih primjera toga jest kad na samom početku Penelopa izjavi „Stoga idem prodavati vlastite izmišljene priče“ (Atwood, 2005: 13) odnosno kako je to originalno napisano na engleskom jeziku³: Stoga idem isplesti vlastitu nit: „So I'll spin a thread of my own“ (Churchill, 2017). Uz to, navodimo još neke primjere korištenja motiva šivanja koji se povezuju s pripovijedanjem, te samim time indiciraju da je ispričani narativ lažan:

„And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. Why couldn't they be as considerate, as trustworthy, as all-suffering as I had been? **That was the line they took, the singers, the yarn-spinners.** Don't follow my example! I want to scream in your ears—yes, yours!“ (Churchill, 2017).

„I na što sam se svela, čim je službena verzija uhvatila korijen? Na moralno poučnu legendu. Na batinu kojom se tuku druge žene. Zašto ne mogu one biti tako razborite, tako pune povjerenja, tako pripravne na sve patnje kao što sam bila ja? **U tu su žicu oni udarali, svi oni pjevači, svi oni koji prodaju izmišljene priče.** Ne slijedite moj primjer, želim vam vrištati u uši – da, baš vama!“ (Atwood 2005: 12).

³ S obzirom na to da se spomenute govorne figure koje su povezane s tematikom šivanja gube u hrvatskom prijevodu, ovdje su priloženi citati na originalnom engleskom jeziku te u njihovom prijevodu na hrvatski jezik.

„Rumors came, carried by other ships... Odysseus had been in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another... Some of the men had been eaten by cannibals, said some; no, it was just a brawl of the usual kind, said others... Odysseus was the guest of a goddess on an enchanted isle, said some... and the two of them made love deliriously every night; no, said others, it was just an expensive whorehouse, and he was sponging off the Madam. **Needless to say, the minstrels took up these themes and embroidered them considerably**“ (Churchill, 2017).

„Stizale su glasine, donosili su ih ti brodovi (...) Odisej se borio s jednookim kiklopom, govorila je jedna; ne bio je to jednooki krčmar, govorila je druga (...) Neke mornare pojeli su ljudožderi, govorila je jedna; ne, bila je to naprosto tučnjava uobičajenog tipa, govorila je druga (...) Odisej se provodio u gostima kod jedne božice na začaranom otoku, govorila je jedna (...) i svake noći su vodili ljubav do bunila; ne, govorila je druga, bio je to običan bordel, a on se uvalio gazdarici. **Suvišno je reći, te su teme preuzeli pjevači i uvelike nakitili.**“ (Atwood 2005: 72-73).

Navedeni motiv šivanja kao sinonima za spletkarenje pronalazimo i u romanu *Alias Grace*. Znamo da je Grace vješta s iglom i koncem te se njezini susreti s doktorom Jordanom odvijaju u šivaonici, maloj sobici na katu upraviteljske kuće, gdje ona uvijek nešto šiva dok istovremeno pripovijeda doktoru Jordanu. To joj omogućuje određenu kontrolu i prisebnost tijekom pripovijedanja, a šivanje joj služi kao maska iza koje se može sakriti što naposljetku izluđuje doktora Jordana:

„Sjedi na jastuku i spaja iglom šavove lijepe', posve hladnokrvna, čedno stisnutih usta poput guvernante, a ja se podbočim laktovima na stolu nasuprot njoj, razbijajući glavu i uzalud se trudim kako bih je naveo da mi otvori srce, da mi se otvori poput kamenice. Premda se čini da je prilično iskrena, polazi joj za rukom da mi kaže što je moguće manje ili što je moguće manje od onoga što ja želim čuti“ (Atwood, 2018: 130-131).

Ovo nam svakako može poslužiti kao još jedna indicija da Grace svojim pripovijedanjem priče nastoji prevariti liječnika te steći njegovu naklonost. U skladu s time, Barbara Hill Rigney (2009: 61) u svojem radu povezuje Graceinu djelatnost šivanja s mitološkim likom Arahnom, ženom paučicom. Kao što pauk plete svoju mrežu da bi ulovio kukce, tako i Grace „plete“ mrežu priča o svojem životu s ciljem da osvoji doktora Jordana. U tom kontekstu, zanimljivo je da se motiv pletenja mreže javlja i u *Penelopeji*, u trenutku kad se Penelopa osvrće na šivanje pokrova kojim je nastojala prevariti prosce:

„Sam pokrov gotovo je istoga trena prešao u priču. 'Penelopina mreža', tako su ga nazvali; ljudi su to govorili za svaki zadatak koji, ne zna se zašto, nikako da bude završen. Riječ 'mreža' nije mi se

svidala. Ako je pokrov mreža, ja sam onda pauk. No nisam ja pokušavala hvatati muškarce kao muhe: naprotiv, samo sam pokušavala izbjeći da se sama zapletem“ (Atwood, 2005: 95).

Na kraju, treba primijetiti još jedan, ali bitan detalj, a to jest da se navedeni motivi spletkarenja i obmane, zajedno sa motivom šivanja, najčešće pripisuju ženama.

4. Rekonstrukcija ženske povijesti

Svjesne toga da je ženska marginalizacija perpetuirana u tradicionalnom i patrijarhalnom književnom kanonu, mnoge feministice drugog vala uzele su sebi za zadatak da dekonstruiraju i nanovo rekonstruiraju žensku povijest unutar postojećih diskursa kako bi podarile ženama njihove izgubljene glasove. U tom kontekstu, spomenuti romani Margaret Atwood postaju nam veoma zanimljivi s obzirom na autoričine odabire istinitog povijesnog događaja te jednog od najvećih i najznačajnijih djela kanona zapadne književnosti kao svoja polazišta za priče u kojima nam žena pripovijeda, ili, mogli bismo reći, ispovijeda svoju životnu priču.

4.1. *Alias Grace*: davanje glasa ženskoj ubojici i psihičkoj bolesnici

„*Alias Grace* je izmišljena priča, premda se temelji na zbilji“ (Atwood, 2018: 433). S navedenim citatom, Atwood započinje svoj pogovor romanu u čijoj radnji pratimo susret između Grace Marks, slavne zločinke i ubojice te dr. Simona Jordana. Međutim, ovdje nam je najbitnija i najzanimljivija činjenica da se roman zaista temelji na istinitim povijesnim događajima, kao i stvarnoj osobi, sluškinji Grace Marks koja je 1843. godine zajedno sa svojim ljubavnikom, slugom Jamesom McDermottom, počinila ubojstvo svojeg poslodavca Thomasa Kinneara i njegove kućepaziteljice Nancy Montgomery. Atwood se s tom pričom o „najozloglašenijoj Kanađanki“ prvi put susrela u djelu *Život u divljini* objavljenog 1953. godine, kanadske doseljenice Susane Moodie, koja je pisala o svojem pionirskom životu u Kanadi (gdje je između ostalog posjećivala javne kaznionice i duševne bolnice, mjesta njezinih susreta s Grace, okorjelom zločinkom). U samom djelu ta povijesna pozadina je sveprisutna zahvaljujući i različitim umetnutim dijelovima teksta od opisa preuzetih iz djela Susane Moodie, raznovrsnih izvještaja te novinskih članaka iz toga doba, čak su na samom početku romana umetnute originalne ilustracije Grace Marks i Jamesa McDermotta sa suđenja.

Stoga bismo ovo mogli shvatiti i kao pokušaj fikcionalne autobiografije, odnosno rekonstruiranja ženske povijesti koja je stoljećima bila slabo zastupljena, vječito zaboravljena i ostavljena na marginama tradicionalne i patrijarhalne povijesti. Fiona Tolan (2007: 222-223), u svojem feminističkom čitanju Margaret Atwood prepoznaje da je taj postupak u skladu s okupacijama drugog vala feminizma, gdje se nastoji povratiti izgubljeni i zaboravljeni glas žena u povijesti.

No, ovdje se ne radi o rekonstrukciji života bilo kakve žene, već zločinke i ubojice; žene kojoj je dijagnosticirana histerija i neko je vrijeme provela u umobolnici; žene koju je

cijelo društvo već otpisalo kao lažljivu i nemoralnu te naposljetku žene o kojoj je podijeljeno toliko lažnih i senzacionalističkih priča, tračeva i glasina da je u moru njih teško razlučiti one istinite. Čak je i sama Grace svjesna uzbudljivog prizvuka riječi *zločinka* te utjecaja kakav ona ostavlja na ljude:

„Žele me vidjeti zato što sam slavna zločinka. Ili su barem tako napisali. Kad sam to prvi put vidjela, iznenadila sam se, jer obično kažu *slavna pjevačica* i *slavna pjesnikinja* i *slavna spiritistkinja* i *slavna glumica*, ali što se slavi kad je posrijedi ubojstvo? Ipak zločinka je jaka riječ kad ti je pripišu. Ima u sebi nekakav zadah, ta riječ – slatkast i težak, poput uvela cvijeća u vazi. Katkada noću šapućem te riječi: *Zločinka, ubojica*⁴. Šušte mi kroz glavu poput taftane suknje po podu.

Zločinac je samo okrutan. Poput čekića, komada kovine. Radije sam zločinka negoli zločinac, ako mi je to jedini izbor“ (Atwood 2018: 32).

Međutim, kako nastavljamo s čitanjem, ubrzo se upoznajemo s Graceinom tragičnom prošlošću i shvaćamo da u biti ne slušamo ispovijest egzotične zločinke, već obične žene koja je bila žrtvom svojeg rodnog i društvenog položaja u društvu. Grace kao siromašna sluškinja i pritom žena, nije imala nikakvih resursa da se obrani te je uvelike ovisila o milosti ili nemilosti muškaraca oko nje. Tu više nije riječ samo o tome je li Grace počinila ubojstvo ili nije, već priznanju vjerodostojnosti njezine traumatske prošlosti. Naime, u romanu, značajnost njezine traume jest drastično umanjena, ako ne i zanemarena. U svojem pismu prijatelju Edwardu, doktor Jordan nakon što je čuo dio Graceine prošlosti koji je uključivao majčinu smrt, tešku emigraciju zbog siromaštva te nasilje oca opisao ju je kao „samo uobičajeno siromaštvo i poteškoće“ (Atwood, 2018: 131).

Zatim, u priči je posebno zanimljiva scena hipnotiziranja koja je trebala ponuditi rasplet priče, odnosno hipnoza je bila krajnji pokušaj doktora Jordana da dođe do Graceinog izgubljenog sjećanja. Međutim, stvari se kompliciraju otkrićem Graceinog alter ega – njezine tragično stradale prijateljice Mary Whitney. Premda to ne rješava misteriju ubojstva u potpunosti, svakako nam nudi obrazloženje za situaciju u kojoj se Grace zatekla. U svojem kratkom životu u kojem je proživjela mnoge velike traume: smrt majke, nasilje pijanog oca, iznenadnu smrt svoje prijateljice Mary koja je umrla od iskrvarenja nakon pobačaja, kao i mnoga neugodna i neželjena seksualna uznemiravanja muškaraca u njezinoj okolini (od bivšeg

⁴ Originalna riječ na engleskom jeziku jest *murderess* – riječ je o imenici koja se u engleskom jeziku može izraziti u muškom i ženskom rodu (*murder/murderess*). Poanta iz navedenog citata jest da je velika razlika u tome je li ubojica muškarac ili žena. Ako si muškarac, tada si samo puki zločinac, još jedan u moru njih, ali ako si žena tada postaješ fenomen, nešto potpuno neobično i strano.

poslodavca pa do suputnika u kočiji) - u svemu tome doživljava raskol vlastitog identiteta te tako nastaje njezin alter ego. Tome u prilog ide i njezino praznovjerje u kojem je povjerovala da duše njezine majke, kao i prijateljice nisu mogle mirno otići s obzirom na to da su bili zatvoreni prozori nakon njihove smrti, zbog čega je osjećala strahovitu krivnju.

Na kraju, kada već govorimo o stjecanju izgubljenog i zanemarenog glasa, ovdje ne smijemo zanemariti niti ulogu Graceinog alter ega Mary Whitney kao njezine mračne i nasilne strane koja ju bezuvjetno štiti oslobađajući je od svih moralnih skrupula. Tolan (2007: 239) uspoređuje Mary kao alter ego s luđakinjom na tavanu o kojoj govore Gilbert i Gubar. Ona ovdje služi kao manifestacija Graceinog bijesa, ali isto tako daje joj glas, mogućnost da uistinu govori ono što misli, kao što i sama kaže: „Ja ne lažem! – kaže glas. – Ja sam iznad laži! Više ne moram lagati!“ (Atwood, 2018: 377). Jedan od najboljih primjera njezine izravnosti jest kad Mary tijekom hipnotske sesije, za razliku od Grace, odmah prozrela doktora Jordana i jasno aludirala na njegovo seksualno zanimanje za nju, kao što je i priznala da je zavodila McDermotta i Kinneara:

„Odnose doktore? Što hoćete time reći? – glas je tanak, drhtav, bezličan; ali potpuno prisutan, potpuno priseban. – Uistinu doktore, vi ste pravi licemjer! Hoćete znati jesam li ga ljubila, jesam li spavala s njim. Jesam li bila njegova prilježnica! To hoćete znati? (...) To bi ste htjeli znati, pa ću vam reći. Da. Sastajala sam se s njim vani, na dvorištu, u spavaćici, na mjesecini. Stisnula bih se uz njega, dopuštala mu da me ljubi, a i da me dira, posvuda doktore, po istim mjestima po kojima biste me vi htjeli dirati, jer mogu uvijek pogoditi, znam na što mislite dok sjedite u onoj zagušljivoj šivaonici sa mnom (Atwood, 2018: 375).

U svakom slučaju, moramo se složiti s tvrdnjom Tolan da kod Grace: „Govor postaje njezino oslobađanje, njezin bijeg, a također i njezin prkos prema nametanju šutnje pod kojim je tako dugo bila postavljena“ (2007: 233). Slično možemo reći i za Penelopu koja konačno odluči prekinuti šutnju koja je trajala stoljećima te odluči ispričati svoju verziju priče.

4.2. Penelopeja: narušavanje mita vjerne i odane žene

„Onako kako je ispričana u *Odiseji*, priča ne drži vodu: ima i odviše nedosljednosti“ (Atwood, 2005: 10). Ovim riječima u predgovoru Atwood započinje *Penelopeju* – priču o Homerovoj *Odiseji* iz Penelopine perspektive. Ukazujući na mnoge nedosljednosti, kao i poznatu hipotezu⁵ da su Homerovi epovi proizašli iz usmene predaje, tu autorica napominje

⁵ Riječ je o Parry-Lordovoj hipotezi u kojoj se vjeruje da su epovi stvoreni u izvedbi, drugim riječima stihovi su nastali improvizacijom tijekom usmene predaje. Neki od dokaza koji potkrepljuju ovu teoriju su: upotreba heksametra (radi unaprijed određenog ritma i stila), stalni epiteti pripisani imenima junaka i ponavljanje

kako je materijale crpila „i iz drugih izvora osim *Odiseje*, posebno kad su posrijedi detalji Penelopina podrijetla, mladosti i udaje, i sablažnjive glasine⁶ koje su o njoj kružile“ (Atwood, 2005: 10). Naoružana tim informacijama, skrojila je novi roman o slavnim događajima u kojem je dosad izgubljeni i zanemareni glas odlučila dati Penelopi.

Roman započinje Penelopinim obraćanjem čitatelju kao duše iz podzemlja u kojem mu priznaje da „sada, kad sam mrtva, znam sve“ (Atwood, 2005: 11). Nezadovoljno se osvrće na sliku naivne, vjerne i odane žene kakvu su o njoj stvorili mitovi i legende:

„I na što sam se svela, čim je službena verzija uhvatila korijen? Na moralno poučnu legendu. Na batinu kojom se tuku druge žene. Zašto ne mogu *one* biti tako razborite, tako pune povjerenja, tako pripravne na sve patnje kao što sam bila ja? (...) *Ne slijedite moj primjer*, želim vam vrištati u uši – da, baš vama!“ (Atwood, 2005: 12)

Pored toga, bolno svjesna toga da je bila žrtvom Odisejevih laži i prijevara, Penelopa se obraća implicitnom čitatelju s namjerom da nakon tolikih godina šutnje konačno ispriča svoju verziju priče; da se ispovijedi, ali i da se obrani od optužujućih glasina koje su kružile o njoj. S tom zadaćom, započinje pripovijedati priču o svojem životu: od nesretnog djetinjstva, jadne mladosti, dogovorenog braka s Odisejem, njegove odsutnosti tijekom Trojanskog rata pa sve do ključnog trenutka – Odisejevog povratka kući.

Međutim, Penelopina perspektiva nije jedina verzija priče, već ovdje pratimo i pripovijedanje 12 sluškinja koje poprima različite forme - od lirskih oblika, akademskog diskursa pa sve do transkripta video vrpce. One u biti ne proizvode toliko koherentnu, neovisnu pripovijest već u stvari komentiraju Penelopinu biografsku priču, ocrtavajući razlike između njihovih vlastitih života u odnosu na život Penelope (Fasching, 2010: 12-14).

Ioana-Gianina Haneş (2019: 16-17) postupak uvođenja perspektive 12 sluškinja prikazuje kao još složeniji postupak dijeljenja glasa marginaliziranim skupinama. Za razliku od Penelope koja je ipak imala određeni status i siguran položaj u društvu, sluškinje su bile žrtve ne samo zbog svojeg rodnog već i društvenog statusa:

„Autoričina odluka da podijeli pripovjedne perspektive između Penelope i zbora sluškinja označava pomak od središta prema periferiji i priliku da se iskaže istina društvene kategorije koju službeni diskurs potpuno ignorira. Bezimene, bespomoćne sluškinje su one koje Penelopa šalje da

formulaičnih izraza (kako bi se naglasile bitne misli). Prema tome, ne postoji prava, originalna verzija Ilijade i Odiseje, već su se ti epovi mijenjali tijekom svake izvedbe, što je ujedno i razlog zbog kojeg u Ilijadi i Odiseji nailazimo na mnoge nedosljednosti.

⁶ Tu se misli na one glasine da je spavala sa proscima.

otkriju tajne od prosaca i koje Odisej objesi kad vraća, nesvjestan da je 'izdaja' bila dio Penelopinog plana. One su žrtve svojih gospodara, 'prljave cure' iz kuće, Telemahove 'igračke i ljubimci', Penelopini 'izvori informacija', spolne igračke udvarača koji su se 'poslužili sluškinjama na isti način na koji su se poslužili ovcama i svinjama i kozama i kravama'“(Haneš, 2019: 16-17).

Sad, kad smo utvrdili da je poznati mit prepričan iz perspektive žena – Penelope i 12 sluškinja, to nas dovodi do sljedećeg pitanja: Razlikuje li se njihova priča i ako da, po čemu se ona točno razlikuje od Homerove *Odiseje*? Kako je to Daniela Fasching objasnila, što je najzanimljivije u *Penelopeji* jest da se bitne činjenice uglavnom ne mijenjaju; svi glavni detalji priče iz *Penelopeje* mogu se pronaći i u *Odiseji*. Ono što se mijenja jest perspektiva i tumačenje tih činjenica zbog čega se događaji i likovi koji su veličanstveno i herojski opisani u *Odiseji* - u *Penelopeji* se dovode do razine ismijavanja i banaliziranja:

„Na mikroskopskoj razini Penelope koristi stil i jezik kako bi se izrazila nepoštovanje – i nevjericu – prema navodno plemenitim i herojskim likovima i događajima opisanim u *Odiseji* (...). Zamjenom poetične diktije i opširnog lirizma *Odiseje* stilom današnjih kolokvijalizama ona uspijeva banalizirati, 'udomaćiti' i grubo ismijati čak i najslavnije aspekte mitološkog svijeta“ (2010: 15).

Za početak, možemo proučiti opis likova. U *Odiseji* svim likovima se ističu njihove vrline: Odisejeva mudrost i lukavost, Penelopina vjernost i poslušnost, Helenina ljepota - dok se u *Penelopeji* prikazuju njihove mane: Odisejeva dvoličnost i prijetvornost, Penelopina prevrtljivost te Helenina zloća i taština. Već u samom početku romana gdje Penelopa opisuje kako je Odisej na prijevaru uspio osvojiti njezinu ruku radi koristi koju bi dobio iz braka s njom, ona potkopava njegovu idealizaciju i počinje sa spuštanjem heroja na zemlju. To svođenje idola na materijalnu razinu posebno se očitava u Penelopinom opisu Odiseja gdje omalovažava njegov stas i izgled, naglašavajući njegove upadljivo kratke noge. Spomenuta deheroizacija i demistifikacija nastavlja se kada se spomenu Odisejeve poznate pomorske avanture i sukobi s nadnaravnim bićima poput Kiklopa, nimfi te sirena koje se pomiješaju s drugim glasinama indicirajući da su spomenute avanture samo pretjerano uljepšane priče Odisejevih opijanja po krčmama i spavanja s prostitutkama (Fasching, 2010: 15-16).

Međutim, ono što nam je najbitnije u Penelopinoj pripovijesti jest da uz narušavanje mita o Odiseju, ona također pobija i mit o sebi kao vjernoj i poslušnoj ženi, što je već na početku romana otvoreno nagovijestila, a kasnije i potvrdila raznim priznanjima. Npr. ispričala je kako u susretu s Odisejem prerušenim u prosca pravila da ga ne prepozna i namjerno glumila svoju čežnju za mužem koji joj nedostaje. Naposljetku, čak i ta velika ljubav između Odiseja i

Penelope koja je u Homerovoj verziji dobila svoj veličanstveni završetak prema Penelopinoj ispovijedi ispada lažna:

„Onda mi je pričao kako sam mu silno nedostajala i kako je čeznuo za mnom čak i u trenucima kad su ga grlile ruke raznih božica; a ja sam mu pričala kako sam nebrojeno ronila suze čekajući dvadeset godina njegov povratak, i kako sam bila zamorno vjerna, i kako nikad nisam čak ni u primisli izdala njegov divovski krevet s onom čudesnom nogom time što bih ondje spavala s bilo kojim drugim muškarcem.

Prema vlastitu priznanju, nas smo dvoje bili stručni i besramni lašci s dugogodišnjim stažem. Živo je čudo što smo vjerovali jednoj jedinoj riječi onoga drugoga.

Ali jesmo.

Odnosno, tako smo jedno drugom kazali“ (Atwood, 2005: 134).

5. Vjerodostojnost ženskog pripovijedanja

Sad kad smo čuli/pročitati Graceinu i Penelopinu verziju priče, ostaje nam pitanje hoćemo li im povjerovati? Koliku vjerodostojnost možemo priznati optuženoj ubojici i zločinki, kao i šaptanjima mrtve duše iz podzemlja? Kakvu vjerodostojnost možemo priznati ženama općenito? Naime, u oba romana, uz spomenuti motiv šivanja koji je usko povezan s njihovim pripovijedanjem te zbog kojeg imamo razloga vjerovati da je njihov narativ pomno „skrojen“ u svrhu laži i obmane, postoje još neke indicije da njihove priče možda nisu toliko uvjerljive kao što se na prvi pogled doimaju. Ovdje se suočavamo s ključnim pitanjem: jesu li Grace i Penelopa zaista žrtve koje konačno imaju priliku ispričati svoju priču čime bi ispravile učinjenu štetu te zadobile svoj pravedan završetak ili se tu možda krije nešto drugo?

5.1. Pripovijedanje kao izvor ženske moći

Na samom početku *Penelopeje*, u svojem prvom obraćanju čitatelju, Penelopa naziva pripovijedanje niskom umjetnošću, aludirajući na to da se time bave oni nemoćni; oni koji nemaju nikakvog utjecaja niti drugog izbora osim da ispričaju svoje vlastite priče:

„...niska je ta umjetnost, pričanje priča. Njome se bave starice, prosjaci lutalice, slijepi pjevači, sluškinje, naklapala, djeca – čeljad koja ima svu silu vremena. Nekoć bi se ljudi smijali da sam pokušala glumiti putujućeg pjevača – kad osoba plemenita roda prtlja oko umjetnosti, to je baš neumjesno“ (Atwood, 2005: 13).

Jedna od tih nemoćnih ljudi jest Grace – nekoć siromašna žena i sluškinja, a sad zatvorenica optužena za ubojstvo, koja zahvaljujući interesu doktora Jordana, dobiva priliku, isto kao i Penelopa, da ispriča svoju verziju priče. Pri tome je važno naglasiti da su obje na početku pokazale nepovjerenje prema tradicionalnim diskurzima, zapisanoj riječi, kao što su i bile svjesne mogućnosti da se značenja njihove riječi lako mogu izvrći. Penelopino nezadovoljstvo se očituje u slici o njoj kakvu je predložila Homerova verzija priče:

„No nakon što su se zbili glavni događaji i stvari postale manje legendarne, shvatila sam da mi se mnogi smiju iza leđa – da se izruguju, pričaju o meni viceve, i pristojne i proste; da me pretvaraju u priču ili niz priča, premda ne u onakvu kakvu bih voljela čuti o sebi. Kako žena treba postupiti kad svijetom kruži sablažnjivo ogovaranje? Ako se brani, ispada kriva“ (Atwood, 2005: 13).

Slično mišljenje pronalazimo i kod Grace u njezinom nepovjerenju prema novinama te mnoštvu laži koje je pročitala o sebi, no koje naposljetku bespovratno oblikuju njezin identitet:

„U sudnici bi svaka riječ koja je izašla iz mojih usta bila utisnuta poput žiga na papiru na kojemu bi je zapisali, i znala sam da ne bih nikada mogla povući riječi koje sam izgovorila; no to su bile samo pogrešne riječi, jer što god sam rekla, sve bi iskrenuli, pa i onda kad sam govorila čistu istinu“ (Atwood, 2018: 74).

Premda su obje krenule iz na prvi pogled bezizlaznih pozicija nemoći, na kraju su Grace i Penelopa ipak demonstrirale značajnu moć. Grace uspijeva (svjesno ili nesvjesno) steći naklonost i podložnost doktora Jordana, što zatim prelazi u njegovu opsjednutost njome. Sve to kasnije kulminira njegovim seksualnim odnosom s kućepaziteljicom Rachel Humprey koju je u snu zamijenio s Grace. Tu Rigney (2009: 60) spominje zanimljiv trenutak gdje je doktor Jordan pohvalio Graceino pjevanje, pri čemu očito nije shvatio da ga je Grace već osvojila, te je poput kakve sirene, postala objektom njegovih fantazija. S druge strane, Penelopa uspijeva balansirati svoju nezgodnu situaciju s proscima, mudro odgađajući donošenje bilo kakvih odluka ili konkretnih mjera, kao što i uspijeva uvjeriti Odiseja da mu je bila vjerna svih tih godina za vrijeme njegovog odsutva.

Kako bismo što bolje mogli razumjeti kakva je to ženska moć demonstrirana u romanima Margaret Atwood, tu se možemo poslužiti riječima koje je Penelopina majka, vodena nimfa, na rastanku poručila Penelopi:

„Voda se ne opire. Voda teče. Kad u nju uroniš ruku, osjećaš jedino milovanje. Voda nije tvrdi zid, neće te zaustaviti. No voda uvijek ide kamo želi i na kraju joj se ništa ne može suprotstaviti. Voda je strpljiva. Kapi vode rastoče kamen. Pamti to, dijete moje. Pamti da ti si napola voda. Ako kroz prepreku ne možeš proći, obidi ju. To čini voda“ (Atwood, 2005: 46).

Navedeni citat možemo protumačiti kao opis ženske suptilne moći u patrijarhalnom društvu. Kako je to Fasching dodatno objasnila:

„Fleksibilna popustljivost i spora subverzija (...) jesu sredstva kojim se mogu zaobići kruta pravila društva sa svojim prohibitivnim normama i idealima. Suočena s preprekom, žena neće uspjeti rješavajući je izravno i otvoreno. Morat će ići iza i oko nje te polako manipulirati situacijom, dok se ne postigne prihvatljivo stanje. Ako ovo zahtijeva maskiranje njezinih istinitih namjera i skrivanje pravog lica, predstavlja pozitivniju stranu igranja uloga koja ne služi prilagodbi normativnom standardu, već pomaže da se slijede pojedinačni ciljevi pod krinkom tajnosti“ (2010: 25).

A izgleda da su svoj najmoćniji alat za subverzivno djelovanje žene pronašle upravo u pripovijedanju. Sjetimo se samo priče o Šeherezadi iz *1001 noći* koja je Sultanu svake noći pripovijedala priče kako bi stekla njegovu naklonost te samim time izbjegla ili barem odgodila

svoje pogubljenje. Sličnu motivaciju za pripovijedanje možemo naći i kod Grace kojoj je doktor Jordan mogao presuditi zdravi razum, nevinost, pa čak i slobodu Rigney (2009: 64). Osim toga, važno je napomenuti da je u romanu Grace uspoređena sa sirenom koja opčinjava muškarce, kao što je i prozvana Šeherezadom koja priča umjesto Sultana, zabavlja liječnika. Doktor Berling, liječnik koji je liječio Grace u ludnici, upozorava doktora Jordana da je ona „savršena glumica i nadasve vješta lažljivica“ (Atwood, 2018: 76). Također mu piše da su mnogi muškarci, pa čak i neki njegovi kolege podlegli njezinoj ljepoti, unaprijed ga upozoravajući na čari njezinog pripovijedanja kojeg upravo on uspoređuje sa zovom sirena: „Mnoge starije i mudrije glave već su se uhvatile u njezinu zamku, i savjetovao bih Vam da začepite uši voskom, onako kako je Odisej začepio uši svojim mornarima da ne čuju sirene“ (Atwood, 2018: 76). Sličan stav ima i MacKenzie, Gracein odvjetnik koji ju je branio na sudu. U njegovom razgovoru s doktorom Jordanom gdje mu se Jordan potužio da ne može znati govori li Grace istinu, MacKenzie mu odgovara:

„Pitate se laže li vam? Postavimo pitanje ovako: je li Šeherezada lagala? Ne u svojim očima; štoviše, priče koje je ispričala ne bi se nikada smjele podrediti grubim kategorijama Istine i Neistine. One pripadaju posve drugoj sferi“ (Atwood, 2018: 355).

Penelopa, koja se pronašla u nezgodnoj situaciji s proscima ipak je, zahvaljujući narativima koje je stvorila, pronašla svoje rješenje. Tu se svakako ubraja njezin projekt tkanja pokrova za Laerta - njezine izlike za prosce zahvaljujući kojoj je nastojala kupiti dodatno vrijeme i odgoditi svoju odluku:

„Eto što sam učinila. Postavila sam na razboj veliki komad tkanja i kazala da je to pokrov za mog svekra Laerta: svakako bila bih prava bezbožnica kad u pripremi ne bih imala dragocjenu tkaninu u koju će biti umotan kad ga zadesi smrt. Sve dok taj sveti posao ne bude dovršen, ne mogu ni pomišljati o biranju novoga muža, no čim ga završim, žurno ću odabrati tog sretnika“ (Atwood, 2005: 90).

No, kako iz romana saznajemo, Penelopino spletkarenje ne staje samo kod šivanja pokrova. Da bi mogla još bolje kontrolirati prosce, uzela je 12 sluškinja koje je sama odgojila i pretvorila ih u svoje špijune (s obzirom na to da su se mogle neometano i nezamijećeno kretati među proscima) kako bi uspjela saznati njihove skrivene namjere. Sjetivši se majčinog savjeta, odlučila je napraviti i korak dalje te se pretvarati da je zaljubljena u njih, šaljući svakome od njih skrivene poruke:

„Znala sam da nema smisla pokušati izbaciti neželjene prosce iz palače ili im zatvorenim vratima zapriječiti ulaz. No ja sam kći vodene nimfe: sjecala sam se majčina savjeta. *Ponašaj se poput*

vode, kazala sam sebi. *Ne pokušavaj im se oduprijeti. Kad te pokušaju ščepati, isklizni im kroz prste. Teci oko njih.*

Stoga sam hinila da prihvaćam njihovo snubljenje, teoretski. Čak sam otišla tako daleko te bih pokazivala naklonost čas jednom, čas drugom, i slala im tajne poruke. Ali sam svima rekla: prije nego što odaberem ikoga od njih, moram u sebi biti posve načistu da se Odisej nikad neće vratiti“ (Atwood, 2005: 86-87).

Uz, pripovijedanje kao glavni alat u kojem žena pronalazi svoju subverzivnu moć, Fiona Tolan (2007) u svojoj analizi romana *Alias Grace* dotiče se i teme prostitucije koja je prema njezinu mišljenju također veoma prisutna u romanu. Za početak, spominje razgovor doktora Jordana s Jeromeom DuPontom u kojem se raspravlja poveznica između prostitucije i ludila. U tom kontekstu Simon izjavljuje da:

„...žena, ako mora birati između gladovanja, prostitucije ili bacanja s mosta, pa odabere prostituciju, doista ima najuporniji nagon samoodržanja, pa je treba smatrati snažnijom i duševno zdravijom od njezinih slabijih sestara kojih više nema na životu“ (Atwood, 2018: 284).

Iz navedenog citata jasno je da žene koje se bave prostitucijom, to rade isključivo kako bi spasile sebe. No, tu se također krije značajna moć žene koja na taj način može steći pažnju i naklonost muškarca. U nastavku, Tolan (2007: 245-250) se nadovezuje na eseje o striptizu francuskog kritičara Rolanda Barthesa (1955) koji erotizam striptiza povezuje uz voajerizam i distancu gdje se promiče kostim prostitutke te njezino sustavno uklanjanje. Jedna od ključnih rečenica iz navedenih eseja: „Žena je deseksualizirana u trenutku kad postane gola“ (Barthes, 1955: 86) jasno nas upućuje na to da je glavna bit striptiza u odgađanju zadovoljstva, odnosno postizanja vrhunca konačnog otkrivenja. U tom kontekstu, u svojem pripovijedanju Grace izvodi savršeni striptiz otkrivajući jedan po jedan sloj svojeg sjećanja u nizu sekvenci istovremeno odgađajući klimaktični trenutak otkrivenja istine. No što je ona bliže tom otkrivenju, to Simonovo zanimanje za Grace postaje sve erotičnije što i objašnjava njegove nalete uzbuđenja, ali i nelagode dok promatra Grace kako šiva uz posebno zanimljivi spomenuti motiv gledanja kroz pukotine (u čemu možemo prepoznati navedene elemente voajerizma i distance):

„Nizala je konac u iglu; ovlažila je u ustima kraj konca da joj bude lakše, i ta mu se gesta odjednom učinila i potpuno prirodnom i nepodnošljivo intimnom. Činilo mu se kao da je promatra kako se svlači, kroz pukotinu u zidu; kao da se pere jezikom, poput mačke“ (Atwood, 2018: 93).

Sve nas to navodi do zaključka da žene sa svojim ispričanim narativom kojeg pružaju muškarcima mogu na suptilan način preuzeti kontrolu nad njima, pogotovo u stvaranju slike kakvu će oni vidjeti o njima. Sandra Kumamoto Stanley (2003) u svojem radu gdje se bavi pitanjem pripovijedanja kao strategije koju Grace usvaja od njoj jedinih preostalih moći, prepoznaje stratešku ulogu uvođenja dvosmilenosti u kreiranju njezinog identiteta. Grace, manipulirajući nad svojom vlastitom fikcijom istovremeno dobiva privid kontrole nad svojim životom⁷. Uvođenjem tajnovitosti i dvosmislenosti u konstruiranju vlastitog identiteta, Grace odbija u potpunosti nam se otvoriti i biti poznata. Zbog toga se čitatelj, kao i Simon, počinje se gubiti u njezinom višestrukom predstavljanju same sebe. U tom kontekstu, ključna je scena prvog susreta između doktora Jordana i Grace, u kojoj već možemo prepoznati spomenutu dvosmislenost i ambivalentnost Graceinog identiteta. Kad je prvi put ugledao Grace, Jordan se ugodno iznenadio njezinom mirnoćom budući da je očekivao susret s nasilnom i umobolnom ženom:

„Jutarnje svjetlo koso je prodiralo u sobu kroz prozorčić visoko na zidu osvjetljavajući kut u kojem je stajala. Svojim jednostavnim crtama i uglatom čistoćom ta se slika doimala gotovo srednjovjekovno: redovnica u samostanu, djevoja u tamnici kule, koja čeka da je sutradan spale na lomači ako u posljednjem trenutku ne dođe vitez i spasi je. Žena stjerana u kut; kažnjenička halja, ravna, do poda, skriva noge, najvjerojatnije bose; na podu slamarica; plašljivo skupljena ramena; ruke čvrsto pripijene uz tanko tijelo, dugi pramenovi crvenkastosmeđe kose što proviruju iz nečega što na prvi pogled izgleda poput vijenca od bijela cvijeća – i posebice oči, goleme na blijedu licu i raširene od straha ili nijeme molbe...“ (Atwood, 2018: 65-66).

Međutim trenutak kasnije, slika pred doktorom Jordanom, drastično se promijenila:

„No, tada je Grace iskoračila, maknula se sa svjetla i žena koju je trenutak prije vidio pred sobom odjednom je nestala. Sada je to bila drukčija žena – uspravnija, viša, pribranija, u uobičajenoj kažnjeničkoj odjeći, u suknji s plavim i bijelim prugama, a ispod nje stopala, nipošto bosa, već u običnim cipelama. Nije joj virilo ni onoliko kose koliko je mislio, jer je veći dio ugurala ispod bijele kape. Njezine su oči doista bile neobično velike, ali nipošto umobolne. Naprotiv, otvoreno su ga ocjenjivale. Kao da promatra predmet još neobjašnjenog pokusa; kao da je on, a ne ona, podvrgnut ispitivanju“ (Atwood, 2018: 66).

⁷ Isto možemo reći i za Penelopu.

5.2. Grace i Penelopa: žrtve ili proračunate spletkarice?

Stvaranjem predodžbe samih sebe kao bespomoćnih, jadnih i uplašanih žena svakako je bila jedna od glavnih strategija kojim su Grace i Penelopa poslužile u romanima kako bi stekle naklonost muškaraca. Sjetimo se da je Penelopa priznala da je prepoznala Odiseja kad je bio prerušen u prosjaka, no ipak je odlučila pred njim glumiti tužnu i prestrašenu ženu kojoj nedostaje muž:

„...ispričao je naoko vjerojatnu priču i uvjeravao me da će se Odisej uskoro vratiti kući, a ja sam se rasplakala i rekla kako strahujem da se takvo što nikad neće dogoditi, jer mi to isto već godinama govore putnici namjernici. Podrobno sam opisala svoje patnje i kako čeznem za mužem – bolje da sve to čuje prerušen u lutalicu, jer će biti skloniji povjerovati“ (Atwood, 2005: 109).

Kod *Alias Grace* veoma nam je zanimljiv lik Rachel Humprey, kućepaziteljice s kojom je doktor Jordan ušao u seksualne odnose. U romanu je očito prikazana kao prevrtljiva žena koja je pokušala izvući najbolje iz svoje situacije (suprug ju je napustio i ostala je bez prihoda), pronasavši izlaz u doktoru Jordanu. Zbog toga se svim silama trudila udovoljiti mu, kao što je pronalazila svakakve smiješne izgovore da mu se približi. Prema Jordanovim riječima, scenu njihovog prvog seksualnog snošaja, gdje se ona iznenada pojavila u njegovoj sobi, objasnila je ovim riječima:

„Upravo to tvrdi i Rachel za sebe: hodala je u snu, kaže. Mislila je da je vani na suncu, da bere cvijeće, ali se nekako našla u njegovoj sobi, u tami, u njegovu naručju, a tada je već bilo prekasno, bila je izgubljena. Često upotrebljava riječ *izgubljena*. Uvijek je bila osjetljiva, rekla mu je, i podložna mjesečarstvu kao dijete. Znali su je noću zaključavati u sobu da ne šeta po mjesečini. On ne vjeruje toj priči ni tren, ali za profinjenu ženu njezina društvenog soja to je vjerojatno način da spasi obraz. Ne usuđuje se ni pomisliti što joj je doista bilo na umu u to doba i što sada misli“ (Atwood, 2018: 342).

Međutim, neobična je sličnost njezine retorike s Graceinom koja također pripovijeda o hodanju u snu, motivima cvijeća i gubitku sjećanja, no za razliku od kućepaziteljice, Grace ipak ima više uspjeha u osvajanju naklonosti doktora Jordana.

Kao što smo već spomenuli, u romanu *Alias Grace* nailazimo na mnoge indicije da Grace jako dobro kontrolira svoje pripovijedanje od kojih je najvažnija i najzanimljivija da Grace svoju priču započinje s rečenicom: „Eto, to sam ispričala doktoru Jordanu“ (Atwood, 2018: 16). Isto tako, često nailazimo na rečenice gdje Grace priznaje da razmišlja o tome što bi mogla ispričati doktoru Jordanu, što bi volio čuti, što bi mu bilo zanimljivo itd. Javljaju se i scene gdje se Grace uvrijedi na pitanja doktora Jordana zbog čega mu namjerno ne želi

odgovoriti i kreće se povlačiti ili mu pokaže nezadovoljstvo i otpor, na što se Jordan odmah krene ispričavati i moli ju da nastavi dalje s pripovijedanjem. To su očiti trenutci koji nam potvrđuju da Grace uspijeva (namjerno ili nenamjerno) steći njegovu naklonost i podležnost.

Utvdili smo da s jedne strane postoji mogućnost krivnje, da je Mary (tijekom hipnoze otkriveni Gracein alter ego) počinila ubojstvo, iako ona to nikad nije izravno priznala, već na pitanje je li ubila Nancy Montgomery odgovara zagonetnim riječima: „Rubac ju je ubio. Ruka su ga držale – kaže glas. – Morala je umrijeti. Smrt je odmazda za grijeh. A tada je umro i gospodin. Kako jednom, tako i drugom“ (Atwood, 2018: 377). S druge strane, postoji određena sumnja o vjerodostojnosti hipnoze. Budući da je hipnozu nije vodio doktor Jordan, već doktor DuPont, za kojeg znamo da je lik i prijatelj iz Graceine prošlosti – svestrani i nadareni pokućar Jeremiah (što je ostala kao tajna između njih dvoje, te ostali likovi nisu bili svjesni te njihove zajedničke prošlosti) skupa s ostalim indicijama o Graceinom pokušaju stjecanja naklonosti dr. Jordana putem pripovijedanja, kako možemo znati da cijela scena nije bila samo puka gluma? Možda Grace nije bila toliko naivna niti nevina, kakvom se predstavlja? Tu je neobično važna simbolika cvijeća, božura koje Grace neprestano ponavlja u svojoj priči. Kako sama priznaje doktoru Jordanu, često u snovima viđa crvene božure:

„Iz šljunka rastu božuri. Probijaju se kroz rasute sive kamenčiće, njihovi pupoljci ispituju zrak poput puževih očiju, zatim bubre i otvaraju se, golemi tamnocrveni cvjetovi, sjajni i blistavi poput satena. Zatim pršte i padaju na tlo“ (Atwood, 2018: 15).

Zanimljiv je kontrast tih crvenih božura s bijelim božurima kakve se Grace sjeća u svojoj prošlosti koje je Nancy brala onog dana kad je Grace prvi put stigla u kuću Kinnearovih. Wilson (2009: 85) Graceinu okupaciju crvenim božurima objašnjava kao nesvjesnu okupaciju krvi, u usporedbi s bijelim božurima koji simboliziraju doba nevinosti, što možda nagoviješta njezinu krivnju. No, nakon te ključne scene hipnotiziranja, ne nude nam se više nikakvi odgovori te na kraju romana niti čitatelj, niti dr. Jordan, pa ni sama Grace (pod uvjetom da je zaista ima alter ego, pa ne prepoznaje vlastitu stvarnost) ne spoznaju istinu.

U *Penelopeji*, Penelopinu verziju priče potkopavaju 12 sluškinja koje u svojem pripovijedanju, osim što jasno ocrtavaju razlike između njihovih vlastitih života u odnosu na Penelopin život (čime se, između ostalog, u roman dovodi pitanje klasne podjele), nerijetko se služe time za stavljanje Penelopine priče u drugu perspektivu, sprječavajući tako čitatelja da povjeruje u vjerodostojnost njezine priče. Posebno je važno naglasiti da sluškinje optužuju Penelopu da je spavala sa svim proscima, kao što je i aranžirala njihovo ubojstvo kako bi sebi

sačuvala ugled i čast, što se, naravno, suprotstavlja Penelopinoj verziji u kojoj se ona brani od tih „klevetničkih tračeva“ te se opravdava da je sve (ubojstvo prosaca i tih 12 sluškinja) prespavala zbog čega nije bila u mogućnosti išta učiniti, pa čak ni spriječiti ubojstvo sluškinja.

Osim toga kod Penelopu upoznajemo putem njezinog narativa samoopravdanja. Povjerivši nam se, postavlja nam ispovjednu dinamiku, zavodeći nas svojim obećanjem da će nam reći apsolutno sve. No, paradoksalno, ona svoj autoritet postavlja navodeći da ponekad izmišlja stvari ili kad priznaje svoju nevinu dvoličnost kad se mora pretvarati da je iznenađena, npr. na Telemahov tajni odlazak u potrazi za ocem ili kad se pravi da nije prepoznala Odiseja prerušenog u prosjaka.

Iz svega navedenog, jasno je da obje protagonistice svojim pripovijedanjem prikazuju same sebe kao žrtve čime. Opisujući svoju prošlost, djetinjstvo i sve patnje koje su ih zatekle u mladosti, traume koje su doživjele uzrokovane rodnim i društvenim položajem, navode nas da suosjećamo s njima i simpatiziramo ih (Rigney, 2009). U slučaju krivnje, možda im čak može poslužiti kao opravdanje za njihove vlastite postupke. Atwood se ovdje neobično poigrava sa slikom žene kao stvarne žrtve kojoj nitko ne vjeruje i slike žene koja glumi žrtvu kako bi poboljšala svoj položaj u nepravednom patrijarhalnom svijetu; kulturološkim mitovima o ženama kao dobrim, moralnim i pokornim stvorenjima te ženama kao dvoličnim spletkaricama, *femmes fatales* (Rigney, 2009 i Howells, 2006).

5.3. Potraga za konačnom istinom i postmodernistički završetak

Još jedna ključna, ali i veoma zanimljiva poveznica između *Alias Grace* i *Penelopeje* su elementi detektivskog žanra. Naime na početku oba romana postavljaju se pitanja na koja čitatelj pokušava pronaći odgovore. U *Alias Grace* sveprisutan je misterij ubojstva te se nameće pitanje je li Grace zaista kriva ili je možda nevina? Za razliku od *Alias Grace*, u *Penelopeji*, autorica već u predgovoru jasno upućuje čitatelja na dva pitanja koja su nju proganjali za vrijeme čitanja *Odiseje*, te koja nastavljaju opsjedati tijekom čitanja radnje *Penelopeje*:

„Odabrala sam prepustiti pripovijedanje Penelopi i obješenim sluškinjama, dvanaest njih (...), a usredotočena je na dva pitanja koja se nameću nakon svakog pomnog čitanja *Odiseje*: što je dovelo do vješanja sluškinja, i što je Penelopa zapravo smjerala?“ (Atwood, 2005: 10).

Međutim na kraju čitanja oba romana, čitatelj ostaje uskraćen za pravu i konačnu istinu. Drugim riječima, na kraju romana ne saznajemo ništa više o ubojstvu od onoga što se zna na početku romana. Zbog toga se ne može sa sigurnošću utvrditi Graceina krivnja ili nevinost,

slično kao što Penelopine istinske namjere te njezina moguća sukrivica u ubojstvu sluškinja ostaju zauvijek neriješeni.

Premda su u romanu svakako dočarani nepovoljni položaji Grace, Penelope te 12 sluškinja koji su uvelike bili uvjetovani njihovim spolom, nikako ne bismo smjeli njihove iskaze svesti na puko pripovijedanje žena kao žrtva patrijarhalnog društva, kao niti autoričino pisanje o tim temama isključivo feminističkim. S jedne strane, moramo imati na umu da je Atwood više puta izjavila kako svoj rad ne smatra feminističkim zbog čega njezina djela ne bismo trebali gledati samo kao na feminističke revizije priča (Fasching, 2010: 11). Tu se opet vraćamo na predgovor koji nam pruža ključne informacije za tumačenje autoričinih namjera – a to jest odgovoriti na nedosljednosti na koje je naišla dok je čitala *Odiseju*.

Fasching ide čak i korak dalje te, uz tvrdnju da njezina djela ne bismo trebali čitati kao feministička, ona zaključuje kako Atwood u predgovoru romana kritizira tendencije drugog vala feminizma:

„Odabir da se Odiseja ponovo ispriča iz ženske perspektive tako što se 'prepušta pripovijedanje Penelopi i obješenim sluškinjama' kako autorica navodi u Predgovoru jasno odražava praksu feminističke revizije, ali s obzirom na udžbeničku jasnoću s kojom su te namjere navedene u Predgovoru čini se da gotovo ismijava naivnost ranog drugog vala feminizma i njegove pokušava stjecanja vrhunske samospoznaje i definiranja ženskog iskustva ponovnim pisanjem muškog kanona“ (2010: 11).

S druge strane, sve dosad u radu spomenute elemente: ponovno prepričavanje te recikliranje narativa iz prošlosti, davanje glasa ženama kao marginaliziranim skupinama, šivanje kao metanaracija čime se dislociraju centralno i linearno pisanje te uskraćivanje konačne istine možemo nesumnjivo prepoznati kao obilježja postmodernističkog pisanja. Poznato nam je da postmoderna literatura osuđuje i odbacuje kanonske obrasce pisanja, kao i koncept dihotomije između centra i margina. Ovdje dekonstrukcija i ponovna rekonstrukcija kanonskih tekstova služi tome da se nanovo preispitaju već duboko utemeljena i ustaljena načela tih tekstova; da se tekst dovede u sadašnjost i dobije nova značenja (Haneš, 2019).

Budući da se suprotstavlja načelima univerzalne ljepote i istine, postmodernizam je ovdje poslužio feminističkom pokretu koji ima za cilj nametnuti alternativu, afirmirati prethodno marginalizirana stajališta i vrijednost drugačijeg. Postmoderne zapovijedi poput podržavanja pluraliteta, fragmentiranosti, ali i subjektivnosti, feministice su odlučile prihvatiti u svojim borbama protiv univerzalnih istina, kao što je objasnila Haneš u svojem radu:

„Štoviše, kada se bitka vodi na polju književnosti, feminizam posuđuje cjelokupnu postmodernu artiljeriju i koristi je protiv kanona gdje dominiraju muški diskursi koji se nameću kao univerzalnima. Postmoderna književnost propituje kanon i njegovu hijerarhiju te reciklira književne hegemonijske diskurse u ime partikularnosti.“ (2019: 11).

Iz svega navedenog, dolazimo do zaključka da djela Margaret Atwood *Alias Grace* i *Penelopeju*, sa svojim temama u kojima se rekonstruira ženska povijest uz pomoć motiva šivanja kao metanaracije djela, kao i sinonima za obmanu te spletkarenje, prije moramo gledati kao na postmodernističke romane koji preispituju narative patrijarhalnog i zapadnog kanona, nego kao puko feminističko prepričavanje priča iz ženskih perspektiva.

6. Zaključak

U feminističkoj kritici, ručni rad zauzima ambivalentnu poziciju: s jedne strane smatra se jednim od najmoćnijih i najkreativnijih medija putem kojeg su se žene u povijesti mogle izraziti, dok s druge strane predstavlja simbol ženske opresije nametnute od strane društva gdje se njegovala idealna slika žene koja vjerno sjedi kod kuće i šiva. Međutim, ono u čemu su se mnogi kritičari i kritičarke složili jest da šivanje samo po sebi veoma dobro predstavlja estetiku ženskog stvaralaštva, pogotovo ženskog pisanja koje je rascjepkano, višedimenzionalno, ali i repetitivno te konvencionalno.

Margaret Atwood u svojim romanima *Alias Grace* i *Penelopeji*, gdje prepušta glas marginaliziranim ženama, istovremeno se koristi motivom šivanja kao i narativnog modela pisanja teksta, ali i kao sinonima za pripovijedanje u svrhu obmane. Tim postupcima autorica, osim što preispituje vjerodostojnost Graceine i Penelopine priče (kao i njihovih istinitih namjera), time, u skladu s postmodernističkim ciljevima, također narušava sve dotadašnje konvencije pisanja pri tome brišući pri tome granice između fikcije i zbilje; povijesno privilegiranih tekstova i diskursa te pukih glasina iz usmenih predaja.

Na kraju autoričin postupak možemo definirati kao preispitivanje dosad univerzalno prihvaćenih istina te dokazivanje da one jednostavno postoje – jedino u što se možemo pouzdati jest da se sve priče mogu prikazati u više verzija u kojima svaka od njih posjeduje svoju subjektivnu istinu, a na nama je da odlučimo u koju od njih ćemo povjerovati.

7. Literatura

- 1) Atwood, Margaret, 2005. *Penelopeja: mit o Penelopi i Odiseju*. Zagreb: Vuković&Rujnić.
- 2) Atwood, Margaret, 2018. *Alias Grace*. Zagreb: Lumen.
- 3) Barthes, Roland, 1955. "Striptease" u *A Barthes Reader*, London, 1982, 85-88.
- 4) Churchill, Katherine, 2017. "The Penelopiad Symbols: Weaving and Fiber Work " *LitCharts*. Pristupljeno na: <https://www.litcharts.com/lit/the-penelopiad/symbols/weaving-and-fiber-work> (31. 7. 2022).
- 5) Fasching, Daniela K, 2010. "Universal Truth(s)? Politics, Metafiction and the Theme of Storytelling in Rewritings of Classical Myths by Margaret Atwood, Jeanette Winterson and Ali Smith". Diplomski rad: Universität Wien: 7-36.
- 6) Haneş, Ioana-Gianina, 2019. „Margaret Atwood: The Penelopiad - Rewriting in Postmodern Feminine Literature“ U *Journal of Humanistic & Social Studies*, 10 (2): 9-20.
- 7) Howells, Coral Ann, 2006. „Five Ways of Looking at The Penelopiad“. U *Sydney Studies in English* (32): 5-18.
- 8) Michael, Magali Corner, 2001. „Rethinking History as Patchwork: the case of Atwood's ‚Alias Grace‘“ U *Modern Fiction Studies*, 47 (2): 421-477.
- 9) Parker, Rozsika, 2010. *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. I.B. Taurus: London, New York.
- 10) Rigney, Barbara Hill, 2009. „Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics“. U: *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood – New Edition*. Ur. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing: 59-66.
- 11) Showalter, Elaine, 1986. „Piecing and Writing“ U *The Poetic of Gender*. Ur. Nancy K. Miller. Columbia University Press: New York, Guildford: 222-247.
- 12) Slapšak, Svetlana, 2001. „Ručni rad“ U *Ženske ikone 20. veka*. Biblioteka 20 vek: Beograd: 246-250.
- 13) Stanley, Sandra Kumamoto, 2003. „The Eroticism of Class and the Enigma of Margaret Atwood's 'Alias Grace'“. U *Tulsa Studies in Women's Literature*, 22(2): 371–386.
- 14) Tolan, Fiona, 2007. „Alias Grace: Narrating the Self“. U *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam–New York, Rodopi: 222-250.

- 15) Wilson, Sharon Rose, 2009. „Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in *Alias Grace*“. U: *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood – New Edition*.
Ur. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing: 79-92.
- 16) Ugrešić, Dubravka. (2004). *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Večernji list.