

# Društvena konstrukcija prostora u romanima Henryja Jamesa

---

**Kvartuč, Domeniko**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*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:131:155720>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-21**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Diplomski rad

**Društvena konstrukcija prostora u romanima Henryja Jamesa**

Domeniko Kvartuč

Mentor: red. prof. dr. sc. Dean Duda

Zagreb, 2023.

## SADRŽAJ

SAŽETAK .....	3
ABSTRACT .....	4
1. UVOD .....	5
2. TEKSTUALNA REALIZACIJA PORTRETA DAME NA RAZMEĐU ROMANA I ROMANSE .....	6
2.1. Portret u portretu: nastajanje tekstualne slike postojećom umjetninom.....	7
2.2. Brak kao točka denotacijske jasnoće na „portretu dame“ .....	11
2.3. Višeznačnost kao kraj djela i prostora .....	13
3. BOSTONSKI INTERIJERI I EKSTERIJERI – BORBA SJEVERA I JUGA.....	14
3.1. Prenaglašeni interijer Olive Chancellor i iščitavanje Basila Ransoma.....	15
3.2. Konotacijski preokret – privatno kao javno .....	19
3.3. <i>The Bostonians</i> kao primjer brisanja fizičkih granica dominacijom društvenih odnosa ..	23
4. <i>THE WINGS OF THE DOVE</i> KAO MANIFESTACIJA DRUŠTVENOG PROSTORA – INSTRUMENTALIZACIJA EKONOMSKOG KAPITALA.....	25
4.1. Pripovijedanje u romanu u funkciji predstavljanja svijesti likova.....	25
4.2. Sinteza fizičkog i društvenog prostora kao sinteza društvene agencije i polja – <i>mjesto</i> <i>habitusa</i> .....	28
4.3. London kao lisnica, Venecija kao gotička romansa.....	34
5. ZASTUPANJE U PARIZU – STREThEROVA PROMJENA U STAROME SVIJETU .....	35
5.1. (Polu)interijeri Pariza kao mjesto radnje – socijalizirana privatnost .....	36
5.2. Stretherova perspektiva i način promatranja.....	39
5.3. Izbor između društvenog i umjetničkog polja – moralnost Pariza.....	42
6. KLAUSTROFOBIJA I BRAK U <i>ZLATNOJ ZDJELI</i> .....	45
6.1. <i>Objets d'art</i> i moralno suđenje likova.....	45
6.2. Maggiena preobrazba kao nulti pomak na društvenom polju .....	50
6.3. Razlike u doživljaju prostora – sukob mramorne Italije i budoara .....	53
7. PROSTOR NAKON HENRYJA JAMESA.....	54

<b>8. ZAKLJUČAK</b> .....	56
<b>POPIS LITERATURE</b> .....	58

## SAŽETAK

U radu se analiziraju načini manifestiranja prostora u pet romana Henryja Jamesa (*The Portrait of a Lady*, *The Bostonians*, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* i *The Golden Bowl*) na temelju postojećih, socioloških i semiotičkih teorija o prostoru. Tako će se kroz rad ukazati na neodvojivost materijalnih i idejnih koncepcija o prostoru, njegovih denotacijskih i konotacijskih postavki, ali i društvenih karakteristika koje su utemeljene na *habitusu* što ga svaki lik donosi u radnju. Navedeno podrazumijeva sagledavanje lokacija u kojima se likovi *nalaze* i *kreću* te načine na koji u ta mjesta upisuju vlastita značenja uz istovremeno dekodiranje zatečenih označitelja koji mogu biti produkt fizičkog i/ili onog društvenog. Poseban naglasak bit će stavljen upravo na načine doživljavanja prostora s obzirom na to da su glavni likovi Amerikanci koji se u tijeku radnje nalaze u europskom kontekstu. Dodatno, u pojedinim romanima nastojat će se istaknuti dominira li društvo nad prostorom ili obratno te koje to implikacije nosi sa sobom za *habitus* i ulogu lika unutar višestrukih odnosa. Konačno, u radu će se zaključiti što djela Henryja Jamesa znače za definiranje prostora i njegovo formiranje te na koji način književna djelatnost prenosi iskustvo prostora u svakodnevnom životu.

**Ključne riječi:** habitus, Henry James, prostor, roman, sociologija književnosti

## ABSTRACT

The paper analyzes the ways of manifesting space in five novels by Henry James (*The Portrait of a Lady*, *The Bostonians*, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors*, and *The Golden Bowl*) based on existing sociological and semiotic theories about space. Thus, the paper will point out the inseparability of material and mental conceptions of space, its denotative and connotative properties, but also the social characteristics that are based on the *habitus* each character brings to the plot. The above implies looking into the locations where the characters *are* and *go*, and the ways in which they inscribe their own meanings in those places, while simultaneously decoding the found signifiers that can be a product of the physical and/or the social. A special emphasis will be placed on the ways of experiencing space, given that the main characters are Americans who, during the course of the literary action, are in a European setting. Additionally, regarding some novels, the paper will highlight whether society dominates space or vice versa, and what implications this brings with it for the character's *habitus* and social roles within multiple relationships. Finally, the paper will conclude what the works of Henry James mean for the definition of space and its formation, and how literary activity conveys the experience of space in everyday life.

**Key Words:** habitus, Henry James, space, novel, sociology of literature

## 1. UVOD

Djela Henryja Jamesa najpoznatija su po svojem stapanju američkog i europskog društva na osobit način. Na prvu, Amerikanci su uvijek naivni putnici, najčešće bogati, koji u Europi nailaze na iskustvo Starog svijeta, odnosno novu društvenu cjelinu gdje, najčešće, bivaju prevareni na ovaj ili onaj način. Međutim, romani tekstualno funkcioniraju na puno dublji način. Od perspektiva koje uspoređuju elemente realizma i modernizma, do onih preokupiranih pitanjima žanrovske odrednice viktorijanskog romana, u ovome radu fokus će biti na nečemu drugome. Naime, bez pogovora je jasno da se radnja romana ne nalazi u vakuumu, već je smještena u određene kontekste, bilo društvene, bilo fizičke. Likovi prvenstveno dolaze u nova, europska, mjesta, ali su i upoznati s drugačijim funkcioniranjem društvenih *strata*. Tako trodimenzionalnost prostora nije limitirana samo na fizičke karakteristike, već i na habitus svih uključenih u društvene interakcije; horizontalna linija kretanja likova označava geografske putanje, a vertikalna, na sociološki način, položaj unutar društvenog mikrokozmosa. Među ova dva elementa često se zanemaruje kako likovi oblikuju prostor, on je rezultat njihove manifestacije navika, ukusa i svakodnevnog života, a sve to sa sobom nosi kodiranje prostora na složen način – likovi „stranci“ u interijerima i eksterijerima pokušavaju interpretirati svijet oko sebe, dok se kreatori značenja, iako se nalaze na „svome“ mjestu, gube u cjelokupnoj mitologiji prostora koja rezultira stapanjem denotacijske i konotacijske razine. Stoga će se u radu prikazati kako su prostori u romanima Henryja Jamesa prvenstveno društveno strukturirani te, bez obzira na prisutnost personalnog u njima, imaju objektivne karakteristike koje se konstantno interpretiraju u kontekstu restrukturiranja što ga uzrokuju akcije likova, pripovjedač(i), stil i prisustvo/odsustvo likova. Kao ključni primjeri Jamesovog prikaza prostora izabrani su primjeri iz njegovih romana *The Portrait of a Lady*, *The Bostonians*, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* i *The Golden Bowl* kako bi se prikazalo funkcioniranje dvojakosti prostora i njegove vezanosti za specifične situacije u kojima se likovi nalaze, odnosno na koji način prostor ima važnu ulogu u formiranju cjelokupne atmosfere djela i naglašavanju njegove višeznačnosti s obzirom na to da su upravo lokacije primarna činjenica s kojom se pojedinci suočavaju.

Ovdje se pod pojmom prostora misli na njegovu dvojakost – njegovu fizičku manifestaciju, odnosno njegovu kategoriju *objektivne* stvarnosti koja postoji *in situ* radnje, arhitekturu, interijer, eksterijer, parkove, privatne i javne površine, ali i koncept društvenog prostora kao nadgradnja na ono što se uvjetno govoreći može nazvati denotacijsko. Drugim riječima,

opisivanjem mjesta na kojima se likovi nalaze i njihovih odnosa, mogu se razdvojiti dvije sfere konstrukcije značenja. Prva je sfera ona *izgrađenog* prostora kao produkt razvoja gradova, stila, mjesta za život – svega onoga što predstavlja svakodnevni prostor koji se intuitivno može zamisliti i opisati (Lagopoulos i Boklund-Lagopoulou, 2014: 456). Čitanjem teksta mentalno se stvaraju predodžbe euklidskog vektorskog prostora kao matematička predodžba unutar koje se smještaju likovi i radnja. Druga sfera je isključivo konotacijska, ili jednostavnije, nije vidljiva golom oku. Označava sve ukupne postavke društvenog konteksta manifestirane u svakoj pojedinoj društvenoj interakciji u koje likovi ulaze. Međutim, ne treba oštro odvojiti fizičko i idejno jer u stvarnosti funkcioniraju kao sinteza sebe samih te nastaju dijalektičkim društvenim praksama – fizička „sagrađena“ okolina jest kontekst, ali unutar nje je sistem simboličkih označitelja koje aktiviraju društveni akteri u međusobnim odnosima i u odnosu na prostor (Jaworski i Thurlow, 2010: 6). Također treba naglasiti kako iskustva koje pojedinci imaju unutar prostora nisu uvijek rezultat većih društvenih i ekonomskih struktura, već i njihovih vlastitih percepcija i prostornih praksi (Tonkiss, 2005: 113). S obzirom na navedeno, negirat će se kako prostor nije samo „mjesto kretnje aktera,“ već „prostor koji se kreće“ (mijenja) (prema Löw, 2016: 49), a u tom smislu romani Henryja Jamesa pružaju izuzetne i konkretne primjere. Na kraju analize istaknut će se najvažnije karakteristike formiranja prostora u djelima Henryja Jamesa i što oni znače za tekstualno oblikovanje prostora u književnosti.

## **2. TEKSTUALNA REALIZACIJA PORTRETA DAME NA RAZMEĐU ROMANA I ROMANSE**

Roman *The Portrait of a Lady* Henryja Jamesa prvo je objavljen serijski u časopisima *The Atlantic Monthly* i *Macmillan's Magazine* između 1880. i 1881. godine, a kao cjelovita knjiga u 1881. godini. Smatra se kao jedan od Jamesovih najboljih i najpopularnijih romana iako to ne znači kako nije bio kritiziran, kao i ostala djela koja će biti predstavljena u ovom radu, zbog dugačkih i teško čitljivih rečeničnih struktura. Radnja romana prati Isabel Archer, Amerikanku koja dolazi u Ujedinjeno Kraljevstvo i, nasljeđujući neočekivano bogatstvo, odlazi na put Europom kako bi iskusila svijet i spoznala sebe kroz novostečenu slobodu i neovisnost. Kao i kod ostalih romana autora, riječ je o liku koji je, pun američke neovisnosti i optimizma, suočen s mudročću i iskustvom Europe koja ga na kraju podvrgava



ustupljenim normama i konvencionalnosti. Tako James donekle postiže realističan prikaz europskog društva s kraja 19. stoljeća, no radnju smješta u Isabelinu svijest gdje se ona i realizira.

Svrha ovog rada nije prikazati mjesto romana u kontekstu europske književnosti, već se naglasak stavlja na načine na koji supostoji smisljeno oblikovanje djela definiranjem prostora u kojem se likovi nalaze, što u ovome slučaju podrazumijeva značaj samog naslova, pripovjednu strukturu i odnose među likovima koji su u suštini odnosi različitih dijelova teksta unutar cjelokupnog korpusa. U predgovoru autor ističe kako mu nije bio cilj iznijeti radnju (a svjestan je i kritika koje mu zamjeraju da nema „priču“), već lik jedne „mlade žene“ kojem dodaje sve „uobičajene elemente 'subjekta'“ (James, 2004: 11-12). Svakako, elementi subjekta mogu obuhvaćati samo ono što je svojstveno pojedincu, ali i okolinu koja ga oblikuje (tj. društveni kontekst), što odmah na početku upozorava na autorovu konstantnu dvoznačnost u ovome romanu. Iako „nema priče,“ ovdje će se odvojiti onaj dio strukture djela za koji se može tvrditi da nema nejasnoća ili, barem, previše višeznačnosti; Isabel Archer odmalena je okružena knjigama u svom domu u Albanyju koje definiraju njena očekivanja i dolazi u Europu kod rodbine gdje se odlučuje za put Europom kako bi doživjela „najbolje što život nudi.“ Pri tome je naslijedila ekonomski kapital (Ralph Touchett osigurava joj, anonimno, veliko bogatstvo, tj. prividnu neovisnost) i društveni kapital (gospođa Touchett poziva Isabel kao pratnju predstavljajući je, većinom, gospodi i damama u Firenci i Rimu). U Rimu se spletkama Madame Merle i Osmonda udaje za potonjeg čime počinje njen brak bez ljubavi, života i pun mržnje, a na kraju samog romana odlučuje ga zadržati povratkom u Rim (Friend, 1965: 86, 88-89 i 92). Ostali elementi romana podložni su bezrbojnim interpretacijama, no u ovome poglavlju najveći fokus stavljen je na pitanje prostora.

## **2.1. Portret u portretu: nastajanje tekstualne slike postojećom umjetninom**

Prije svega treba naglasiti kako se u *Portretu jedne dame*, kao i kod ostalih Jamesovih djela, ne može govoriti o čistoj žanrovskoj odrednici, no s obzirom na to da je ovo prvo djelo u radu, dodatno će se naglasiti ova problematika. Naime, riječ je o „rubnom“ romanu jer ponekad zbog načina funkcioniranja teksta on prelazi u ono što bi se tradicionalno nazvalo romansom. Glavna razlika između romana i romanse je način na koji su likovi karakterizirani: dok su u romansi oni stilizirani do mjere predstavljanja psiholoških arhetipova, u romanu

likovi nose svoje društvene maske. Drugim riječima, pripovjedaču je potrebno društvo kako bi predstavio ono partikularno-moguće (Frye, 1973: 304-305). Postavlja se onda pitanje kako može funkcionirati portret jednog lika unutar podloge stvarnih društvenih konteksta (u množini jer je ipak riječ o različitim postavkama engleskog i talijanskog visokog društva). James *slika* Isabel Archer imajući na umu bogat socijalizacijski svijet (ljude i događaje), svijest junakinje, ali i život u Americi (Bercovitch, 2008: 16) kao ontološki primarnu objektivizaciju. Primarnu zato što predstavlja zalihu znanja koju je Isabel mogla steći socijalizirajući se unutar prostora Sjedinjenih Američkih Država i knjiga s kojima se susrela, a koje definiraju njen koncept „slobode“ (Heller, 1984: 118-119). To znanje predstavlja njen položaj u društvenom polju – strukturi – kao i njen sistem internaliziranih dispozicija (setove vještina, manira, norme... itd.) (v. Bourdieu, 1984: 437-438).

„Isabel Archer bila je mlada osoba mnogih teorija; njezina je mašta bila izrazito aktivna. Imala je sreću da posjeduje istančaniji um od većine osoba među kojima je bila bačena njezina sudbina; imala je veću percepciju okolnih činjenica i brinula se za znanje koje je obojeno nepoznatim. Istina je kako se svojim suvremenicima doimala kao izvanredna mlada žena; jer ti izvrsni ljudi nisu skrivali svoje divljenje pred dosegom intelekta kojeg sami nisu bili svjesni, i govorili su o Isabel kao o učenom čudu, stvorenju koje je navodno čitalo klasične autore – u prijevodima“ (James, 2004: 88).<sup>1</sup>

Čini se da je inicijalna radnja uredno postavljena, no Isabel postavlja pitanje koliko joj je njeno znanje korisno, kao i novac koji iznenada posjeduje za putovanja – njena operacionalizacija slobode i suzdržavanja je ključna za pokretanje radnje. Zaključuje kako je osoba slobodna kada nema ulogu po kojoj je drugi mogu identificirati (Izzo, 2010: 36-37), tj. kada za njenu društvenu *sliku* ili *predstavu* nisu potrebni ekonomski i društveni kapital. Svoju samoaktualizaciju Isabel vidi u putovanju i upoznavanju svijeta čime želi ostvariti slobodu. Prvi takav moment ostvaruje se u djelu naglim otvaranjem prostora kada Isabel ostaje sama u Londonu. Njena obitelj odlazi, još je neudata i ima kapacitet, vrijeme i mogućnosti da bude „pješak grada“ (Walker, 2013: 169-170). Ova epizoda još predstavlja Isabelinu „racionalnu“ fazu, odnosno tek natruhe njenog konačnog portreta – dopušta si ono što će kasnije u djelu biti nezamislivo i nemoguće, odnosno doživljaj prostora na neposredan način upijajući njegovu materijalnost i ograničenost. Prvi dio romana, odnosno način prikazivanja lokacija na

---

<sup>1</sup> Citirani dio podsjeća na klasične viktorijanske romane, što ne iznenađuje s obzirom na banalnu činjenicu izlaska romana u 1881. godini; pripovjedač je gotovo odvojen od samih likova te predstavlja radnju objektivno bez ikakvog suđenja (osim moralnih komentara koji su „nužni“ u trenutku te epohe). No treba naglasiti kako James započinje s konvencijama realističkog romana, ali završava s onim modernog (Westervelt, 1983: 74-75).

početku, oblikovan je kroz prizmu neopčinjenog pripovjedača. Njegov svijet je opipljiv, lako ga se smješta na podlogu stvarnog viktorijanskog društva te je, što se tiče žanrovske odrednice, vrlo jednostavno djelo odrediti kao realistički roman u kojem je glavni lik taj koji je romantičar. Tako je mješavina romanse i romana posljedica kombinacije izražavanja pripovjedača i svijesti lika (Ventura, 1990: 36-37).

„Svijet je ležao pred njom – mogla je učiniti što god je htjela (...). Ali Isabel je putovanje obavila s pozitivnim uživanjem u njegovim opasnostima i izgubila se gotovo namjerno, kako bi došla do više senzacija, tako da je bila razočarana kada ju je uslužni policajac opet uputio na pravi put. Toliko joj se sviđao spektakl ljudskog života da je uživala čak i u prizoru spuštanja sumraka na londonske ulice – u kretanju gužve, užurbanim kočijama, osvjetljenim trgovinama, plamtećim štandovima, tamnoj vlazi svega“ (James, 2004: 439).

Kao i kod *Zlatne zdjele*, umjetnička djela ovdje imaju velik značaj. U trenutku kada djelo prekine vršiti radnju promatranja na fizički prostor, okreće se predmetima u prostoru. Tako u djelu postoje uvjetno dva portreta. Prvi je onaj doslovni, eksplicitni portret prisutan u galeriji Uffizi u Firenci,<sup>2</sup> dok je drugi, očito, sam lik Isabel Archer. Naime, portret u galeriji Uffizi stvarna je Correggijeva slika *Poklonstvo djetetu* nastala uljem na platnu između 1518. i 1520. godine, a veličina joj je 81 x 77 cm (Alderotti, 2022). Djelo stalno posjećuje Henrietta Stackople, Isabelina američka prijateljica, opetovano inzistirajući da ga pogleda još jednom prije nego li napusti Italiju, što je posebno zanimljivo s obzirom na njeno inzistiranje na tome kako nema simpatije za „nežive predmete“ osim pisane riječi koja je, jednako nepošteđena, u njenom sustavu suplement govora. Također, Caspar Goodwood, stalni Isabelin udvarač kojeg na samom kraju romana ona odbija, prije nego što vidi samo Isabel nakon njene udaje s Osmondom, odlazi u galeriju Uffizi kako bi vidio sliku te tamo slučajno pronalazi Henriettu. Treba naglasiti kako James posebnu pažnju pridaje ovoj slici – to je jedino umjetničko djelo koje posebno izdvaja u romanu, a služi kao zamrznuta društveno-prostorna konkretizacija kroz koju čitatelji vide Isabel (Eager, 1985: 39 i 42) nakon njene nesretne udaje s Osmondom, s obzirom na to da im je interijer braka nepristupačan.

Nigdje u djelu nije jasno vidljivo kako je navedeno povezano s Isabel, no konotacija umjetničkog djela upućuje na to, kao i na činjenicu koje osobe ga promatraju. Može se

---

<sup>2</sup> Kao što je i *Portret Lucrezie Panciatichi* u istoj galeriji te je ključan predmet promatranja u kasnijem Jamesovom romanu (v. ispod).

pretpostaviti kako se ovakvo značenje formira zbog činjenica da glavna junakinja na isti način gleda Pansy, tajnu kćer Madame Merle i Osmonda, što je naglašeno još i više činjenicom da je jedna od interpretacija njenog povratka u Rim, na kraju romana, rezultat njenog obećanja Pansy kako će se vratiti (Bazzanella, 1969: 56). Pansy je u tom smislu nevino dijete u kolijevci koje treba zaštititi, a Isabel je odrasla osoba koju karakterizira nevinost (*virgin* – kao u naslovu slike) narušena nesretnim brakom. Tako Henriettu portret privlači zbog zabrinutosti, a Goodwooda zbog njegove nesretne zaljubljenosti i žaljenjem za Isabelinim životom. Referent Correggijeve slike je Isabel, prenesena renesansnom slikom.

Drugi portret u djelu je portret same Isabel Archer kao cjelokupna tekstualna realizacija djela. Kao što je već rečeno prije, realistički elementi odlikuju se bogatim društvenim kontekstom i ostalim likovima koji usmjeravaju Isabel, no pritom treba imati na umu kako ona to tako ne doživljava. Čini se kako realističnost romana traje dok je Isabel slobodna i ima mogućnost „lutati“ fizičkom Europom, no orkestracijama Madame Merle i Osmonda uz činjenicu njenog naslijeđenog kapitala, upada u nesretan brak. Prvo, Madame Merle, u duhu umjetnosti, a posebno slikarstva, također ima performativnu ulogu u djelu – ona svira klavir, piše ključna pisma i planira brak za junakinju. Njena narativna funkcija jest da pomogne naslikati „portret jedne dame“ koristeći fabrikacije o sebi i ostalima. Navedeno je možda najvidljivije u njenom sviranju; Isabel prvi put vidi Madame Merle dok joj je potonja okrenuta leđima, za klavirom. S obzirom na to da ona, uvjetno, tek udara tipke na instrumentu, glazba nastaje tek kao dalja posljedica njenog postojanja – ona svira/predstavlja vlastito misteriozno izostajanje iz radnje (Bellonby, 2013: 203, 217 i 219) kako bi portret junakinje konačno nastao.<sup>3</sup> Drugo, Osmond je lik kod kojeg James namjerno prenaplašava esteticizam londonske scene u negativnom smislu (Stambaugh, 1976: 502). On skuplja antikvitete te u suštini pretvara svoj dom, koji je i sam kao palača antikviteta talijanske povijesti, u muzej bez duše; ono što su stari predmeti predstavljali više ne postoji jer su izmješteni iz vlastitih konteksta. Isabel tako iz planirane slobode, gdje bi svijet neprestano doživljavalo neposredno, dolazi u posredovanu i mračnu palaču braka.

---

<sup>3</sup> Pritom se spominju skladbe Bethoveena i Schuberta za koje je ponekad karakteristično izostajanje čvrstog tonalnog fokusa, što implicira zamračenje jasnoće i razuma putem intrige koju Madame Merle donosi (Hodges, 1999: 4).

## 2.2. Brak kao točka denotacijske jasnoće na „portretu dame“

S obzirom na prethodno, Osmondov prostor, ili Palazzo Roccanera, postaje sredinom romana mjesto Isabelinog zatvoreništva, eksploatacije i prevare, odnosno tipični prostor gotičke romanse kojeg karakteriziraju osjećaji opresije i straha (Nettels, 1974: 73-74). Tako je stara palača opisana kao mjesto tame i gušenja, kao da Osmond namjerno gasi svjetla, jedno po jedno, što znači da Isabel živi okružena fizičkom utjelovljenju sputanosti i depresije (Westervelt, 1983: 79), upravo suprotno od onoga što je htjela.

„Sve je prve korake poduzela u najčišćem povjerenju, a onda je iznenada otkrila da je beskrajni vidik kompliciranosti života mračna, uska uličica s mrtvim zidom na kraju. Umjesto da vodi do uzvišenja sreće, odakle bi se činilo da svijet leži ispod, tako da se može gledati dolje s osjećajem uzvišenosti i prednosti, te suditi, birati i sažalijevati, vodio je više prema dolje i prema zemlji, u područja ograničenog i depresivnog gdje se zvuk drugih života, lakši i slobodniji, čuo kao odozgo, i gdje je služio za pojačavanje osjećaja neuspjeha. Bilo je to nepovjerenje prema mužu – to je ono što je zamračivalo svijet“ (James, 2004: 572).

Čitava atmosfera kulminira u 42. poglavlju koje je možda ključno za čitavo djelo. Naime, Isabel jednu večer ostaje sama u jednoj od prostorija palača gdje u mraku svijeće pred kaminom bdije (James upotrebljava imenicu *vigil*) nad svojom situacijom – shvaća kako je romana koju je kreirala lažna, no to za samo djelo znači početak romanse. Pripovjedač u tom trenutku predaje njoj roman kako bi napisala svoju sudbinu u realističkom okviru (Ventura, 1990: 45), koristeći pripovijedani monolog na izuzetan način. Ova epizoda ima isti ton kao slika, ima njenu ekonomiju i predstavlja čitav lik isključivo kroz njenu svijest. Isabel shvaća kako Osmond želi da ona bude portret koji posjeduje (Eager, 1985: 44), tj. jedna od predmeta njegove kolekcije. Žanrovska odrednica viktorijanskog romana ovdje u potpunosti prestaje te počinje modernističko djelo s elementima gotičkih romana prošlih stoljeća, ali kreira se i svojevrsna ironija; djelo slika portret Isabel Archer, a njena kontemplacija u 42. poglavlju svodi se na njeno odbijanje takvog definiranja osobe – njen portret braka narušava stvarna realnost života s Osmondom (Turner, 1980: 230).

„Zatim su se sjene počele skupljati; bilo je kao da je Osmond namjerno, gotovo zloćudno, gasio jedno po jedno svjetlo. Sumrak je u početku bio nejasan i rijedak, te je još uvijek mogla vidjeti svoj put u njemu. Ali postojano se produbljivao, i ako bi se tu i

tamo povremeno podigao, javili su se određeni kutovi njezine perspektive koji su bili neprobojno crni. Ove sjene nisu bile emanacija njezinog vlastitog uma: bila je vrlo sigurna u to; dala je sve od sebe da bude pravedna i umjerena, da vidi samo istinu. Bili su dio, bili su neka vrsta kreacije i posljedice, same prisutnosti njezina muža. To nisu bila njegova nedjela, njegovo pogrešno ponašanje; nije ga optuživala ni za što – to jest, samo za jednu stvar, koja nije bila zločin. Nije znala za zlo koje je učinio; nije bio nasilan, nije bio okrutan: jednostavno je mislila kako je mrzi. To je bilo sve za što ga je optuživala, a najjadniji dio toga bio je upravo to što to nije bio zločin, jer protiv zločina bi mogla naći rješenje“ (James, 2004: 573).

Vidljivo je kako prostor braka infiltrira iracionalno i, gotovo, paranormalno kako bi se mitologija gotike dodatno naglasila. Primjer za to može se vidjeti u satelitskom liku grofice Gemini, Osmondove sestre. Iz samog imena (blizanci) je već moguće iščitati o čemu je riječ – čitatelj traži tko je drugi par blizancu. S obzirom na to da je Gemini osoba također zarobljena u braku bez ljubavi, bez obzira na visok položaj među talijanskom društvenom elitom, ona Isabel predstavlja mogućnost onoga što bi i sama mogla postati (Niemtzow, 1975: 382-383). Iz dijaloga je vidljivo kako je grofica osoba koja se nalazi negdje između ogorčenosti, rezigniranosti i ludičkog odnosa prema svijetu. Tako Gemini ulazi u ikonografsku strukturu Isabelinog portreta, ali i društvenog polja propadajuće rimske aristokracije.<sup>4</sup>

Isabelin portret, kojeg James stvara dijelom unutar talijanske palače, prelijeva se i izvan njenih „zidina.“ Prethodno je navedeno kako Isabel doživljava London kao neograničen prostor pun mogućnosti (v. prije James, 2004: 439), što odgovara i njenom društvenom položaju u tom trenutku, ali i stanju svijesti. Ulaskom u brak prostor Rima kao da izlazi na vidjelo; više nije mjesto bogate povijesti i mjesto divljenja, već opsadom drugih konotacija postaje varka i iluzija. Iako emitira ljepotu svim likovima, zapravo je riječ o gradu koji propada, odnosno nekropoli (Novak, 2013: 152 i 158). Isabelin doživljaj prostora može se okarakterizirati kao blaziranost (v. Simmel, 1950: 413-414), odnosno ravnodušnost prema svemu oko nje – zbog mentalnog života i već velike razine upoznatosti sa spomenicima prošlosti, ona nema razloga doživljavati Rim kao ugodno mjesto – ističe se njegova povijest ljudske patnje (Bercovitch, 2008: 20). Ako se procesi signifikacije prostora shvate dvojako, kao formiranje značenja putem fizičkih objekata prostora uz njegovu idejno-konceptualnu nadgradnju, Isabel preslikava svoj unutarnji život na postojeće objekte u Rimu. No treba

---

<sup>4</sup> Ne treba dodatno naglašavati konotacije koje ime Gemini nosi sa sobom, poput astrologije, dvojnika, usuda, predodređenosti, iracionalnosti... itd.

naglasiti kako blaziranost nastaje kao posljedica snažnih dojmova u društvenom smislu, što znači da je glavni uzrok takvog mentalnog stanja njen brak s Osmondom. Tako Engleska, s druge strane, postaje prostor koji je željen, odnosno onaj u koji se ona želi vratiti, upravo iz razloga što fizički nije prisutan, kao što ni Osmond tamo ne želi otići.

### 2.3. Višeznačnost kao kraj djela i prostora

Na kraju samog romana, Isabel ipak uspijeva otići u Englesku kako bi bila uz Ralpa Touchetta u njegovim posljednjim trenucima života, no tamo susreće Caspara Goodwooda koji za nju predstavlja izbor – ili će imati sretnu budućnost bježanjem od društva, ili će se vratiti u Rim ostajući u nesretnom braku. Međutim, James ovo ne ostavlja kao isključivo binaran par pa se suvremenim čitateljima možda čini nevjerojatnim Isabelin povratak Osmondu. Takav „otvoreni kraj“ privukao je kritike nakon objavljivanja romana (Bazzanella, 1969: 55; Niemtow, 1975: 393), no postoji moguć odgovor i za ovakav završetak strukture. Naime, može se tvrditi kako je njen povratak u Rim čin zadovoljenja viktorijanskog morala, no ipak je riječ i o održavanju estetike portreta; Isabel je u tom smislu uvijek žrtva vlastite naslikane osobnosti te bi bilo gotovo začudno drugačije završiti roman. Odlazak s Goodwoodom značio bi za Jamesa šaranje vlastitog djela.

Prostor se u romanu tako manifestira dvojako – prvo kao realistički prikaz engleskog društva u njegovoj dokolici, kao Isabelin prvi doživljaj Europe, a zatim kao postepeno sve tamnija nekropola formirana arheološkim ostacima Rima i njegovim mračnim palačama čiji interijeri okupljaju talijansku društvenu elitu. Isabelinom udajom ona ulazi u Osmondov prostor, palaču Roccanera, prepun umjetninama koje dodatno naglašavaju težinu gotičke atmosfere – svjetla su zamračena, tama raste sve više i više, a glavna junakinja konačno shvaća kako je i ona tek *portret* kojeg je njen muž prisvojio. Sve je dodatno naglašeno Jamesovim naglim prelaskom iz realističkih tehnika u modernističke uvođenjem Isabeline svijesti i pripovijedanog monologa. Roman ovdje dostiže kulminaciju, ali i navješćuje načine predstavljanja prostora u budućim Jamesovim djelima, pogotovo u njegovoj kasnijoj fazi. Kao prvi primjer ovoga rada *The Portrait of a Lady* pruža ključ u kojem valja shvaćati prostor, ali i poteškoće koje dolaze s ovakvim pristupom. Nije jednostavno razlučiti dominira li njima njihova materijalnost ili posljedice društvenih djelovanja koje likovi donose sa sobom. S obzirom na navedene primjere iz romana zaključuje se kako je rezultat lokacije uvijek sinteza oba elementa; Isabel

u braku jednako doživljava sve *označitelje* u Osmondovoj palači, ali očito je kako gotički *označeni* ostavljaju snažniji dojam i posljedicu na njenom samodefiniranju intersubjektivne zbilje.

### 3. BOSTONSKI INTERIJERI I EKSTERIJERI – BORBA SJEVERA I JUGA

Roman *The Bostonians* objavljen je serijalno u časopisu *Century Illustrated* između 1885. i 1886. godine, a tek kasnije zadobiva svoje izdanje u obliku knjige. Radnja je smještena 1870-ih na prostoru Nove Engleske i prati odnose između Verene Tarrant, Olive Chancellor i Basila Ransoma u kontekstu pojave feminističkog pokreta u bostonskom društvu. Verena je nadarena govornica te njeni nastupi privlače kroz razvoj djelo sve veću publiku, no nalazi se u sukobu s Olive, koja je prisiljava da napusti život kakav je poznavala i u potpunosti se posveti ženskom „cilju“ (*cause*), i Basilom, čiji južnjački šarm nastoji podvrgnuti Verenu upravo onakvom životu protiv kojeg su njena stremljenja usmjerena.

U okviru ovoga rada, cilj je predstaviti na koji način se manifestiraju odnosi između likova u konkretnoj mreži fizičkih i društvenih prostora, no za razliku od ostalih romana, ovdje je specifično projiciranje koje likovi vrše na stvarne lokacije. Naime, ispod cijele radnje postavljena je složena relacija između sjevera i juga Sjedinjenih Američkih Država, posljedično kreirana događajima Američkog građanskog rata i ere tzv. rekonstrukcije koja je uslijedila. Tako Olive predstavlja prodor novih ideja i modernizacije paralelno s dolaskom novog stoljeća, dok Basil utjelovljuje *götterdämmerung* jedne specifične „civilizacije.“ Sve navedeno uokvireno je dekadentnom atmosferom i „psihologijom abnormalnog“ kojom pripovjedač prikazuje odnose spolova u romanu, instrumentalizirajući u specifičnim trenucima motive Wagnera, Byrona i Fausta (Tintner, 1977: 244 i 251). Tako će se naglasiti kako se kroz Basila realizira američki jug, putem njegovog ponašanja usmjerenog socijalizacijom u prostoru koji više ne postoji u svojim originalnim postavkama, te kako Olive ulazi u sukob s njim oko „vlasništva“ nad Verenom, imajući pritom na umu njen habitus i kontekst Nove Engleske.



### 3.1. Prenaglašeni interijer Olive Chancellor i iščitavanje Basila Ransoma

Prije svega, potrebno je naglasiti opreku između ostalih Jamesovih romana u odnosu na ovaj. Ovdje pripovjedač nastoji učiniti čitatelja znatizeljnim na način da se nikada sama radnja ne pripovijeda kroz svijest Verene Tarrant iako je ona vrlo bitna za gotovo sve što se događa, već perspektiva skače između Olive i Basila što kreira ambivalentan stav čitatelja prema likovima, ali i cjelokupan dojam inkonzistentnosti djela (Page, 1974: 375-376 i 378). Odnosno, čitatelju onoga vremena je bilo teško zastupati bilo čiju stranu u romanu iako svaka ima svoja opravdanja – postoji „višak“ karakterizacije zbog koje nije moguće odrediti tko je meta Jamesove satire. Svi likovi imaju negativne karakteristike pa tako, primjerice, iako Olive predstavlja nove ideje i inzistira na promjeni patrijarhalnog društva, odijeva se na specifičan ekstravagantan način, implicitno je u homoseksualnoj vezi s Verenom i opetovano suzbija bilo kakvo mišljenje koje ne odgovara njenom „cilju.“ S druge strane, Basil je u nekim trenucima gotovo šovinst, reminiscira nad prošlim vremenima kada je ropstvo bilo društveno organizirani fenomen (Cameron, 2021: 84 i 90), a mjesto žene unutar privatnih interijera domova. Navedeno se smatra i uzrokom inicijalnog neuspjeha romana s obzirom na to da se čitateljstvo nakon građanskog rata nije moglo poistovjetiti s Basilom kao južnjačkim intelektualcem jer bi to povrijedilo američki sentiment onoga vremena, niti s opetovanim sugestijama homoseksualnosti, a najmanje s kritikama upućene njima samima (Anderson, 1992: 59).

Ipak, navedeno je uvijek manifestirano fizičkim postavkama radnje, što je već vidljivo na početku samog romana. Basil Ransom dolazi u Boston na poziv svoje daljnje rođakinje Olive Chancellor čime napušta jug države, no i dalje ga štuje kao mjesto svog porijekla i promatra ga kao delikatnu ženu. Ulazeći u Olivein dom, Basil odmah u jednom pogledu „čita“ prostor te uzima bilo koju knjigu koja mu se nalazi u blizini.<sup>5</sup> Primjećuje kako je Oliveino mjesto boravka privilegirano, umjetno, odnosno organizirano upravo na način koji može biti svojstven samo njoj – iako Basil ne prepoznaje sve naslove knjiga, smisao dekora i ostalih predmeta, primjećuje kako Olive ima određene navike, upisane u njen dom, ali i određen ukus. „Nikada nije vidio interijer koji je bio *toliko* interijer,“ što potvrđuje i Verenin doživljaj

---

<sup>5</sup> Navedeno je vrlo čest motiv u djelu koji ujedno može simbolizirati mnogo toga. Najočitiije značenje ovakvog ponašanja lika je etabliranje svojega mjesta u omeđenom interijeru – „skeniranje“ prostori je omogućuje Basilu upoznavanje s načinima na koje ono društveno, odnosno raspored pojedinaca, može biti organizirano, a čitanje knjige postavlja ga u poziciju da netko mora njemu doći i tražiti ga za pozornost iako je upravo on taj koji je pokrenuo obrazac „posjete.“

Oliveinog doma, ali iz drugog aspekta. Dok je Basil u svojoj svijesti naglasio simbolički i kulturni kapital sadržan u prostoru, Verena je prvo zamijetila onaj ekonomski. Olivein dom joj je upravo značajan zbog bogatstva koje nikada nije mogla imati do preseljenja k njoj.

„S mnogo rječitosti je ovo izgovorila lijepa, punašna, nasmijana žena koja je ušla u uski salon u kojem je posjetitelj, čekajući nekoliko trenutaka, već bio zadubljen u knjigu. Gospodin nije trebao čak ni sjesti da bi se zainteresirao: očito je uzeo knjigu sa stola čim je ušao i, stojeći tamo, nakon jednog pogleda po prostoriji, izgubio se na njenim stranicama. Bacio ju je na prilazak gospođe Lune, nasmijao se, rukovao se s njom i na njezinu posljednju primjedbu rekao (...)“ (James, 2000: 5).

„Umjetnički smisao Basila Ransoma nije bio visoko kultiviran; niti (iako je svoje rane godine proveo kao sin bogataša) nije bilo sasvim određeno njegovo poimanje materijalne udobnosti; ta koncepcija sastojala se uglavnom od sjećanja s obiljem cigara i rakije, vode i novina i naslonjača s odgovarajućim nagibom kako bi mogao ispružiti noge. Unatoč tome, činilo mu se da nikada nije vidio interijer koji je bio toliko interijer kao što je ovaj neobični salon u obliku hodnika njegove novopronađene rođakinje; nikada nije bio u toliko organiziranoj privatnosti ili u blizini toliko mnogo predmeta koji su govorili o navikama i ukusima“ (James, 2000: 14).

„Ispunjena dojmom ugodnog interijera svoje domaćice i onim što joj je majka rekla o bogatstvu gospođice Chancellor, njezinom položaju u bostonskom društvu, Verena se, u svom svježem, skrenutom i pomnom proučavanju okolnih predmeta, pitala zašto je potrebno ići u smjeru odricanja“ (James, 2000: 64).

U Basilovom doživljaju interijera ključno je zamjećivanje navika i ukusa koji impliciraju habitus gospođice Chancellor. On je formiran na način da fizičko odgovara psihološkom, odnosno postoji preklapanje između njih – društveni položaj Olive odgovara i njenim predmetima, a oni odgovaraju konceptima privatnosti čime je upravo interijer „prenaglašen.“ Ona je privržena svom lijepom okruženju i estetskim objektima te upravo zato Basil, odnosno pripovjedač, to naziva njenim „navikama i ukusom“ (Summers, 2020: 81 i 83). Kombinirajući Basilov i Verenin dojam o ovom domu, može se zaključiti kako je to željeno mjesto prema kojem se svi ostali domovi u romanu razmatraju (Bowen, 1992: 9) unatoč tome što Olive predstavlja tada nepopularne ideje. Njen ekonomski kapital naprosto opravdava njen položaj bez obzira na odnose koje ona ima s bostonskim društvom.

Izvan okvira privatnosti doma gospođice Chancellor, Basil Ransom živi kao neuspjeli odvjetnik u trošnom stanu pokraj Druge avenije u imigrantskom kvartu. Ovdje James ponovno odmah koristi prostor kako bi dočarao psihičko stanje lika u odnosu na društvenu okolinu. Basil, naime, pokušava poboljšati svoje životne uvjete kroz svoj rad, ali stalno gubi klijente za što krivi svoj govor koji odaje njegovo južno porijeklo. Na ovome mjestu problematizira se izravnije odnos između sjevera i juga; suviše su različiti da se spoje u jednu cjelinu. Na jednoj strani je vjera u društvenu promjenu, ekonomski uspjeh, ali i rast i razvoj feminističkog pokreta kao simbol sublimacije ljudske seksualnosti za ostvarivanje apstraktnog cilja, dok je s druge strane strah od promjene, ekonomska propast i agresivna seksualnost Basila (Jacobson, 1976: 272 i 274). Dakle, kroz nemogućnost društvenog i ekonomskog napretka, implicira se pad južne civilizacije kroz Basilov život. Basil kao i jug gubi svoj ekonomski prosperitet, a pomalo i svoj društveni ugled. Denotacijske postavke južnjačkog života više ne postoje, što znači da nema mjesta *džentlmenkim* manirima kojima se Ransom predstavlja i socijalizira. Basil takav habitus najčešće u djelu naziva „viteštvom“ (*chivalry*) te se ponaša kao da je ono još prisutno u obliku kojeg poznaje, no u stvarnosti samo simulira prošlost koja više ne postoji – njegovo postojanje je ostalim likovima puka konotacija na fizički prostor minulih vremena.

„Basil Ransom živio je u New Yorku, prilično daleko prema istoku, i u gornjem dijelu grada; zauzimao je dvije male trošne sobe u pomalo oronuloj vili koja je stajala pokraj ugla Druge avenije. Sam ugao činila je velika trgovina mješovitom robom, čija je blizina bila kobna za sve pretenzije koje su Ransom i njegovi sustanari mogli imati u pogledu otmjenosti situacije (...). Zgrada je bila od vrste poznate Njujorčanima kao nizozemska trgovina; a prodavači crvenih lica, plave kose i golih ruku odmarali bi se na vratima“ (James, 2000: 145).

„Ransom je satima sjedio u svom uredu, čekajući klijente koji ili nisu dolazili, ili, ako su i dolazili, nisu bili ohrabreni, jer su ga obično napuštali uz napomenu da će razmisliti hoće li se odlučiti za njegove usluge. Uzalud su razmišljali i rijetko su se ponovno pojavljivali, tako da se napokon počeo pitati postoje li možda predrasude prema njegovim južnjačkim manirima. Možda im se nije svidio način na koji je govorio. Ako su mu mogli pokazati bolji, bio ga je spreman prihvatiti; ali njujorški način se u pravilu nije mogao naučiti, a nekako u ovom slučaju nije bio ni zarazan“ (James, 2000: 147).

„Nikada – jako sam bogat; zarađujem mnogo!“ mladić je uzviknuo; tako da je gospođa Luna, primijetivši njegov ton i blago rumenilo ljutnje koje mu se pojavilo na licu, dovoljno brzo zaključila da je prekoračila granicu. Sjetila se (a trebala se sjetiti prije) da joj nikada nije ni najmanje povjeravao svoje poslove. To nije bio južnjački način, a on je bio barem jednako ponosan koliko i siromašan. Pogodila je u toj pretpostavci; Basil Ransom prezirao bi sam sebe da je bio u stanju priznati ženi kako ne može zarađivati za život“ (James, 2000: 157).

Što se tiče samog lika Verene Tarrant, nije moguće govoriti o prostorima kojima ona dominira, niti onima koji u potpunosti odgovaraju njenoj ličnosti i društvenom položaju. Posljedica je to Jamesovog odbijanja njene svijesti čime je ne pretvara u ravnopravan subjekt kao i ostale likove romana – ona reflektira djelovanja drugih likova, a prvenstveno Basila i Olive (Halpern, 2018: 65). Ona tako funkcionira kao objekt koji drugi utapaju u svoje interijere, dok na javnim mjestima Verena služi kao instrument feminističkog pokreta. Ni u privatnosti, niti u javnosti ona nema svoju definiranu osobnost. Zanimljivo je kako James u ovome romanu cijelo vrijeme implicitno naglašava ovu opreku i postavlja vrlo složen odnos između privatnog i javnog, gdje prvo *nastaje* kada pojedinci napuste javnu sferu (ali tek onda; privatno ne preegzistira javnome) (Thomas, 1992: 726). Konkretno, dok se Olive i Basil mogu povući izvan društvenog života, a unutar fizički omeđenih prostora, Verena je uvijek objekt promatranja ili svoje mentorice, ili svog udvarača, stoga se ne može tvrditi da je ona ikada „doma.“ Navedeno je još više naglašeno činjenicom da ju gospođica Chancellor gotovo otkupljuje od njene obitelji – što savršeno simbolizira napuštanje djetinjstva i sigurnosti vlastitog doma – ali i gotovo ugovara njenu udaju s gospodinom Burrageom zbog potencijalnog rasta ekonomskog kapitala koji bi im omogućio više putovanja i Vereninih govora. Ovakva manipulacija Verene ponekad i uspijeva s obzirom na njenu naivnost, želju za promoviranjem novih ideja, ali i djetinjastom zadivljenošću predmetima koji drugi posjeduju i mjestima kojima se kreću.

„Olive je bila toliko impresionirana [ponudom za brak], toliko zaokupljena, čak, pitajući se koje bi to mistične dobrobiti moglo donijeti, i ne postoji li možda u njima zaštita (od nečeg goreg), nekakva sredstva koja bi ona i Verena mogle namijeniti nečemu velikom, ostavljajući po strani majku i sina kada jednom dobiju ono što su im oni morali dati – bila je toliko zarobljena nejasnom ošamućenošću ove vizije (...)“ (James, 2000: 237).

„Verena je došla u njezinu sobu neposredno prije ručka (...), ispričala je svojoj prijateljici svoje dogodovštine s gospodinom Burrageom – razglabajući o ljepoti parka, sjaju i zanimljivosti Muzeja, mladićevim znanjem sa svime što je Muzej sadržavao, brzini njegovih konja, mekoći njegovih engleskih kola, užitku vožnje po cestama čvrstim poput mramora, zabavi koji im je obećao za večer. Olive je slušala u ozbiljnoj tišini; vidjela je da je Verena prilično zanesena; naravno Olive je već poznavala taj njen obrazac“ (James, 2000: 222).

S druge strane, iz citata je vidljivo i pozitivna klasna putanja kojom se Verena penje. Njen talent govorništva i socijalizacija kojoj je podvrgnuta omogućuju joj napuštanje siromašnog djetinjstva, tj. mogućnost da zaradi novac za sebe. Moguće je pretpostaviti kako bi se ona kao lik razvila u puni subjekt romana da nema ljubomore i manipulacije gospođice Chancellor i preuranjenog braka s Basilom koji, opet kao druga strana vage, smatra da njena postignuća nisu vrijedna s obzirom na to da je ona žena. Prema njemu, Verena je u opasnosti da postane tipična „*yankee* ženska,“<sup>6</sup> što ne odgovara „ispravnom“ poretku društvenih uloga – jug prije građanskog rata više ne postoji iako si Ransom postavlja cilj zvesti Verenu da dokaže suprotno (Shaheen, 2003: 181). U kontekstu ovoga rada, Verenin habitus se mijenja konstantno kroz tijek djela na način da ekonomski kapital konstantno raste, kao i društveni kapital u smislu *javnosti*. Međutim, na privatnom planu se Verena ne razvija, već ostaje dijete vođeno nesvjesnim zlim namjerama; privatni odnosi postaju presudni za utišan razvoj njene društvene sfere. Po tome roman nema glavnog lika – postoji veliki problem definiranja *osobnog* na razmeđu između privatnog i javnog (Bell, 1990: 245). Olive i Basil previše su sebični i negativni iako pripovjedač iznosi neke njihove pozitivne ideje, dok je Verenina svijest posredovana čime predstavlja tek fizičku igračku ovog para.

### 3.2. Konotacijski preokret – privatno kao javno

U djelu ne dominiraju isključivo prostori interijera iako snažno utječu na pokretanje radnje i na formiranje likova. Isto tako presudni su trenuci u kojima se pojedinci nalaze na javnim mjestima zbog uspostavljenih dojmova, ali i načina na koji se likovi kroz njih kreću, odnosno

---

<sup>6</sup> Pri čemu Basil implicitno predviđa Vereninu sudbinu kod lika doktorice Prance: „Lik koji je, u neobnovljivoj mašti djece pamučnih država, proizveo školski sustav Nove Engleske, puritanski kodeks, nepoćudna klima, odsutnost viteštva“ (James, 2000: 33).

u kojem društvu. U jednom trenutku Basil dolazi posjetiti Verenu iz New Yorka, ali na način da se odbija predstaviti Olive u njenom domu, čime taj „interijer koji je bio toliko interijer“ postaje simbolična barijera između privatnog i javnog – paradoksalno, upravo nedolazak „unutar“ čini pojedinca nevidljivim i „izvan.“ U njihovoj šetnji harvardskim kompleksom Verena saznaje kako se Basil nije predstavio svojoj rođakinji i traži od nje da ga prešuti, što ju stavlja u vrlo neugodan položaj. Naime, ona nikada nije lagala niti prešutjela nešto gospođici Chancellor, a upravo to mora učiniti u slučaju s Ransomom jer ga prva prezire. Verena reagira na način da izriče eksplicitnu želju da ga napusti što prije („Pa, ako ne kažem Olive, onda me morate napustiti ovdje,“ rekla je Verena, zaustavivši se na putu i ispruživši ruku“ (James, 2000: 190)). U ovome trenutku privatno i javno mijenjaju svoje definicije. Za Verenu je ovaj susret najintimniji događaj koji je mogla doživjeti te najprivatniji susret koji narušava stupanj privatnosti što ga ima s Olive. Obrtanjem prostornosti u djelu se postiže i sugestivni homoseksualni diskurs gdje odjednom Verenina mentorica postaje ljubomorna ljubavnica<sup>7</sup> koja ne može podnijeti heteroseksualnu privatnost svoje partnerice.

Ovakvi trenuci u djelu ujedno su i mjesta gdje započinje stvarni zaplet romana, odnosno sve veća prevlast Basilovog utjecaja nad Verenom. Tako Basil u New Yorku poziva Verenu da zajedno provedu dan nakon što je slušao njen javni govor u dvorani punoj njujorške elite. Ona prepoznaje kako je Basil odvlači ponovno od javnosti i zanemaruje svoje poslovne dužnosti, iako se nalaze u kontekstu velikog eksterijera Central Parka. Unutrašnjost u kojoj je prisutna Olive opet postaje mjesto koje je zatvoreno od intime, a najizloženije lokacije transformiraju se u prostore gdje Verena „vara“ svoju mentoricu. Drugim riječima, u prvom i u drugom primjeru denotacijske granice mjesta prebrisane su konotacijskim aspektima društvenih interakcija te više nije važno *gdje* se nešto događa, već *kako*. Posljedično, Verena se u parku prestaje brinuti što bi joj mogla gospođica Chancellor prigovoriti i postaje sve više očarana svojim poznanikom prihvaćajući javnu anonimnost kao ugodnu promjenu. Olivein „bostonski brak“ koji je uspjela skrojiti, kao odnos dviju partnerica u financijski neovisnoj vezi (Davidow, 2015: 67-68), polako, ali sigurno propada.

„Palo joj je na pamet da je gospodin Ransom odustao od posla kako bi došao k njoj u ovo doba; ljudi njegove vrste su, ujutro, uvijek radili za svoj kruh (...). Dugo, usko ograđeno područje [Central Parka], preko kojeg kuće u ulicama, koje ga omeđuju,

---

<sup>7</sup> Međutim, u manje intenzivnom smislu nego što je prikazuju književni kritičari. Česte su interpretacija romana kao djela s „patološkim“, „morbidnim“ i „histeričnim“ lezbijkama (Stevens, 2009: 92 i 94), što umanjuje ostala homoseksualna čitanja teksta.

gledaju jedna u drugu svojim svjetlucavim prozorima, nakostriješilo se sirovom delikatnošću travnja, i, usprkos kamenim špiljama i tunelima, svojim paviljonima i kipovima, prebrojnim puteljcima i pločnicima, jezerima prevelikim za krajolik i mostovima prevelikim za ta jezera, izražavali su sav miris i svježinu najšarmantnijeg trenutka u godini. Sve je to učinilo Verenu vedrom, duh dana obuzeo ju je; bilo joj je drago što je došla, zaboravila je na Olive, uživala je u osjećaju lutanja velikim gradom s izvrsnim mladićem koji se lijepo brine o njoj, dok nitko drugi na svijetu nije znao gdje je“ (James, 2000: 250 i 252).

Kako bi dodatno naglasio navedeno, James koristi i „kulturne prostore“ u označavanju složenih odnosa među likovima. Ti prostori, gdje se manifestira kultura, poput raznih primaćih soba, salona, glazbenih dvorana i dvorana okupljanja, predstavljeni su na način da pripovjedač aktivno kombinira *iskustvo* i *institucije* (Blair, 2006: 154) u jednu cjelinu. Najbolji primjer može se vidjeti u Oliveinom i Vereninom posjećivanju koncerata u Bostonu, što predstavlja zaokruženu kulturnu cjelinu, no na način da ta iskustva iz koncertne dvorane Olive preslikava na njihov „ženski cilj,“ čime glazba postaje instrumentom osnaživanja njihove solidarnosti te, kao nejezična pojava, omogućava iščitavanje revolucionarnih značenja iz glazbe Bacha i Beethovena. Kao takva, kulturna mjesta u romanu su uvijek performativna i to ne samo iz aspekta književnosti, odnosno funkcioniranja likova, njihovih interakcija i implicitnih dijaloga, već iz doslovnih Vereninih nastupa koji očaravaju publiku. Slušaoци su uvijek na početku tih epizoda podijeljeni na one koji već podržavaju feministički pokret i na sumnjičave. Međutim, performans uvijek završi Basilovim opetovanim zaljubljuvanjem i oduševljenjem publike koje on uvijek predvidi. S druge strane dekodiranja govora gospođice Tarrant, pojavljuju se i skriveni privatni odnosi nepoznati ostatku prisutnih. Naime, Olive i Basil uvijek su svjesni jedno drugog kada su prisutni u istoj prostoriji; gdje prva razmišlja o neprikladnoj prisutnosti ignorantnog muškarca s juga, potonji je podijeljen između svog prijezira prema prvoj i želje da zaštiti Verenu od egzibicionizma kojem je podvrgnuta i od kojeg je želi zaštiti brakom. Zanimljivo je kako su oba lika u istoj mjeri opčarani govorom kojeg Verena drži, odnosno njenim načinom nastupanja, a u slučaju Olive i samim sadržajem.<sup>8</sup>

„Išla je, kako se to kaže, na vrhunske programe i u onu visoku, zatamnjenu, dostojanstvenu Glazbenu dvoranu, koja je u svoje vrijeme odzvanjala tolikom rječitošću

---

<sup>8</sup> Iako je u romanu riječ o trenutku gdje se privatno sukobljava s javnim, potrebno je naglasiti kako feminističkim pokretom šira javnost pretežno nije bila dotaknuta ovakvim performansima s obzirom na to da javna mjesta patrijarhata nisu nikada bila preispitana, već je ženski politički aktivizam usmjeren na obraćanja kroz mikrolokacije američkih domova (Levander, 2009: 13) i, kao što je vidljivo iz djela, određene elite.

i tolikom melodijom, a o kojoj same proporcije i boja kao da podučavaju poštovanjem i pažnjom, prolijevaju svoju zaštitu iz osvjetljenog vijenca, ove zime, na nijedno lice inteligentnije od onih mladih žena za koje su Bach i Beethoven samo ponavljali, u bezbroj oblika, ideju koja je uvijek bila s njima. Simfonije i fuge samo su poticale njihova uvjerenja, potaknule njihove revolucionarne ideje“ (James, 2000: 138).

„Postojao je toliki rizik da vitka djevojka iz provincije, koja se pretvarala da će fascinirati nekoliko stotina blaziranih Njujorčana jednostavno dajući im svoje ideje, izgubi svoj učinak, da je nakon nekoliko trenutaka Basil Ransom postao svjestan kako gleda nju na gotovo jednako uzbuđeni način kao da je nastupala, visoko iznad njegove glave, na trapezu (...). Takav ton, tako čist i bogat, a opet tako mlad, tako prirodan, činio je sam po sebi talent; nije se čudio što su digli frku oko nje na Konferenciji o ženama, ako im je takvom glazbom napunila njihovu gnusnu dvoranu. Davno je čitao o talijanskoj improvizatorici, a ovo je bila skromna, moderna, američka verzija tog tipa, Corinna iz Nove Engleske, s misijom umjesto s lirom“ (James, 2000: 205).

Osim povezivanja likova u trenucima performansa, pripovjedač se okreće i prostorima krajolika kako bi naglasio „čudovišni oblik demokracije“ i sve veći rast „urbane tehnologije“ te stvorio kontrast s urbanim scenama, a rezultat je opreka između estetske forme i kaotične ružnoće grada (Morris, 1973: 545 i 549). Međutim, provincija je u romanu prikazana više iz svojih konotacijskih, nego li iz denotacijskih aspekata. Tako je gradić Marmion mjesto koje je oronulo, trgovine su zatvorene, ceste prazne, a stanovnici povučeni u svoje domove, no za likove djela fizičke karakteristike nisu bitne, već dojam koje samo mjesto stvara. Naime, gradić predstavlja lokaciju mirnijeg života, u odnosu na New York i Boston pozivajući na reminiscencije o bezbrižnijim vremenima, koja god ona bila – gospođa Birdseye prisjeća se razdoblja kada je bila najaktivnija u ženskom pokretu propovijedajući Bibliju robovima, stanovnici spominju dane kada je brodogradilište još bilo aktivno u danima prije Građanskog rata, a Basila ovakva atmosfera podsjeća na propalu civilizaciju iz koje je došao. Ipak, naj snažniji dojam Marmion ostavlja na Olive u trenutku kada saznaje za Vereninu „izdaju“, odnosno njen tajni cjelodnevni susret s Basilom kojeg ne može zaustaviti s obzirom na to da se par nalazi na brodu. Kada Olive saznaje za susret, izlazi iz doma gdje su odsjeli te gleda prema obali pri čemu dolazi do stapanja njenih osjećaja s denotacijskim karakteristikama prostora; mirna obala zauzima funkciju *označitelja* njenih kaotičnih emocija koje i samim riječima u romanu ne ukazuju nikada na specifično *označeno* (tuga, nemir, proganjajući strah,



patnja, gorčina, nasilje... itd.), čime Olive konačno doživljava eksterijer kao izraz njenih privatnih misli.

„Marmion su nazivali gradom, ali je bio puno manji nakon pada interesa za brodogradnju; radili su mnogo brodova svake godine, u zimsko doba, prije rata. Još je bilo brodogradilišta u kojima ste gotovo mogli pokupiti stare strugotine, stare čavle i zakovice, ali sada su bila zarasla u travu i voda ih je zapljuskivala bez ikoga da je zaustavi. Postajala je vrsta rukavca; more se nekako popelo, ali nije to bilo pravo more, nego vrlo mirno, poput rijeke; to je nekima bilo privlačno. Doktorica Prance nije rekla da je gradić slikovit, čudan ili znakovit; ali mogao je vidjeti da je to mislila kad je rekla da sve truli“ (James, 2000: 275).

„Tog je poslijepodneva Olive Chancellor izašla iz svoje kuće i dugo lutala po obali. Pogledala je gore-dolje po zaljevu, u jedra koja su svjetlucala na plavoj vodi, pomičući se na povjetarcu i svjetlu; za nju je to bio izvor interesa kao nikad do sada. Suđeno joj je bilo da nikada ovaj dan ne zaboravi; osjećala je da ja najtužniji, najranjiviji u njenom životu. Nemir i proganjajući strah sada je nisu obuzeli, kao što su u New Yorku kad je Basil Ransom nosio Verenu, da je označi kao svoju, u parku. Ali činilo se da joj je na duši neizmjeran teret bijede; boljela ju je gorčina njene melankolije, bila je nijema i hladna od očaja. Istrošila je silinu svog užasa, žar svoje tuge, a sada je bila previše umorna da se bori sa sudbinom“ (James, 2000: 316).

### **3.3. *The Bostonians* kao primjer brisanja fizičkih granica dominacijom društvenih odnosa**

Kroz cijeli roman provlači se motiv feminističkog pokreta i činjenica kako je otkrivao mogućnosti i skrivene probleme modernog demokratskog života, jasnije nego bilo koji drugi tadašnji fenomen. Međutim, ipak kulminiraju manipulativni odnosi u djelu (Zuckert, 1976: 30) koje kreiraju Olive Chancellor i Basil Ransom. Tako se na samom koncu radnje priprema najveći Verenin govor do sada, a Olive čini sve kako bi spriječila Basila da omete Verenu. Međutim, on ipak uspijeva doći do Verene pa performans kasni, a publika postaje sve nemirnija – privatni i javni prostori postaju istovremena sfera nemira kojeg nije moguće zaustaviti, a sve posljedice interakcija likova dolaze na vidjelo. Verena konačno izlazi iz

garderobe suočena s dvostrukim izborom: ili će izabrati njen „odnos“ s Olive i svoju karijeru čime će potencijalno i dalje razvijati svoj ekonomski i društveni kapital, ili će izabrati brak s Basilom te time ostati u okvirima habitusa koji joj je bio predodređen već rođenjem. Međutim, iz Oliveinog pogleda „strašne molbe“ očito je kako su odnosi moći poznati pa Verena izabire Basila, što je simbolično naglašeno njihovim napuštanjem dvorane, odnosno javnosti. Roman završava u tipičnom stilu Henry Jamesa gdje nije moguće jednoznačno odrediti svršetak, no naslućuje se kako Verena neće biti sretna i kako zapravo ponavlja povijest protiv koje se borila cijelo ovo vrijeme.

„(...) zgrabio bi Verenu u naručje i pobjegao u vanjski svijet, da se Olive, koja je na posljednji glasni izazov gospođe Tarrant skočila na noge, nije u isto vrijeme bacila između njih snagom koja je natjerala djevojku da popusti stisak Ransomove ruke. Na njegovo zaprepaštenje, oči koje su ga gledale s njezina uplašenog, ispijenog lica bile su, poput Vereninih, oči strašne molbe“ (James, 2000: 344).

„Ali iako joj je bilo drago, ubrzo je otkrio da je ispod svoje kapuljače u suzama. Moglo se pretpostaviti da s brakom, tako dalekog od nečeg savršenog, u koji se spremala ući, ovo nisu bile posljednje koje joj je bilo suđeno isplakati“ (James, 2000: 350).

Može se zaključiti kako roman kroz cijelu radnju iznosi sukobe različitih sfera privatnosti. Olive i njen dom guše Verenu individualnost, dok Basil inzistira na onome što je društveno prihvatljivo opravdavajući se kredom viteštva. S obzirom na to da su vrata interijerima sukobljenima nerijetko zatvorena, njihova borba odvija se u eksterijeru ili interijeru institucija gdje je privatnost doma izbrisana. U kontekstu toga, ovaj roman je specifičan po načinu na koji likovi kroz međusobne manipulacije brišu granice denotacije i konotacije fizičkog prostora i unose vlastite odnose u pravila ponašanja na specifičnim mjestima, obrćući pritom definicije privatnog i javnog sve dok to na samome kraju više nije moguće, odnosno kada odnosi postanu isključivo javni i društveno tradicionalni. U odnosu na prethodni roman gdje je bila riječ o vršenju dominacije nad jednom osobom društvenim, a tek onda prostornim putem, ovdje James omogućuje svojim likovima snažnu instrumentalizaciju prostora za postizanje njihovih ciljeva; u romanu se prostor manifestira kao ploča za igru gdje Olive i Basil strateški smještaju Verenu na određena polja koja stvaraju nove konfiguracije u odnosima.

#### **4. THE WINGS OF THE DOVE KAO MANIFESTACIJA DRUŠTVENOG PROSTORA – INSTRUMENTALIZACIJA EKONOMSKOG KAPITALA**

*The Wings of the Dove* roman je Henry Jamesa objavljen 1902. godine u Ujedinjenom Kraljevstvu i Sjedinjenim Američkim Državama te, uz *The Ambassadors* i *The Golden Bowl*, predstavlja dio kasnijeg autorovog opusa. Djelo prati Milly Theale, Amerikanku koja je naslijedila bogatstvo te se, dolaskom u London, želi uključiti u društveni život. Nakon optimističnog početka, Milly saznaje da je teško bolesna i da će uskoro umrijeti, što drugim likovima omogućuje pogodnu koncentraciju oko pitanja nasljeđivanja njenog ekonomskog kapitala. S druge strane, Kate Croy i Merton Densher žele ući u brak, no to ne mogu učiniti bez finansijskih sredstava pa, kroz intrigu vođenu njihovim interesima, planiraju iskoristiti Millynu situaciju.

Iz samih postavki djela vidljiva je složenost radnje na više razina. Pripovijedanje se nastavlja u duhu ostalog Jamesovog stvaralaštva; dugačke rečenice, nejasnoće gdje počinje, a gdje završava misao lika, komentar pripovjedača i trenuci pripovijedanog monologa. Za ovaj rad relevantnija je pozicioniranost likova u različitim kontekstima i njihovo kretanje kroz njih, bio to London ili Venecija, s obzirom na to da upravo prostor lokacija poprilično mijenja načine funkcioniranja međusobnih interakcija – eksterijer definira atmosferu i geografske odnose u sociologiji djela, dok interijer određuje odnose moći i načine na koji se uspostavlja lokacija. Kao što će biti kasnije vidljivo i kod *Zlatne zdjele*, u ovome romanu ključna je simbolika umjetničkog djela, odnosno konkretnog fizičkog predmeta kojeg likovi promatraju. Tako će se, uz odnos fizičkog i društvenog prostora, odnosno njihovog ravnopravnog položaja u kreiranju značenja određenog konteksta na temelju vizualnog materijala, naglasiti i značaj *Portreta Lucrezie Panciatichi* Agnola di Cosima (poznatog kao i Bronzino) i njegovi učinci usložavanja samog lika Milly i mijenjanja njene percepcije.

##### **4.1. Pripovijedanje u romanu u funkciji predstavljanja svijesti likova**

Kao i u drugim romanima, predstavljeni odnosi među likovima zapravo su odnosi među različitim aspektima pripovjedačeve misli, dok je samo okvir djela eksterni (tj. društveni kontekst) (Bersani, 1960: 138). Navedeno služi funkciji već poznatom uspostavljanju relacije

između Europe i Amerike, odnosno između svijeta proračunatosti i onog idealizma, između „višeg zakona“ i pravila deriviranih iz društvenog života, formaliziranih institucija i konvencija (Wegelin, 1958: 152) pri čemu je u kontekstu djela upravo ovo potonje dovedeno do većeg izražaja. Konkretno, Milly kao Amerikanka predstavlja optimizam Novog svijeta, ne poznaje zakonitosti društva u koje dolazi zbog čega je u nemogućnosti sama se snaći na starom europskom kontinentu. Jedina sigurnost joj je gospođa Stringham, njena pratnja iz Nove Engleske, te njena „prividna“ prijateljica Kate. Čini se kako je radnja „jasna“ do pojavljivanja potonje u romanu s obzirom da se njena izvještačenost ne može prikazati jednodimenzionalno.<sup>9</sup> James se prvenstveno bavi problematikom epistemologije, odnosno pitanjem kako znamo ono što znamo i koliko je to znanje validno (McGurl, 1999: 75). Nema sumnje da je Kateino i Mertonovo korištenje Milly radi novca nemoralno, no ponekad nije jasna *stvarnost* društvenih odnosa u dijalozima. Tako Milly gotovo nikada nije na sigurnom mjestu u Europi zbog svog nesnalaženja u „labirintu“ odnosa.

„[Milly] nije trebala uopće išta govoriti; ali Amerikanci to nikada nisu znali, nikada, jadna stvorenja (ona je ubacila 'jadna stvorenja!') što treba činiti. Teret koji su preuzeli – od čega su, naravno, stvorili skandal! Ova jednostavna i, na kraju krajeva, prijateljska šala o njenoj rasi doista je za nju, sa strane njezinog novog prijatelja, bila nota osobnog priznanja onoliko koliko joj je to bilo potrebno; a ona mu je dala kratak i svjestan primjer morbidne tjeskobe inzistirajući na tome da je njezina želja da i sama bude 'ljupka' opravdano utemeljena na lijepom načinu po kojem ju je gospođa Lowder upoznala“ (James, 2009a: 109).

Navedeni primjer istaknut je jer se istovremeno može vidjeti konstantna binarna opreka između društvenih standarada Amerike i Europe, odnosno stalno referiranje na njih od strane likova gdje je Milly uvijek u podređenom položaju: nejasnoća Jamesovog pripovjedača gdje se ne zna koliko je puta nešto u razgovoru spomenuto i tko govori (iz primjer citata, je li „jadna stvorenja“ ubacila sama Milly ili gospođa Lowder te spominje li se to samo jednom ili više puta?), ali i problem upravljanjem dojmova – Millyno inzistiranje na daljnjem predstavljanju kao „ljupke“ osobe na temelju prethodnih interakcija. Opetovanim ponavljanjem ovih motiva u djelu se kreira njen identitet golubice, koji je u naslovu djela, a

---

<sup>9</sup> Teško je zaključiti kako Kate nije iskrena u svojem odnosu prema Milly. Naravno da je uključena u predviđanje sudbine njenog novca, ali iz romana bi se dalo iščitati kako je njihov odnos iskren; Kate čuva ostale Millyne tajne, pravi joj društvo i smiruje ju u kontekstu prestimulirajućeg efekta kojeg London ima na mladu Amerikanku služeći joj kao „domaći“ oslonac na engleski habitus. Ipak, čitatelj bi lakše mogao osuditi Kate zbog njenog „nemorala“, nego ostale likove koji će biti predstavljeni u *Zlatnoj zdjeli* gdje je moralnost oblikovana na poseban način.

koriste ga Merton, Kate i gospođa Lowder (Bersani, 1960: 134). Golubica predstavlja nevinost i slobodu, dok bi na suprotnom kraju bila gospođa Lowder kao lavica koja je već iskusna u društvenim intrigama.<sup>10</sup> Međutim, ovaj motiv preuzima drugačije značenje kada se u roman uvede Millyna bolest.

Milly Theale je izrazito mistificiran lik. Uz njeno porijeklo i bogatstvo počinju glasine o njenoj „situaciji,“ no nitko ne zna od čega boluje te nikada nije ni eksplicitno rečeno u djelu. Poznati su samo njeni razgovori s liječnikom koji joj daje lažnu nadu obećavajući joj da će moći iskoristiti svoj život u cijelosti. Posljedica toga je da Milly stalno razmišlja o bolesti, preokupirana je njome, ali i činjenicom da ne smije misliti na nju (s obzirom na to da priznanje, odnosno izgovaranje te činjenice znači i njeno potpuno ostvarenje) – gubi svoju ženstvenost i osobnost budući da je previše bolesna za potpunu manifestaciju ovih karakteristika, a istovremeno je premlada da ih izgubi. Ovakav prikaz nje i njene svijesti traje većinu romana, no završava netom prije nego što bi se epizoda „bolesničke sobe“ pojavila, tj. prije nego što bi bolest konačno preuzela vlast nad njom (Bellringer, 1979: 13-14 i 21). Tako djelo počinje s golubicom koja je slobodna i naivna, kulminira u njenoj zarobljenosti (bolest i intriga), a završava njenom smrću, odnosno ciklički se vraća na početno stanje, gdje ovaj put izostaje, očito, prikaz Millyne svijesti. Više nema potrebe za kompleksnim rečenicama i višestrukim slojevima društvenih konteksta i međusobnih odnosa, no James i dalje ostaje kod upravljanja dojmova, odnosno Mertonovim skrivanjem onoga što se dogodilo između njega, Milly i Kate.

„Tada je naša draga golubica, kako je zove Kate, sklopila svoja divna krila.' 'Da – sklopila ih.' To ga je poprilično uzdrmalo, ali pokušao je to primiti onako kako je namjeravala, a ona je njegov službeni pristanak prihvatila kao samokontrolu. 'Ili, bolje rečeno,' dodala je u skladu s tim, 'da ih je još više raširila.' Opet je, ali formalno, pristao, iako su, začudo, riječi odgovarale figuri duboko u njegovoj vlastitoj mašti. 'Da – raširila ih je još više.' 'Za let, vjerujem, do neke veće sreće!'“ (James, 2009a: 473).

Na samome kraju, Mertonovo skrivanje osjećaja tjera ga na davanje ultimatumu Kate: ili će se oženiti bez Millynog novca, koje je ona ipak u oporuci njemu ostavila, ili će Kate uzeti novac kako je od početka htjela, a Merton će otići. Na kraju se ipak odlučuju na prvi izbor, ali Kate u

---

<sup>10</sup> Što dodatno naglašava i način na koji se izgovara njeno ime. Lowder (*louder*) zvuči slično komparativu pridjeva „glasan“, odnosno „glasniji.“ James slično ponavlja i u ostalim romanima pa tako primjerice u *Bostonkinjama* imena likova znače „otkupnina“ (Basil Ransom) i „kancelar“ (Olive Chancellor) sukladno njihovoj ulozi u djelu.

zadnjoj rečenici romana izgovara, gotovo melankoličnu rečenicu, kako oni nikada više neće biti isti kao prije cijele radnje (James, 2009a: 509). Ovo predstavlja još jedan od Jamesovih otvorenih završetaka gdje se posljedice, zbog složenog prikaza radnje, ne mogu do kraja predstaviti. Čitatelji tako nemaju odgovor na pitanje „što će biti dalje,“ ali to može značiti da ih imaju i previše. Snažno je naznačena promjena samosvijesti likova, stoga aspiracije postavljene na početku više ne vrijede.

#### **4.2. Sinteza fizičkog i društvenog prostora kao sinteza društvene agencije i polja – *mjesto habitusa***

Što se tiče samog prostora, djelo pruža nekoliko ključnih momenata. Radnja je smještena većinski na relaciji New York-London-Venecija, a svaki od ovih prostora vrlo je drugačiji od ostalih. Načelno taj raspon predstavlja konačne granice ljudske moralnosti i geografske ekspanzije (Ward, 1960: 193). London i New York simboliziraju područje novog, modernog i razumnog, dok Venecija pruža snažan kontrast Europi dvadesetog stoljeća (ona je muzej u kojem je sadržana prošlost kontinenta). Tako „London nikada nije predstavljao srce Engleske, već njen intelekt i lisnicu“ (Simmel, 1950: 412), a Venecija mjesto koje je uvijek predmet promatranja, nju treba „vidjeti,“ obići i doživjeti, pa tako i Millyn liječnik preporučuje odlazak u Italiju kako bi živjela punim životom, odnosno, implicitno, ispunila svoj život nekim smislom. Već se ovdje vidi kako u kretanje fizičkim prostorom istječu kategorije društvenosti; s obzirom na Millyno „stanje“ (smrtnost uz ekonomski kapital), ali i mogućnosti ostalih likova na visokom položaju, sasvim je logično kako preostaje ostatak života u dokoličarenju. „Apstinencija od rada nije samo počasni i zarađeni čin, već se javlja kao rekvizit pristojnosti“ (Veblen, 2007: 31). Drugim riječima, od Milly se, u njenom položaju, očekuje da ode na putovanje, isto kao što se i od Kate i Mertona očekuje da odu kao pratnja svojoj družici.

Postavke su ipak nešto složenije, stoga ih treba razdvojiti na fizičku i društvenu osnovu. London je, kao fizička lokacija, za Milly lokacija koja otvara mogućnost bijega od intenzivnih interakcija s drugima, a mogućnost kretanja na njoj stvara osjećaj slobode. U epizodi kada sama luta gradom, Milly doživljava, kroz *opipljive* karakteristike, organsku solidarnost karakterističnu za moderna industrijalizirana društva (Durkheim, 1984: 330), odnosno činjenicu da s ostalima u gradu dijeli samo ontološku kategoriju, a ostatak je čista apstrakcija.

„Poteškoća je bila u njenom konačnom pronalasku; izašla je, shvatila je, u Regent's Park, oko kojeg se u dva ili tri navrata s Kate Croy svečano kotrljala u javnim kolima. Ali sada je otišla dalje; ovo je bila prava stvar; prava stvar je bila biti prilično udaljen od pompoznihi cesta, dobro unutar centra [parka] i na dijelovima zarasle trave. Ovdje su bile klupe i prljave ovce; ovdje su bili besposleni momci u igri s loptom, s blagim povcima u gustom zraku; ovdje su bile lutalice zabrinute i umorne poput nje same; ovdje su bez sumnje bile stotine drugih u istoj kutiji. Njihova kutija, njihova zajednička tjeskoba, što je to bilo, na ovom sumornom mjestu za disanje, nego praktično pitanje života?“ (James, 2009a: 178).

Tek kada Milly Theale postane dostupan vizualan prostor, kao posljedica njenog kretanja bez pratnje, bez društva, ona shvaća „stanje“ i atmosferu grada. Odnosno, tek kada dolazi do slobode, postaje joj jasno kako ljudi, u stvari nisu slobodni u „čistom“ smislu, već se nalaze uvijek u „tjeskobnoj kutiji.“ Ta tjeskobna kutija je društveno mjesto koje je tek omeđeno svakodnevnom socijalizacijom likova, njihovim razgovorima, ponašanjima i manirama. Zanimljivo je kako Milly razmišlja na ovaj način tek kada napusti „pompozne ceste,“ glamuroznu arhitekturu i velike gužve te kada vidi život u njegovoj fizičkoj jednostavnosti; što je prirodnije od neobrađene trave, ovaca i jednostavne igre s loptom? James korištenjem idealnog kronotopa na trenutak zaustavlja društvo kako bi prenglasio fizičko ne-mjesto. Idealan prostor (fizički, s konotacijom društvenog) ne postoji, a upravo to Milly počinje shvaćati, on je tek želja onih „tjeskobnih“ u velikom gradu koji intenzivira, simmelijanski, živčani sustav pojedinaca. Stoga nije začudno kako autor izabire mjesto nečega što je nemoguće kako bi opisao ono što je svakodnevica kao proizvod načina proizvodnje (kako to navodi Lefebvre, 1981: 7).

Postavlja se onda pitanje zašto je prostor Londona tjeskoban? U djelu nikada nije dovedeno u negativnu konotaciju kretanje gradom koliko je to s prostorom interijera gdje se većina radnje i zbiva. To je prostor u kojima su likovi još tješnje postavljeni te se ne može iskoristiti „pristojna nepažnja“ (*civil inattention*) kao oblik ignoriranja ostalih sudionika na javnom prostoru grada (Goffman, 1971: 126) – likovi su u interijeru suočeni s nužnošću društvenih interakcija, a prostor im sa svojim fizičkim granicama, doslovno, „ne da van.“ Tako primjerice Merton Densher prije kobnog razgovora s gospođom Lowder razmišlja o simboličnosti fizičke okoline; okružen je masivnim i starim namještajem, ograničeno mu je područje kretanja i nalazi se odvojen od ostalih pojedinaca. Tako ono što se dekodira iz samog prostora postaje metafora za moć koju gospođa Lowder ima nad njime jer je, na kraju krajeva, riječ o njenom domu.

„Imao je prostor dugo – činilo mu se četvrt sata – za sebe; i dok ga je teta Maud zadržavala, dok ga je preokupiralo razmišljanje i opservacija, pitao se što se može očekivati od osobe koja se tako može ponašati prema nekome. Posjet je i vrijeme sama predložila, tako da je njezino kašnjenje, bez sumnje, bilo tek dio općeg plana da ga dovede u neugodnost. Međutim, dok je hodao amo-tamo, shvaćajući *poruku* njezina masivnog namještaja s raskošnim bojama, golem izraz njezina *znaka* i *simbola*, nije nimalo sumnjao u neugodnosti koje je trebao pretrpjeti. Zatekao se čak i pred mišlju da se nema na što osloniti i da je to kao veliko poniženje koje ponosan čovjek može prihvatiti radi dobrog cilja. Još mu nije bilo toliko jasno zašto nije snažnije reagirao na cijelu situaciju – doslovno ni najmanje; činilo mu se da je potpuna predstava napravljena njemu; tako su se abnormalno afirmativno, tako agresivno uspravni činili golemi i teški predmeti koji su slagali *priču* njegove domaćice“ (kurziv autora rada, James, 2009a: 54-55).

Lik/pripovjedač ovdje eksplicitno ističe kako navedeni prostor odašilje poruke, koje su zbog konteksta u koji su predmeti uronjeni, direktno vezane za domaćicu interijera. Ovo je primjer prostora koji dominira nad likom, ali i načina na koji fizički predmeti odašilju poruku koja ovisi o okolini; bez obzira na masivnost i težinu predmeta Merton ima osjećaj kao da se „nema na što osloniti,“ podređen je tuđoj moći i u tom smislu se može vidjeti kako Millyna promišljanja u idiličnom kronotopu imaju poseban značaj – i ona je iskusila interijer gospođe Lowder i njegovu neugodu, nemogućnost snalaženja u toj tjeskobnoj kutiji koja zaglušuje svojom jednoznačnošću.

Venecija se tako u djelu predstavlja kao suprotnost Londonu, njena vizualnost je prenaplašena zbog statusa muzeja Europe koji ima. Slično kao i u Jamesovom romanu *The Portrait of a Lady* ovdje je riječ o radnji smještenoj u kontekst aveti prošlosti, u uskim uličicama, arhitekturi koja više nikada neće biti ostvarena, mističnim *loggiam*a i otvorenim trgovima. Sve ovo ima drugačiji učinak na likove romana, nego što je to imao London, ali i na sam način na koji pripovjedač iznosi događaje. Viktorijanski roman ovdje daje mjesto gotičkoj romansi u smislu stvaranja „mirnoće obojane strahom“ (Hodson, 2016: 300). Gdje je prostor velegrada predstavljen jasno, Venecija je mjesto tijesnog lutanja (u slučaju Mertona) usred „drevne“ arhitekture koje je prekinuto rijetkim susretima gondolijera, a nad svime visi pitanje Millyne smrti te Kateine i Mertonove orkestracije. Drugim riječima, likovi, poznajući izgled Londona i Amerike, učitavaju značenja u Veneciju; ona je slika propadajuće i razbijene kulture Europe (Lewis, 1957: 34) koja ju čini privlačnom ostatku svijeta. Tako se mletački



grad predstavlja kao mjesto palača, sluga, fresaka, tapiserija, antikviteta, no općenito kao mjesto koje je izmišljeno, tj. produkt kreativne volje: „*make believe of a settlement*“ (James, 2009a: 313).

Navedeno je sve predstavljalo fizičku osnovu prostora u kojem se likovi kreću, a i tada je bilo teško razdvojiti ono što je „čisto“ fizičko, lišeno bilo kakvog utjecaja društvenih odnosa u djelu. Takav zadatak je isto težak kao i razdvajanje denotacijskih i konotacijskih slojeva na složenom znaku, odnosno barem određivanju granice između njih. S obzirom na to da svaka društvena struktura postoji *a priori* društvenom djelovanju koje, kada se dogodi, nazad mijenja strukturu (Giddens, 1979: 66), tako su i značenja Londona i Venecije u djelu direktno vezana za iskustva glavnih likova; Milly čita Europu kao Amerikanka, a Merton kao čovjek zapleten u nešto nemoralno – prostor, kao kontakt poruke, nije uvijek identičan konceptu konteksta. Još važnije, kao pripadnici dokoličarske klase, svi likovi, bez obzira na razliku između njih, imaju neku količinu određenog kapitala. Društveni prostor Milly, Kate i Mertona čini njihov položaj u polju (društvenoj strukturi), njihovo djelovanje (agencija) i u sintezi ovog dvoje i njihov sistem internaliziranih dispozicija – habitus (Bourdieu, 1984: 99-101). Zato Milly bira putovanje u Veneciju kao doček svog kraja jer temeljem svog kulturnog kapitala zna da je Venecija „čarobno“ i povijesno mjesto, a ekonomskim kapitalom si to može i priuštiti; zato Kate temeljem društvenog kapitala odlazi prateći Milly jer joj to njeni odnosi s njom i gospođom Lowder omogućuju; zato Merton prati Milly jer ga je ona pozvala, kao i Kate, te je opet riječ o društvenom kapitalu. Očito je ekonomski kapital više ponderiran u odnosu na ostale jer vuče cjelokupnu radnju prema sebi, a Millyna je nesreća što je utjelovljen baš u njenom liku. Ovo je ključno mjesto za istaknuti još jednom značenje samog naslova – Milly je golubica s obzirom na to da je novčano slobodna, dok nitko od ostalih likova nije. Milly nosi dragulje jer su lijepi, kulturno vrednovani, dok Kate u njoj vidi nakićenu golubicu: „(...) nitko ne razmišlja o golubicama kao da su ukrašene draguljima [*bejewelled*]. Ali njoj stoje savršeno“ (James, 2009a: 373). Kretanje fizičkim prostorom iz prethodnih paragrafa omogućeno je kretanjem Milly, a korištenjem njenog ekonomskog kapitala drugi moraju instrumentalizirati ono što im preostaje.

Ipak, treba naglasiti ovisnost društvenog kapitala o mjestu na kojem se pojedinci nalaze. Millyn odlazak u London značio je za nju izrazit izostanak bilo kakvih društvenih veza te naslijeđenog kapitala – ne poznaje društvo, odnose, manire, niti ostale odlike engleskog „dobrog ponašanja.“ Tako joj njeno naslijeđe, bez obzira što ju je učinilo brzo predmetom interesa u Londonu, ne znači ništa u širim potezima na društvenom polju. Društveni kapital

stalno opada i raste interesima Kate Croy kao što opada i raste ponuda i potražnja na tržištu, a odnosi se pretvaraju u igru pobjednika.

„Bilo je kao da nisu znali koliko su 'zaslijepljeni' ustvari postali, kao da su se, na neki način, doista prisjetili više momenata intimnosti nego što ih je zapravo bilo. Sada su u tako kompliciranom odnosu, bilo zbog onoga što su rekli ili zbog onoga što nisu rekli (...). Stvari koje nije mogao spomenuti pomiješale su se s onima koje je spominjao; tako da bi nesumnjivo bilo teško reći koje od ovih dvije sada igraju najveću ulogu“ (James, 2009a: 273-274).

U Veneciji sve funkcionira drugačije. Fizički prostor je tijesan, što u interpersonalnim odnosima simbolizira nemogućnost privatnosti koju Milly i Densher uporno žele dohvatiti. Milly se povlači na gornji kat palače Leporelli što je na neki način njen odlazak na nedohvatljivo mjesto – bez obzira na društveni kapital Kate i Mertona, oni ne mogu ući u nečiji dom ako osoba isključivo naznači da ne prima nikoga taj dan. Kada Milly siđe u primaću sobu to predstavlja njen prisilan povratak u Lancaster Gate, dom gospođe Lowder iz gornjeg citata u kojem Merton osjeća vršenje njene moći, odnosno u interijer koji ju je progutao u Londonu. Što se tiče samog Mertona, u Veneciji ne može izdržati javnost koja ga zarobljava; mrzi hotelske sobe jer je sukobljen s američkim i njemačkim turistima te preferira privatne odaje i skrivene prostore Venecije (Despotopoulou, 2002: 240-241). U oba slučaja likovi su žrtve dominacije društvenog kapitala: Milly je preplavljena konstantnim interakcijama koje mora trpjeti, a nijedna nije vezana za Mertona u kojeg se stvarno i zaljubila (bez obzira na njegovu spletku s Kate), dok Merton potrošnjom svojeg društvenog kapitala postaje presenzibilan na okolinu u kojoj se nalazi. Oba dva negativna efekta prikazana su kroz fizički prostor. Millyna unajmljena palača predstavlja „pozlaćeni oklop“ (James, 2009a: 327), dok Merton bježi iz „kruga podsuknji“ (James, 2009a: 367) u javni prostor Venecije, odnosno njene trgove i kafiće. Sve navedeno kulminira doslovnom fizičkom transformacijom prostora u gotičku romansu punu tame i tjeskobe u maniri *The Portrait of a Lady* – kao da društveni prostor ovladava značenjima fizičkog te ne postoji više denotacijske baze koja bi gradila konotacijsku, već je riječ o obrnutom fenomenu; habitusi pojedinaca, kao rezultat strukture i djelovanja, nastanili su se u Veneciji i dosegli svoju fizičku manifestaciju.

„Ovakav način ponašanja, dok su dugo stajali jedan naspram drugog zbog svega što nisu rekli, također jer igrao ulogu u iznenadnom poremećaju Densherovog zaštićenog stanja. Bila je to Venecija svih zala koja je izbila iz njih, tako da su bili zajedno u svojoj

tjeskobi ako su se uopće mogli zaista susresti u njoj; Venecija hladne kiše koja pada s niskog crnog neba, opakog vjetra koji bjesni kroz uske prolaze, općeg zaustavljanja i prekida, s ljudima zaokupljenim životom na vodi, zbijenim, nasukanim i siromašnim, dosadnim i ciničnim, ispod lukova i mostova. Nijema interakcija našeg mladića s njegovom prijateljicom sadržavala je u međuvremenu takvu dubinu sugestivnosti da bi, da je pritisak bio samo malo produžen, mogli napraviti zbrku međusobne sumnje i privatnosti u kojoj su, po mogućnosti, bili više ujedinjeni nego razjedinjeni“ (James, 2009a: 403).

U djelu se, uz samu borbu između fizičkog i društvenog prostora događa još jedan ključan moment u pogledu umjetnosti, slično zlatnoj zdjeli u istoimenom romanu. Ona je za Jamesa mediji preko kojeg umjetnika mora prikazati sile koje utječu na formiranje suvremenog društva i kulture (McCarthy, 1958: 146). Tako Milly Theale u jednom trenutku romana nailazi na *Portret Lucrezie Panciatichi* Agnola di Cosima, naslikanog između 1532. i 1540. godine, kojeg je i sam James vidio u galeriji Uffizi u Firenci. Na portretu se nalazi žena crvene kose i haljine, dugog vrata na kojem se nalazi ogrlica s draguljima koji simboliziraju njen elitni položaj u tadašnjem društvu – odaje dojam samokontrole, ali i snažnih osjećaja, što se poklapa s psihološkim klimaksom romana u tom trenutku (Allot, 1953: 23-24). Portret je, prije svega, simbol za Millynu vizualnost; ona je uvijek prikazana kao slika nečega (golubice, američke djevojke, pa i spomenutog portreta) (Rowe, 1973: 133-134). To znači kako ona uvijek u djelu doživljava „vizualni terorizam,“ kao posljedicu tuđeg kapitala, odnosno žrtva je uspostavljanja i održavanja dominacije od strane drugih kroz snažni „pogled.“ Paradoksalno, njena smrt na kraju je rezultat nedostatka pogleda (*gaze*), tj. Mertonove pažnje (Moon, 1986: 428 i 431) – zbog njegovog odnosa s Kate, Milly je zanemarena.

Upravo zbog toga, trenutak kada Milly vidi portret klimaks je romana jer po prvi puta zapravo vidi sebe; ona je ta koja vrši radnju opažanja te je na trenutak vlasnik vlastite sudbine. Lord Mark joj pokazuje navedeni Bronzinov portret koji prikazuje „veliku ličnost,“ ali koju samo „ne prati radost.“ Lingvistička konkretizacija portreta i on sam u njoj izazivaju snažne emocije – prepoznaje sebe kao djevojku koja nikada nije supstantivno živjela, a tako će i umrijeti (Kimball, 1968: 269). Ovakav princip organiziranja teksta oko specifičnog umjetničkog djela se u Jamesa može vidjeti već u *Portretu jedne dame*, što je očito i iz samog naslova. Tako se i ovdje cijela sudbina lika kreira iz postojećeg vizualnog materijala koju, u ovome slučaju, Milly sama otkriva.

„Možda su upravo njezine suze učinile tako čudnim i lijepim – tako divnim kao što je rekao: lice mlade žene, u potpunosti sjajno nacrtano, sve do ruku, i sjajno odjeveno; lice gotovo blistave boje, a ipak lijepo u tuzi i okrunjeno bujnom kosom, podignutom prema gore, koja je morala, prije nego što je s vremenom izbljedila, biti slična njezinoj. Gospođa o kojoj je riječ, u svakom slučaju, sa svojom pomalo michelangelovskom perspektivom, očima iz prošlih dana, punim usnama, dugim vratom, njezinim draguljima, brokatnim i crvenim bojama, je bila vrlo velika ličnost – samo bez pratnje radosti. I bila je mrtva, mrtva, mrtva. Milly ju je prepoznala upravo u riječima koje nisu imale nikakve veze s njom. 'Nikada neću biti bolja od ovoga'“ (James, 2009a: 157).

### **4.3. London kao lisnica, Venecija kao gotička romansa**

U ovome dijelu rada pokušala se prikazati dvojakost prostora u kojem se likovi nalaze kroz prizmu modernističkog pripovijedanja. Jamesov pripovjedač stopljen je sa sviješću likova te je teško razlučiti što bi bili njegovi komentari, a što same misli likova. Ono što se sa sigurnošću može zaključiti jest da roman većinom prati Millynu svijest sve dok njena smrtnost postane prenaplašena u zadnjim trenucima bolesti – tada se djelo fokusira na Mertona Denshera koji žali za svojom odlukom da prevari Milly radi njenog naslijeđenog novca.

Što se tiče samog prostora, pokazale su se njegove fizičke karakteristike, načini na koji London odašilje značenja i u Milly izaziva prenaplašenu svijest o organskoj solidarnosti društva – u gustom labirintu eksterijera, svatko igra za sebe i nema prisnih odnosa. Oni postoje samo u interijerima, ali tada su izvještačeni te predstavljaju igru vlastitih i tuđih dojmova likova. Venecija se, s druge strane, predstavlja kao relikv prošliosti, mjesto koje postoji samo kao vizualni doživljaj, muzej koji se može obići kako bi se doživjela cjelokupna povijest Europe. Međutim, ovdje ulazi moment društvenog prostora, klasne situacije likova, njihovi habitusi i različite količine društvenog i ekonomskog kapitala. Ponekad je u tom instrumentaliziranju resursa teško odrediti tko u stvari vodi radnju, no sigurno je kako Millyn ekonomski kapital uspostavlja temeljnu gravitaciju. Ostali likovi su zapravo „likovi sateliti“ koji prate njeno kretanje kroz fizički prostor, što intenzivno mijenja ploču društvenog polja i djelovanja – roman zapravo prati tektoniku dokoličarske klase i njenu cijelu klasnu putanju (doslovno, fizičku, ali i onu društvenu). U tom smislu, društveni prostor Londona mjesto je

vladanja iskusnih (poglavito gospođe Lowder) koji su upoznati s funkcioniranjem lisnice Engleske. S druge strane, Venecija je prostor gotičke romanse; trgovi, uličice, mostovi, gondole, gotički prozori i renesansne palače metaforično su mjesto kretanja habitusa koje kulminira njihovim ispoljavanjem na fizičku razinu. Oluja koja prati Denshera izaziva u njemu izrazitu nelagodu i tjeskobu, ali i, konačno, očuđenje društvenog svijeta. Time više nije moguće odvojiti prostor na njegove denotacijske i konotacijske aspekte jer funkcioniraju u savršenoj sintezi komplementarnoj društvenom kontekstu u kojem se nalazi. S obzirom na navedeno, ovaj roman je na neki način nastavak *Portreta jedne dame* zbog očitih sličnosti u lokacijama i okolnosti (Engleska i Italija sa svim svojim učitanim mitologijama). Međutim, u ovome romanu autor snažnije naglašava utjecaj društvenih odnosa na više osoba, dok je u prvom primjeru naglasak na Isabelinu sudbinu, odnosno njen portret. Millyna bolest manifestacija je gotike oko nje, a upravo ta manifestacija utječe i na Densherov doživljaj fizičkog prostora i uočavanja venecijanske tjeskobe s pretpostavkom kako likovi reagiraju na njenu bolest zbog relativne deprivacije između razine njihovih kapitala unutar habitusa. Nakon bostonskih likova čini se kako ponovno nestaje mogućnost manipuliranja fizičkom iščitavanju prostora.

## 5. ZASTUPANJE U PARIZU – STREThEROVA PROMJENA U STAROME SVIJETU

1903. godine Henry James objavljuje *The Ambassadors*,<sup>11</sup> roman koji se ističe kao jedan od njegovih najboljih. Radnja je smještena u Parizu, gradu u koji dolazi sredovječni Lambert Strether kao *poslanik* gospođe Newsome kako bi nagovorio njenog sina Chadwicka (Chada) na povratak u Ameriku gdje ga čeka nasljedstvo i unosan posao. Međutim, pravi razlog zašto njegova majka želi prekinuti njegov boravak u Parizu vezan je za Marie de Vionnet i njenu kćer Jeanne u koju se, barem prema početnim pretpostavkama Lamberta, Chad zaljubljuje. Neočekivano, poslanik u Parizu doživljava preobražaj vlastite ličnosti, uspoređujući se s Chadom, shvaća kako je potratio najbolje godine života, upoznaje arhitekturu, umjetnost i europski grad te razvija svoj estetski senzibilitet s konačnom posljedicom priznavanja „sporne“ veze. Chad se konačno odlučuje vratiti u Woollett, mjesto gdje ga obitelj čeka, a

---

<sup>11</sup> S obzirom na to da James nije uspio dogovoriti serijalno izdanje *The Wings of the Dove*, roman je odmah objavljen kao knjiga, čime je djelo analizirano u ovome poglavlju, službeno, kronološki objavljeno kasnije u časopisu *North American Review* (McElderry, 1965: 126).

Lambert, suprotno od početka romana, to ne podržava, ali poštuje mladićevu odluku i sam vraća u Ameriku iako to za njega znači život bez užitaka Pariza.

Prostor u romanu izuzetno je predstavljen kroz oči Lamberta Strethera i njegova lutanja salonima, ulicama, bulevarima, kazalištima i hotelima Pariza. James, možda više u odnosu na ostale romane, dinamično izmjenjuje kretanja kroz interijere i eksterijere, no u ovom slučaju kroz svijest samo jednoga lika. Do izražaja upravo dolaze složeni odnosi među likovima jer Lambertu njegova uloga stranca onemogućuje interpretaciju „stvarnog“ stanja stvari, čime ni sam prostor, povezan s likovima koji u njemu borave, nikada nije predstavljen u maniri realističkog romana iako to naizgled tendira biti. Tako Lambertova slika umjetnosti koju formira u Parizu razvija u njemu osjećaj estetičnosti kojim interpretira djelovanja ostalih likova i njihovih odnosa. Sam prostor podloga je za briljantni grad gdje je sve moguće pa tako i nekonvencionalne veze između mladića i starijih gospođa. S obzirom na navedeno, u ovome poglavlju predstaviti će se uloga prostora u transformaciji glavnoga lika te će se naglasiti zašto je djelo prepuno konstantne potrage za stvarnim označiteljima društvenih interakcija.

### **5.1. (Polu)interijeri Pariza kao mjesto radnje – socijalizirana privatnost**

Velika većina radnje događa se u Parizu, no bez obzira na mjesto velegrada, događaji su prilično ograničeni, a autor pomno bira što će prikazati, odnosno prikazuje određene događaje u određenom trenutku jednog specifičnog društva (Jochum, 1983: 111 i 114) čiji habitus posebno naglašava kulturni i društveni kapital. To su pojedinci koji poznaju umjetnost, odlaze u kazalište, na izložbe, druže se u međusobno povezanim salonima te, naravno, ogovaraju i konstruiraju stvarnost o drugima kada oni nisu prisutni. Pripovjedač tako dovodi Amerikance u Pariz kako bi implicitno usporedili svoje kulturne kodove s Europljanima, no oni uvijek ukazuju na manjak gracioznosti Novoga Svijeta (Cecil, 1967: 720-721). Međutim, ne treba se ograničavati na takvu interpretaciju s obzirom na to da Amerikanci ipak doživljavaju promjene i, u najmanju ruku, postaju iskusniji i na boljem habitusnom položaju, nego na početku interakcije sa „starosjediocima.“ U tom kontekstu, Lambert Strether najpoznatiji je lik čitatelju. Nije uvijek prisutan u *fabuli*,<sup>12</sup> ne pripovijeda priču, ali je uronjen u svaku važnu

---

<sup>12</sup> Kroz cijelo djelo prisutna je određena nesigurnost u njegovom načinu ponašanja, a proizlazi iz činjenice da gospođa Vionnet, Chad i drugi cijelo vrijeme stvaraju planove kako odvratiti Lamberta od njegovog nauma da vrati mladića u Ameriku. Međutim, poslanik nikada nije svjestan umišlja li si tu splotku, ili je ona stvarna. Na čitatelju je konačno da zaključi što je stvarnost.

scenu koja pokreće radnju. Dolazi u Pariz kao lik vođen moralnošću puritanske tradicije, što implicira kako mu je *a priori* određeno što je dobro, a što loše (Bennett, 1956: 15 i 17) sve dok ne počinje doživljavati promjene u nazoru. Prva takva epizoda promjene prikazana je u kazalištu gdje prvi put Lambert vidi i *interpretira* Chada nakon što ga je vidio u Americi; mladićeve manire potpuno su drugačije, vezane za estetski habitus, što znači da Chad više nije Chad, stoga interakcije prema njemu više ne mogu biti identične kao do tog trenutka. Međutim, u tom trenutku kada je mladić naknadno došao u kazalište nije moguće razgovarati usred čina zbog društvene konvencionalnosti kazališta, što u Lambertu prirodno stvara dugotrajni i nestrpljivi proces složene signifikacijske prakse. Može se reći kako zapravo konstruira ono što je Chad mogao postati samo na temelju njegovo ulaska u ložu.

„Bili su u prisustvu samog Chada (...). Činilo se da je Strether doista iskusio život pod visokim pritiskom dok je sjedio tamo, blizu Chada, tijekom duge napetosti čina. Bio je u prisutnosti činjenice koja mu je obuzela cijeli um, koja je na pola sata zaokupila sva njegova osjetila; ali nije mogao bez neugodnosti reagirati – što bi se, osim toga, doista moglo predstaviti kao sreća. Onako kako bi mogao reagirati, da uopće je, bila bi upravo ona vrsta emocije – emocije zbunjenosti – za koju je sam sebi rekao, što god se dogodilo, da ju ne pokaže (...). Suočio se sa svim nepredviđenim okolnostima osim s tim da Chad više nije Chad, i to je ono s čime se sada morao nositi s pukim nategnutim osmijehom i neugodnim crvenilom“ (James, 2008: 117-118).

Iz ovoga počinje biti jasno kako je fiktivni svijest romana proizvod Stretherove svijesti kojeg čitatelju mogu prihvatiti kao stvorenu distorziranu stvarnost ili potpuno odbaciti (Deans, 1972: 234). Razumno je zaključiti kako je svaka pripovijest zapravo oblik izvrnute stvarnosti koja ne postoji, no ovdje je ona upravo tematizirana. Glavnom liku mijenja se cjeloviti interpretacijski okvir, ubačen je u novi svijet intersubjektivne zbilje koja se konstruira društvenim formiranjem značenja (v. Schütz, 1967: 32), čime mu je na raspolaganju novo *označeno* temeljeno prvenstveno na vizualnom koje je najsnažnije naglašeno konkretnim fizičkim lokacijama. Strether je suočen s opetovanim dekodiranjem Pariza te mora u masi izloženih umjetnina i samog društva doći do interpretacije koja nije polisemična, no to upravo i jest problem. Umjetnost je po prirodi višeznačna (Greenslade, 1982: 102) dok svaka fizička denotacija prostora utječe uvijek na svoje korisnike u pozitivnom ili negativnom smislu, odnosno na značenja učitana u mjesto. Tako prostor postoji i konotacijski unutar memorije pojedinaca pa nije moguće naglasiti samo jedan „objektivan“ prostor koji postoji (Löw, 2016: 49). U kontekstu svijesti glavnoga lika Pariz je predstavljen kao „vrt,“ odnosno pastoralni

mikrokozmos Francuske koji je u opreci s Amerikom; to je mjesto kontemplacije i indirektnosti, a ne akcije (Rosenzweig, 1981: 367 i 370). Tako Strether kroz iskustvo Pariza i suočavanje s Chadom shvaća kako mora promijeniti kôd kojim interpretira mladića, ali i preispitati vlastiti položaj; u njemu se počinje buditi svijest o tome kako je njegov život do sada bio potraćen upravo iz razloga što nije bio upoznat s mjestima kao što je Pariz, odnosno zbog toga što je njegova puritanska moralnost unaprijed označila ovaj grad kao moderni Babilon i time onemogućila ikakvu želju za užicima.

„U svakom slučaju, ovih je nekoliko klica, zakopanih u mračnim kutovima dugi niz godina, ponovno niknulo ispod četrdeset osam sati Pariza. Jučerašnji proces doista je bio proces ponovnog osjećanja poveznica općeg užurbanog života koje su odavno nestale. Strether se čak i na ovom mjestu upoznao s kratkim naletima nagađanja – iznenadnim poletima mašte u galerijama Louvrea, gladnim pogledima kroz čiste tanjure iza kojih su volumeni boje limuna bili svježiji poput voća na drvetu. (...) nešto što ga je tjeralo da lebdi i čudi se i smije se i uzdiše, tjeralo ga je da napreduje i povlači se, osjećajući se napola posramljenim zbog svog impulsa da zaroni u sve to i više nego napola u strahu od impulsa da čeka“ (James, 2008: 81).

No Strether u romanu ne posjećuje samo galerije i restorane, već daljnjom socijalizacijom s Chadom, njegovim prijateljima i ostalom „elitom“ toga kruga ulazi u mikrolokacije interijera koji su većinom, po svojoj organizaciji, u suštini polu-interijeri. Uvijek su balkoni i prizori otvoreni te se vidi i čuje ostatak grada, a ponekad su okupljanja smještena u omeđene i privatne vrtove, stoga nikada nije isključivo riječ o privatnosti koja se može pronaći u ostalim Jamesovim romanima. Ulice Pariza uvijek su prisutne u svim kontekstima. Strether je ovakvim mjestima oduševljen, ali podsvjesno i zbunjen; u isto vrijeme doživljava osjećaj sekvestracije samostana, što je većinom posljedica prisutnosti identičnog društva, ali i otvorenosti vlastitih misli kao nikada do sada pri čemu pripovjedač upotrebljava motive otvorenog pisma, opise točne lokacije u kontekstu grada, navođenje grada unutar grada i ponekad stavlja slavne umjetnike u te zatvorene trenutke. Nema sumnje kako je fizički prostor interijera zauzela dokoličarska klasa Pariza koja brani ulazak nepozvanima, što je u djelo opisano kao *stalno* prisustvo poretka i viskom zidovima zgrada i ograda (u fizičkom i društvenom smislu).

„Samo mjesto ostavilo je izvrstan dojam – mali paviljon, bistrog i zatvorenog izgleda, od ulaštenog parketa, finih bijelih pločica i male žućkaste pozlate, delikatnog i rijetkog



ukrasa, u srcu Faubourg Saint-Germaina i na rubu nekoliko vrtova vezanih uz stare plemićke kuće. Daleko od ulica i nezapažen od gomile, dolazilo se dugačkim prolazom i tihim dvorištem, bio je zapanjujuć nespremnom umu, [Strether] je primijetio, kao iskopano blago; dajući i njemu, više od svega, notu raspona neizmjernog grada i brišući, kao zadnjim hrabrim kistom, njegove uobičajene znamenitosti i pojmove. Upravo u vrtu ih je, prostranom cijjenjenom ostatku, iz kojeg je već prošlo desetak osoba, Chadov domaćin ubrzo dočeka; dok su visoka stabla opsjednuta pticama, sva cvrkutala s proljećem i vremenom, i visoki zidovi vrta, s druge strane kojih su ozbiljni hoteli stajali radi privatnosti, govorili su o preživljavanju, prijenosu, udruživanju, snažnom ravnodušnom i postojanom poretku. Dan je bio tako blag da je mala družina praktički završila na otvorenom, ali otvoreni je zrak u takvim uvjetima bio prava dvorana“ (James, 2008: 160-161).

Iz svega navedenog očita je važnost *vida* kroz promatranja prostora, bilo hodanjem unutar i oko arhitekture Pariza, ili ograničenim pogledima kroz prozore i balkone – on je utemeljen na fizičkom i partikularnom te uvijek povezan s mehanikom „promatranja“ kao i značenjima objekta koji su promotreni. Tako je zanimljiva usporedba romana i slike Hansa Holbeina (Hutchison, 2005: 39 i 41), *Poslanici*, koja prikazuje upravo ono što joj je u samom naslovu, ali i distorziranu ljudsku lubanju koja, u maniri *vanitasa* i *memento moria*, predstavlja prolaznost ljudskog života. Međutim, svojim denotacijskim karakteristikama upućuje promatrača na preispitivanje vlastitog pogleda i načina interpretacije u djelu; upravo ono što Strether cijelo vrijeme čini u Jamesovom romanu.

## 5.2. Stretherova perspektiva i način promatranja

S obzirom na istaknutu važnost *vida* u prethodnom poglavlju, potrebno je naglasiti kako su nekim likovima u romanu, uključujući Strethera, potrebne naočale zbog kratkovidnosti. One simboliziraju manjak jasnoće u prosuđivanju (Hutchison, 2006: 80) stvarnih namjera Madame de Vionnet, Chada, ali i Marie Gostrey. Tako je Maria jedan od rijetkih likova koji su upoznati sa Stretherovom ulogom medijacije koju mora odigrati u Parizu te mu iznosi informacije o Chadu – prvenstveno o njegovoj rafiniranosti i *miljeu* kojim je okružen („Oh,“ rekla je tiho, 'postoje poboljšanja“ (James, 2008: 69)). Odnos Strethera i Marie je dijalektičan s obzirom na to da se kroz djelo sugerira kako je praksa potrebna za dolazak do ciljeva prvog uvijek

povezana s preciznošću informacija druge. Glavni lik je u suštini naivan, promatra velegrad kroz leću očuđenja, što Maria prepoznaje i ohrabruje ga da koristi „diskriminirajuće“ kategorije u procjenjivanju drugih (Flaherty, 2014: 378 i 380), odnosno da izmjeni interpretativni aparat.

Međutim, ne treba shvatiti Mariu kao lik koji ima isključivo dobre namjere s obzirom na to da se upravo oko nje i problematizira problem dostupnosti informacija, razine društvenog kapitala i onoga što se vidi. Često se ističe citat u kojem Madame de Vionnet otkriva Stretheru kako zna za njegovo poznanstvo s Mariom, što implicira složenije odnose i urota u romanu (Duban, 2019: 175), nego što bi to čitatelj na prvu pretpostavio („Ah, ali na dan kad si došao upoznao si Mariu“ (James, 2008: 317)). Navedeno ima poseban efekt jer se postavlja pitanje zašto je uopće Strether odlučio pomoći Madame de Vionnet u njenoj vezi s Chadom te zašto ne odgovara na njenu očitu grešku gdje otkriva kako je upoznata s njegovim odnosima i djelima otkako je došao u Pariz? Prije svega, Strether uvijek prvenstveno pomaže Chadu, zbog već navedenih razloga, dok u trenutku prihvaćanja suradnje s Madame de Vionnet misli kako je u stvari riječ o njenoj kćeri, a ne o njoj, starijoj gospođi. Dodatno, presudnu ulogu upravo ima prostor u kojem se „stranke“ nalaze, odnosno dom Madame de Vionnet. To je mjesto prošlosti, francuske aristokracije, salona i budoara književnosti minulih stoljeća, prepuno umjetnina i ukrasa. Simulirajući visokoestetiziranu Europu, Strether postaje senzibilan na gotovo sve što mu se kaže i, s obzirom na habitus u kojem se nalazi, sâm počinje razgovarati na način primjeren primaćoj sobi u kojoj se nalazi.

„Zauzela je, njegova domaćica, u ulici Bellechasse prvi kat stare kuće u koju su naši posjetitelji imali pristup iz čistog starog dvorišta. Ono je bilo veliko i otvoreno, puno otkrića, za našeg prijatelja, navike privatnosti, mira, dostojanstva udaljenosti i pristupa; kuća je, prema njegovim nemirnim osjećajima, bila u visokom stilu starijih dana, a drveni Pariz za kojim je uvijek tragao – ponekad ga je intenzivno osjećao, ponekad mu je oštro nedostajao – bio je u prastarom sjaju širokog vošanog stubišta i u finim drvenim panelima, medaljonima, rezbarijama, zrcalima, velikim čistim prostorima, sivkasto-bijelog salona u kojem je bio prikazan (...). Samo mjesto je išlo još dalje u prošlost – da je pretpostavljao i kako je stari Pariz tamo i dalje odjekivao; ali postrevolucionarno razdoblje, svijet o kojemu je nejasno razmišljao kao o svijetu Châteaubrianda, Madame de Staël, čak i mladog Lamartinea, ostavilo je svoj pečat harfi, urni i baklji, pečat utisnut na raznim malim predmetima, ornamentima i relikvijama“ (James, 2008: 195-196).

Međutim, Stretherovi dojmovi nisu vezani samo za sjajne prostore bijelog mramora i svjetla. Nakon što je polako prepoznao spletke pariške elite i složenih odnosa koji mu ne dopuštaju da se jednostavno prikloni strani gospođe Newsome ili onoj Madame de Vionnet, glavni lik odlazi u interijere koji se ne preklapaju s kronotopima primaćih soba ili zatvorenih parkova intime. Umjesto toga, odlazi na mjesta gdje smatra da se Chadov *milje* ne kreće zbog svoje prirode (likova, ali i prostora), odnosno na one lokacije čija je estetika poprilično drugačija. Tako se ističe epizoda gdje sam odlazi u crkvu Notre Dame, gotičku građevinu koja u njemu, prema svojim fizičkim karakteristikama, ali i onim prisutnim u književnosti, izaziva iracionalnost te doživljava deformirane stvarnosti kao nikada do sada. Paradoksalno, Strether najviše čini logičke pogreške kada uz njega nitko drugi nije prisutan, a ne dok je u istom tom društvu koje je izmijenilo njegovu signifikacijsku praksu. U kulminaciji svega toga, Stretheru u crkvi vidi fantazmu, u isto vrijeme kroz naočale za miopiju i kroz naočale Amerikanca u Parizu.

Slična epizoda događa se u trenutku kada Strether bez drugih ulazi u Chadov stan i dolazi do balkona. Umjesto opisa onoga što Strether vidi, James naglašava intenzivnu introspekciju glavnog lika koji se prisjeća svega što ga je dovelo do tog trenutka – prisjeća se svih novih odnosa koje je stvorio ulaskom u Chadov habitus, a potom i u habitus Madame de Vionnet, svega značajnog što je navedeno društvo podijelilo s njime, diskriminatornih kategorija koje mu je uputila Maria Gostrey i prisutnosti Amerikanaca u Parizu<sup>13</sup> koje je gotovo razbilo iluziju moralnog i estetičnog grada stare Europe. Drugim riječima, Stretherov izoliran položaj u interijerima navodi ga na prestanak „čitanja“ tih lokacija; one su relevantne samo u odnosu na druge te predmeti kao da prestaju postojati (relevantna je samo svijest). Konačno, glavni lik zaključuje kako tek u takvim trenucima raspoznaje što je sloboda.

„Nije to bio prvi put da je Strether sjedio sam u velikoj mračnoj crkvi – još manje je to bio prvi put da se prepustio, koliko su to uvjeti dopuštali, njezinom blagotvornom djelovanju na njegove živce (...). Nejasno mu je bilo što bi takvo prepuštanje, na takvom mjestu, moglo značiti; no ipak je imao, poput laganog zamaha, viziju kako bi to

---

<sup>13</sup> Kroz cijeli roman Lambert Strether uvjerava Chadovu majku, gospođu Newsome, kako čini sve da nagovori njenog sina da se vrati u Woollett i preuzme posao koji ga tamo čeka. Međutim, zbog njegove promjene osobnosti, ona shvaća kako Strether ipak neće uspjeti dovesti mladića tamo gdje ona želi i šalje svoju obitelj kao dodatne „poslanike“ ne bi li ga vratili. Naravno, za likove u Parizu to znači prodor stranog društva u njihov habitus, što u konačnici narušava prostor koji je Strether upoznao; upravo je nedostatak poznatoga velikim dijelom omogućio preuzimanje estetskog senzibiliteta i nesmetano kretanje kroz velegrad. Također, Amerikanci u Europljanima i europeiziranim Amerikancima izazivaju zazornost jer je europski putnik amater, neosjetljiv na arhitekturu starog svijeta u kojem je odrastao, dok je američko oko profesionalno (Bradbury, 2004: 193) ako se uzme u obzir da dolaze iz klasnog položaja gdje je putovanje, usmjereno na dokolicu, u Europu moguće.

doista moglo pridonijeti aktivnim obredima. Sve je to bilo označeno pukom pritajenom figurom koja mu nije bila ništa; ali, prije samog izlaska iz crkve, dočekalo ga je iznenađenje (...). Uzrokovala je, brzo i veselo, određenu zbunjenost u njemu, susrela se s njom; zbunjenost koja mu je prijetila jer ju je poznavao kao osobu koju je u posljednje vrijeme promatrao. Bila je skriveni lik mračne kapele; zaokupila ga je više nego što je pretpostavljao (...)" (James, 2008: 231 i 234-235).

„Dugo je bio na balkonu; visio je nad ogradom kao što je vidio malog Bilhama kako visi na dan kad mu se prvi put približio, kao što je vidio Mamie kako visi nad svojim balkonom onog dana kada ju je sam mali Bilham mogao vidjeti odozdo; vratio se u prostorije stana, tri sobe koje su zauzimale pročelje i koje su bile povezane širokim vratima (...). Svi su glasovi postali gušći i značili su više toga; gomilali su se oko njega dok se kretao – to je bio način na koji su zvučali zajedno, što mu nije dopuštalo da miruje. Osjećao se, neobično, tako tužno kao da je došao po neku nepravdu, a opet uzbuđeno kao da je došao po malo slobode. Ali sloboda je bila ono što najviše prisutno mjestom i vremenom; sloboda je bila ta koja ga je najviše dovela do njegove vlastite mladosti koja mu je dugo nedostajala“ (James, 2008: 384).

### **5.3. Izbor između društvenog i umjetničkog polja – moralnost Pariza**

U *Poslanicama* Strether je lik koji je u stalnom traganju za stvarnim označiteljima koji će mu definirati društvene kontekste u kojima se nalazi te mikrolokacije koje su povezane s visokoestetiziranim (polu)interijerima, ali i samih likova. Kada dođe kraj toj potrazi, Strether shvaća da se označeno ne manifestira na način koji je zamislio (Cross, 1993: 100). Navedeno kulminira na samom kraju romana kada Strether u malome mjestu izvan Pariza, opisanom na prilično idiličan i miran način u suprotnosti s bukom i nemilosrdnim pogledima velegrada, susreće Chada i Madame de Vionnet. Nekoliko je ključnih momenata u ovoj kulminaciji. Prvo, sva tri lika nalaze se na mjestu gdje ih ostali ne očekuju, što predstavlja dodatno nepoklapanje konotacijske i fizičke lokacije Pariza; relevantno pariško društvo nikada se ne okuplja izvan grada, stoga ne postoje fizičke ni društvene veze za očekivani susret. Drugo, Stretheru postaje jasno kako je cijelo vrijeme Chad u prisnom odnosu s Madame de Vionnet, a ne njenom kćeri, čime mu konačno sve spletke (i svi označitelji) postaju bjelodani, no upravo je mijenjanje denotacijskih postavki prostora to omogućilo; drugačije grupiranje pojedinaca

izvan Pariza omogućuje i različito čitanje društvenih situacija. I treće, glavni lik osjeća se, očito, razočarano i izdano iako krajnji rezultat ostaje isti. Njegova želja da Chad ostane u Francuskoj nije nikada u stvari ni bila vezana za mladićevu intimu, već za njegovu cjelokupnu promjenu karaktera, što Strether i potvrđuje na kraju djela izostankom njegovog miješanja u sporan odnos. Što se tiče samog prostora, situacija među likovima u ovome je slučaju obrnuta. Chad i Madame de Vionnet se izvan Pariza, po samoj prirodi stvari, ponašaju drugačije. Iako je već dodatno njihova uobičajena interakcija distorzirana zbog manjka uobičajenih fizičkih karakteristika, Stretherov pogled i spoznaja koju sada ima postavlja ih u nepovoljniji položaj moći na društvenom polju; laž je napokon otkrivena pa ni interijeri više nikada ne mogu biti isti.

„Ono što je vidio bila je prava stvar – čamac koji je dolazio iza zavoja u kojemu je bio čovjek držeći vesla i dama, na krmi, s ružičastim suncobranom. Odjednom je postalo jasno da su te figure, ili nešto slično njima, bile potrebne za cijelu sliku situacije, nedostajale više-manje cijeli dan, a sada su dolutale u vidokrug, sa sporom strujom, namjerno da popune taj manjak. Dolazili su polako, lebdeći prema dolje, očito usmjereni na пристаниште blizu svog gledatelja (...)“ (James, 2008: 418).

„Stalno je mislio da je u šarmantnoj aferi jednostavno bila laž – laž na koju se sada može, odvojeno i promišljeno, savršeno uprijeti. U laži su jeli i pili, razgovarali i smijali se, nestrpljivo čekali svoja kola, a zatim ušli u vozilo i, osjetno se smirivši, odvezli svoje tri ili četiri milje kroz sve tamniju ljetnu noć (...). Bila je to izvedba, u maniri Madame de Vionnet, i premda je do te mjere posustala prema kraju, kao da je prestala vjerovati u nju, kao da je sama sebe pitala, ili je Chad kriomice našao trenutak da je upita, ima li sve ovo i dalje smisla; izvedba koja je bez obzira na sve i dalje lijepo potrajala, s konačnom činjenicom da ju je u cjelini bilo lakše produžiti nego prekinuti“ (James, 2008: 423).

Iz citata je vidljivo kako Strether na koncu konačno postaje subjekt, a ne objekt promatranja. Dok je za gospođu Newsome i gradić Wollett poslanik, za Madame de Vionnet pomoćnik u zadržavanju Chada, a za mladića dobar prijatelj, na samome kraju napušta ulogu stranca i poslanika te vidi društvene odnose bez nužnosti medijacije u komunikaciji (Armstrong, 1987: 72 i 98). Ipak, zahvaljujući toj ulozi poslanika, Strether ne zamjera niti jednom liku na ičemu i ostaje dalje pri svojem mišljenju da bi Chad trebao ostati u Europi iako se potonji odlučuje vratiti u Wollett; smatra kako je bolje za mladića da ostane „zarobljen“ u intimnom odnosu sa

starijom ženom, nego da bude podvrgnut onome što njegova obitelji i prijatelji žele od njega (Cecil, 1967: 720-721), a to je prosječnost, realnost i sporo propadanje u kontekstu habitusa málog kulturnog, simboličkog i društvenog kapitala.

U tipičnom Jamesovom stilu, kraj romana je otvoren za interpretaciju. Chadov odlazak iz Pariza poništava Stretherovu ulogu, ali ništa ga ne sprječava da ostane na lokaciji kojom je toliko oduševljen i koja mu je vratila izgubljen život. Međutim, i glavni lik se odlučuje na povratak kako bi učinio ono što je „ispravno.“ Čitatelji bi mogli postaviti pitanje čemu onda postignuto potpuno razotkrivanje označitelja, doživljavanja prostora na dosada nepoznat način, upoznavanja toliko različitih pojedinaca, mjesta umjetnosti... itd. Zbog ovoga kritika često ističe kako ne postoji sigurnost u smisao rezultata cijelog romana te postoji li uopće odgovarajući završetak na primjeru ove narativne strukture (Dooley, 1968: 273), no u kontekstu ovoga rada bi se moglo zaključiti kako Strether odlazi nazad u Ameriku ipak razočaran starim prostorom pariškog grada, ne zbog prilika koje on nudi, niti zbog glazbe, slikarstva, ni gotičkog slikarstva, već zbog specifičnog društvenog polja<sup>14</sup> dubokog ukorijenjenog u funkcioniranje svakodnevnog života. James ovim romanom napušta prethodne obrasce uspostavljene u prošlim romanima pa se tako ovdje tematizira konstantna nesigurnost u doživljavanju i materijalnosti i društvenosti prostora. Ovakav postupak približava djelo sa interpretacijom prostora koja se događa u stvarnosti, a koja nikada nije jasno odvojena u sferu metarazine iščitavanja; lokacije se uvijek doživljavaju spontano i u djeliću sekunde, stoga kritičko razmatranje onoga što „čini“ sam prostor nije uvijek dostupno svijesti odmah, već je potreban niz uzročno-posljedičnih veza, kao i kod Strethera, kako bi to bilo moguće.

„To ju je vratilo na njezino pitanje bez odgovora. 'Čemu se vraćaš doma?' 'Ne znam. Uvijek će to biti radi nečega. (...) Ali svejedno moram ići,' napokon mu je došlo, 'da budem u pravu.'<sup>15</sup> (...). 'Nije toliko do toga da želiš *biti* 'u pravu' – već te takvim čini tvoje strašno zdravo oko.'“ (kurziv originala, James, 2008: 469-470).

---

<sup>14</sup> Usporedba s de Laclausovim epistolarnim romanom *Les Liaisons dangereuses* bila bi pre nagla, ali iz nje postaje očita dekadencija aristokratskog društva, odnosno građanske klase pariškog društva koja je njegov prirodni nasljednik. Također, je riječ o ograničenim interijerima i nedostupnost komuniciranih informacija kroz razna pisma i privatne razgovore, što omogućuje manipulaciju tuđih kretanja i interakcija u zadanim prostorima. Strether je upoznat s francuskom književnošću pa je na neki način prikladno da na kraju romana shvati kako ne živi u njoj, niti u „čudesnom“ svijetu starog velegrada.

<sup>15</sup> Teško je točno prevesti engleski original („*To be right*“) s obzirom na to da zaista može biti riječ o tome da Strether želi dokazati ostalim likovima kako je na kraju sùveren vlastitog pogleda na svijet i interpretacija stvarnosti koje ga dovode do ovog trenutka, ali isto tako se ovo može protumačiti kako teži učiniti ono što ostali smatraju ispravnim, odnosno prikloniti se društvenim normama te time priznati uspostavljene odnose moći kao

## 6. KLAUSTROFOBIJA I BRAK U *ZLATNOJ ZDJELI*

Jamesov zadnji roman, *The Golden Bowl*, objavljen je 1904. godine te predstavlja vrhunac njegovog stila i načina oblikovanja likova, njihove svijesti i samog društvenog prostora, ne iz jednostavne činjenice što predstavlja kraj njegovog stvaralaštva, već što je struktura samog djela sinteza prethodnih romana, konstantnog „internacionalnog“ pitanja Amerike i Europe, ali i tematike intimnih odnosa i problema koji dolaze s njima. Radnja romana prati udovca Adama Ververa i njegovu kćer Maggie, obitelj koja putuje Europom i skuplja umjetnine u raznim oblicima. Maggie upoznaje talijanskog plemića Amerigo, s nadimkom Princ, te se udaje za njega. Brak komplicira činjenica da su Amerigo i Charlotte Stant, prije same radnje bili ljubavnici koji se nisu udali zbog manjka financijskih resursa, ali i njihove različitosti unutar društvenih strata, što obitelj Verver ne zna. Međutim, njihova specifična nesreća dodatno je perpetuirana Maggienom naivnošću, zanemarivanjem supruga zbog preferiranja društva svojeg oca i, konačno, Charlotteinom udajom za Adama.

Zbog prirode ovih odnosa, radnja je poprilično utrana u unutarnje prostore jer svi relevantni likovi čine obitelj, no nedostatak informacija i manipulacije učinit će svoje u determiniranju pojma „privatnosti“ u romanu. U ovome dijelu rada prikazat će se kako društveni prostor jedne obitelji oblikuje kretanja kroz interijere te na koji način se uspostavljaju složeni obrasci socijalizacije i interakcije unutar klaustrofobičnih interijera.

### 6.1. *Objets d'art* i moralno suđenje likova

Prije same analize prostora, potrebno je istaknuti ključne momente simbolizma u djelu. Za razliku od prethodnih Jamesovih romana, ovdje naslov indicira na konkretan predmet, odnosno zlatnu zdjelu. Teško je konkretno odrediti njeno značenje iz više razloga s obzirom na to da je sve što se zbiva u radnji na neki način povezano s njom. Prvi put se pojavljuje u trenutku kada Charlotte i Amerigo, nakon mnogo godina što su bili razdvojeni, odlaze zajedno kupiti Maggie dar povodom njene udaje. Dolaze u trgovinu „kurioziteta“ gdje nailaze na zlatnu zdjelu koja je naizgled savršena, pozlaćena, sjajna i zadovoljava Charlotteine financijske mogućnosti. Međutim, Princ u jednom trenutku primjećuje pukotinu na zdjeli,

---

oblik supstancijalnog neuspjeha uloge poslanika koja mu je dodijeljena. Djelo ovakvim svršetkom potvrđuje žanrovsku odrednicu romana.

vidljivu samo njemu te odbija poklon s obzirom na njegovo praznovjerje tvrdeći kako rascjep može značiti neuspješan brak. U ovome trenutku zdjela nestaje iz velikog dijela romana, no pojavljuje se njena višeznačnost; na prvu počinje simbolizirati mogućnost neuspješnog braka, a kasnije u romanu, kada čitatelj eksplicitno saznaje za Amerigovu prevaru, i njegov manjak moralnosti (Spencer, 1957: 334-336). Ipak, Charlotteina i, kasnije, Maggiena spoznaja zlatne zdjele upućuje na to kako nije moguće samo na ovaj način konkretizirati njeno značenje, osim činjenice da upućuje na *označitelj* moralnosti, dodatno složen *eo ipso*. U složenom kompleksu likova, gdje svaki lik ima dva krucijalna odnosa međusobno, roman postavlja pitanje kako definirati moralnost i sve do svojega kraja upućuje na to kako ju je nemoguće odvojiti od „nemoralnosti“ (Wollheim, 1983: 185 i 190). Upravo tako funkcionira zlatna zdjela; ona je jednostavno nešto što upućuje na drugog kako bi se dobilo njeno značenje, no taj drugi nazad upućuje na nju. Sama pukotina predstavlja zdjelu kao manjkav označitelj, zauvijek onemogućen da postigne status konkretnog simbola. Navedeno je dodatno naglašeno činjenicom da Fanny, Maggiena prijateljica, razbija zdjelu kasnije u romanu, no njeno značenje se ne mijenja s obzirom na to da je pukotina već „razbila“ zdjelu i prije samog fizičkog čina – događa se samo transformacija iz fizičkog označitelja u imaginarni, a sa sigurnošću se može tvrditi samo kako zdjela simbolizira beskrajnost značenja za čitatelja (Austin-Smith, 2004: 53 i 55).

„Držao ju je nježno, svečano, napravivši joj mjesto na maloj satenskoj prostirki. 'Moja zlatna zdjela,' naglasio je – i zvučalo je, na njegovim usnama, kao da govori sve. Ostavio je važan predmet – jer zaista je i zračio nekom važnošću – da proizvede svoj određeni učinak. (...) 'Onda,' upitala je, 'što nije u redu s njom?' 'Pa, ima pukotinu.' Riječi su zvučale, na njegovim usnama, tako oštro, imale su takav autoritet, da se gotovo trgnula, dok joj se lice, na to, zacrvenilo. Bilo je kao da je bio u pravu iako je njegovo uvjerenje bilo čudno“ (James, 2009b: 86 i 59).

Što se tiče samog jezika, ključnog za opise odnosa i prostora, djelo dramatizira načine na koji jezik može kreirati stvarnost. Tako pripovijedanje funkcionira po principima Emersonovog transcendentalizma gdje su metafore dijelovi govora upravo iz razloga što je cijela „priroda,“ odnosno iskustvena zbilja, metafora ljudskog uma (Watts, 1983: 169-170). Jamesova metaforičnost manifestira se na način da pripovjedač tretira likove i predmete na jednak način. Obitelj Verver tendira asimilirati i prisvojiti druge likove u svoj svijet te ih pretvoriti u savršene *objets d'art* (Nussbaum, 1983: 31), pri čemu Amerigo „dolazi“ isto kao zlatna zdjela s pukotinom, sjajan zbog svojih plemićkih korijena, ali potrgan zbog svoje nemoralnosti.



Istovremeno se ovim načinom strukturiranja radnje počinje formirati i fizički prostor; Amerigo je simpatičan zbog mitologije vezane uz „talijanskost“ manira, ponašanja, stavova i interakcija, no većinom nije uspoređen s prirodom Engleza, kakva god ona bila, već s onime što donosi u prostor. Konkretno, ističe se kako je njegov *doprin* Cadogan Placeu, domu Adama i Maggie, *rococo* kakav ta kuća, odnosno interijer, nikada nije primila do sada. Također, Charlottein ulazak u dom nije vezan za njene želje, već za užitak i razonodu koju ona može pružiti Maggienenom ocu, a dodatno se i eksplicitno navodi kako jedini trošak koji ona nosi sa sobom je njeno „uzdržavanje.“ Tako prošli ljubavnici ulaze u interijer ravnopravno s ostalim fizičkim kuriozitetima, odnosno kao nešto čija je svrha divljenje drugih trpljenjem stranog promatranja.

Postavlja se pitanje što status umjetnine znači za ova dva lika? Naime, nežive stvari nisu, očito, podvrgnute socijalizaciji ili, bolje rečeno, pretjeranoj pažnji neovisnoj o razini društvenog kapitala svojih promatrača. Tako se od Princa i Charlotte inicijalno ne traži pretjerano sudjelovanje u životu same obitelji, otac i kćer provode svoje vrijeme kao i prije bez uključivanja ostalih, što otvara polje za manifestaciju potisnutog nemoralna; moralne greške likova događaju se jer se međusobno tretiraju kao stvari koje se mogu trošiti bez posljedica (Rose, 1966: 103-104), što implicira kako je preljub proizvod Maggiene snažne vezanosti za oca, koja je odvraća od „očekivanih“ interakcija i uloge u braku, ali i njene naivnosti te iluzije života u savršenom svijetu (Wegelin, 1956: 165). Taj savršeni svijet upravo se manifestira u obliku scena vezanih za prostor s obzirom da joj njen položaj unutar dokoličarske klase okružene umjetninama omogućuje izolaciju od ostatka svijeta (eksterijera) i provođenje vremena unutar doma ili privatnih parkova ((polu)interijeri).

„(...) Ti si u svakom slučaju dio njegove kolekcije,“ objasnila je – 'jedna od stvari koje se mogu dobiti samo ovdje. Ti si rijetkost, predmet ljepote, predmet cijene. Nisi možda apsolutno jedinstven, ali si toliko zanimljiv i eminentan da je vrlo malo drugih poput tebe – pripadaš klasi o kojoj se sve zna. Ti si ono što zovu *morceau de musée*.' (...) Bio je smiješan, dok su razgovarali, i o njegovom narodu, kojeg je opisao, uz anegdote o njihovim navikama, oponašanjem njihovih manira i proročanstvima o njihovom ponašanju, kao *rococo* koji Cadogan Place do sada nikada nije vidio“ (James, 2009b: 10 i 25).

„Na trenutak je zurio – kao da je iznenada zaboravio temu razgovora. 'Ali Charlotte – u prošlom posjetima – me nikada nije ništa koštala.' 'Ne – samo njezino 'uzdržavanje',“

Maggie se nasmiješila. 'Onda mislim da mi ne smeta njeno uzdržavanje – ako je to sve-' Princeza je, međutim, jasno, željela biti krajnje savjesna. 'Pa, možda nije sve. Ako mislim da je ugodno njeno društvo, to je zato što će ono učiniti razliku.' 'Pa, postoji li šteta ako će nas ta razlika 'učiniti boljima?' (...) Ali hoće li nas Charlotte Stant,' iznenađeno je upitao njezin otac, 'učiniti veličanstvenijima?' Maggie je na ovo, dobro ga pogledavši, imala izvanredan odgovor. 'Da, mislim. Stvarno boljima'“ (James, 2009b: 133).

Iako su predmeti i izvor užitka, Princ i Charlotte izbačeni su u društveni vakuum. Dok on čini preljub iz razloga što se nalazi u odnosu koji transformira njegov kulturni i simbolički kapital, od plemića u Italiji gdje predstavlja elitu tamošnjeg društva prema Talijanu u Engleskoj kojeg su prisvojili Amerikanci za asimiliranje svojih kapitala istoga tipa, do Charlotte čiji manjak praktičnih i financijskih sredstava, odnosno ekonomskog kapitala, onemogućuje njeno samostalno kretanje kroz društvene odnose. Preljub se formira u obliku deridijanskog modela, on je proizvod njihove prethodne veze, ali i trenutnog mjesta koje zauzimaju u društvenom prostoru – njihov prisilno izoliran odnos „prevare“ naseljava i inficira njihove intimne trenutke u spoju pisma nastalog iz omeđenih interijera i socijalizacije isključene od ostatka obitelji (Williams, 2010: 180 i 187). Druženja između Maggie i Adama izravno isključuju njihove supružnike iz postojećih konotacija prostora, organiziranih materijalno upravo na način da se formira *lokacija* braka. Prvo dolazi do izražaja klaustrofobija koju stvaraju zatvoreni zidovi Adamovog i Maggienog doma, ne zbog načina uređenja, niti niza umjetnina koje se tamo nalaze, već zbog atmosfere koju doživljava drugi dio oba para, odnosno manjak iste; bračni prostor je nepostojeći te naseljen zasićenom višeznačnošću koja dolazi od strane umjetnina. Na ovu krizu prvo reagira Charlotte, sagledavajući svoju „nesretnu“ i „čudnu“ situaciju zarobljeništa (Kimball, 1957: 458), odlazeći sama u grad i velika mjesta koja on nosi sa sobom, a kasnije sve to prepričava Amerigu u kontekstu nenajavljenog posjeta. Ovdje se još može naglasiti kako ta nenajavljenost simbolizira mogućnost života za „žive umjetnine“ samo ako negiraju i odbace habitus, planove i društveno kretanje svojih „vlasnika.“

„Moja romantičnost je da sam, ako želiš znati, cijeli dan bila u gradu. Doslovno u gradu – zar to ne kažu tako? Znam kakav je to osjećaj.' Nakon čega, kao da je prekinula misao, 'A ti, zar nikad nisi bio vani?' pitala je. I dalje je stajao s rukama u džepovima. 'Radi čega bih trebao izaći?' 'Oh, radi čega bi itko ikada trebao izaći?' (...) 'Moj me vozač sigurno smatra ludom – baš zabavno; dugovat ću mu, kad se dogovorimo, više novaca nego što je ikada vidio. Bila sam, dragi moj,' nastavila je, 'u Britanskom muzeju

– koji, znaš, oduvijek obožavam. I bila sam u Nacionalnoj galeriji, i kod mnogo starih prodavača knjiga, naišla sam na blago, i ručala sam, nešto jako čudno, u restoranu u Holbornu.' (...) Odmah je prešla, u svakom slučaju, na drugu točku. 'Ne mogu se ne zapitati kada si ih zadnju put vidio.' A onda je, kako je to očito za njenog partnera imalo nagli učinak, rekla: 'Maggie, mislim, i dijete. Jer pretpostavljam da znaš da je on s njom.' 'O, da, znam da je s njom. Vidio sam ih jutros.' 'I jesu li ti tada obznanili svoj plan?' 'Rekla mi je da ga vodi, kao i obično, *da nonno*.' 'I cijeli dan?' Oklijevao je, ali kao da mu se stav polako promijenio. 'Nije rekla. A ja nisam pitao'“ (James, 2009b: 221-222).

Odmah nakon prethodnog citat slijedi scena ponovnog sjedinjenja Ameriga i Charlotte. Ona simbolizira preokret u radnji romana s obzirom na to da par počinje unutar strategije braka kreirati taktike<sup>16</sup> podvrgavanja interijera svojim potrebama – shvaćaju da moraju sami stvoriti svoju sreću ili neki oblik društvenog kretanja, u obliku nužne socijalizacije za koju su zakinuti, kako bi kreirali smisao svog postojanja. Charlotteina samosvijest nakon ove epizode iz romana većinom nestaje te na red stupaju Amerigove reminiscencije o Italiji i njegovom položaju u braku, potaknute upravo denotacijama prostora. Ovdje se javlja motiv mramornih terasa koje ga podsjećaju na klasičan svijet južne Europe, a dodatno čitatelja upućuju na čitanje Prinčeve svijesti u pastoralnom ključu s obzirom na idiličnu prirodu u kojoj se nalazi i na gotovo renesansnu arhitekturu kojom je okružen; vrijeme kao da staje te unutarnji život postaje bitniji s obzirom da utjehe nema u konkretnom i materijalnom. Konačno, u ovoj cjelini romana preljubnici odlaze u Gloucester na izlet i shvaćaju da odvojeni od ostalih, ubačeni napokon u eksterijere, mogu ostvariti slobodu svojeg odnosa i odbaciti svoj status umjetnine, odnosno opažaj drugih kojem su podvrgnuti. Upravo iz takvih eskapada, u kojima se njihove osobnosti oslobađaju, napuštajući galeriju Ververovih, Maggie počinje sumnjati u svoj brak te Amerigovu i Charlotteinu moralnost.

„Bilo je sasvim, za princa, nakon ovog, kao da se pogled dodatno razbistrio; tako da je pola sata tijekom kojih je šetao po terasi i pušio – s obzirom na to da je dan bio savršen – bilo preplavljeno obiljem posebne kvalitete. Opći sjaj bio je nedvojbeno sastavljen od mnogih elemenata, ali ono što je sjalo iz prizora kao da su cijelo mjesto i vrijeme bili

---

<sup>16</sup> Navedeno treba shvatiti u kontekstu strategija i taktika kako se one vide u teorijama o svakodnevnom životu (de Certeau, 1988: 29-30). Dok su strategije gotovo obrasci koji tendiraju stvaranju mjesta, odnosno društvene uloge koje će se podvrgnuti apstraktnim modelima (u ovome slučaju braka), taktike su načini kršenja pravila tih modela, ali na način da se prvi dio ovog para nikada u potpunosti ne narušava. Tako Charlottein i Amerigov odnos nikada ne prelazi granicu sigurnosti statusa njihovog braka – manipulacije interijera i eksterijera omogućuju nevidljivost njihove afere, a kasnije i Maggienu šutnju.

velika slika, iz ruke genija, predstavljena njemu kao glavni ukras za njegovu zbirku i sva lakirana i uokvirena za vješanje – ono što ga je posebno obilježilo vrijednim najvećeg divljenja bilo je njegovo izvanredno neosporno, njegovo apsolutno određeno vlasništvo nad tim prizorom. (...) jedna od stvari o kojima je razmišljao dok se oslanjao na staru mramornu balustradu – sličnoj svim drugim koje je poznavao u još plemenitijim terasama Italije (...) Postojale su druge mramorne terase, s više purpurnih motiva, na kojima bi znao što misliti, i pritom bi uživao barem u malom intelektualnom naletu razabiranja između dane pojave i uzetog značenja“ (James, 2009b: 256-257 i 260).

## **6.2. Maggiena preobrazba kao nulti pomak na društvenom polju**

Ne treba iz prethodno poglavlja izvući zaključak kako je isključivo Amerigo i Charlotte doživljavaju specifičnu opresiju koja je posljedica njihovog položaja u braku. Roman implicitno naglašava vrlo labava moralna sidrišta pa tako pripovjedač na poseban način u drugome dijelu romana, odnosno u Drugoj knjizi nazvanoj Princeza, predstavlja Maggienu stranu boravljenja u bračnom interijeru. Već je naglašena njena naivnost i neiskustvo u interpretaciji životnih događaja te se može reći kako je ona kao označitelj jednako povezana sa zlatnom zdjelom kao i ostali likovi. Takvom kombinacijom dobiva se simboličnost zlatne zdjele koja predstavlja brak kao posudu koja za Maggie znači lažnu sigurnost idiličnog Edena (Kimball, 1957: 466). Pukotina u ovom interpretativnom okviru predstavlja razbijanje njene lakovjernosti i sljepoće; ona saznaje za preljub prateći Amerigove sumnjive odlaske i kasne dolaske, odnosno njegovo opetovane pražnjenje bračnog doma u društvu Charlotte. Konkretnu lingvističku konkretizaciju ovakvih društvenih označitelja Maggie dobiva od svoje družice Fanny Assingham koja joj potvrđuje kako je postojeća afera samo nastavak prethodne ljubavi. Kao i oni, Maggie je prisiljena isplanirati način na koji će preživjeti, razotkriti i prekinuti Prinčevo buntovništvo (s obzirom na to da je Charlotte u Adamovoj domeni privatnosti). Princeza se tako odlučuje za imitaciju i glumu te se počinje ponašati kao da ne zna za muževu prevaru. Međutim, samo glumljenje ima za posljedicu takvo društveno čitanje situacije u obitelji gdje ljubavnici nastavljaju svoja druženja kao i prije pa je njena gluma, u suštini, zapravo „istina“ (Jöttkandt, 2008: 179). Drugim riječima, samo Maggie ima spoznaju o aferi, samo ona ima izbor mijenjanja ponašanja, a s obzirom da bira identično emitiranje

društvenih označitelja, odnosno identičnost simbola u interakcijama, nitko ne može protumačiti da se išta značajno promijenilo. Ženski položaj u viktorijanskom društvu, još naglašenom u trenutku objavljivanja romana, značio je kreiranje feminiteta u položaju žene ili majke, a jedina taktika odstupanja od društvenih normi ili postizanja cilja bila je diplomatska šutnja kao svojevrsan oblik maskarade (Taghizadeh i Emam, 2018: 51 i 54) onoga što nije izrečeno samim jezikom.

Kako bi Maggiena „zaglušujuća“ tišina imala nekog učinka na Ameriga, potrebno je specifično instrumentaliziranje situacije. Ona ne može reagirati tako da obavijesti svog oca o svemu što se događa, niti može izravno optužiti Charlotte i Ameriga, no može, kao netko koje „prvi“ vlasnik svoga doma, postaviti svojim stavom i načinom govora atmosferu nad konkretnom prostorijom, odnosno nad privatnim prostorom svog braka. Ovakvo kodiranje mjesta stavlja je u privilegiran položaj s obzirom na to da jedino ona zna koja je svrha njene enkripcije, dok drugi mogu samo nagađati; kreira se konotacija nesigurnosti, boravljenjem u prostoru drugi su prisiljeni intenzivno tragati za denotacijama koje će im označiti kakvi su to „novonastali“ društveni odnosi. Ipak, treba naglasiti kako Maggie nije gospodarica značenja što ga proizvodi s obzirom na to da ovakve prisilne intervencije u društvene odnose predstavljaju teret njenim osjećajima i djelovanju na ono što se inače može nazvati „toplim“ interijerima doma. Tako Maggiene su mentalne koncepcije onoga što vidi oko sebe, odnosno klaustrofobične zidove braka, izrazito suprotne Prinčevim sunčanim terasama i idiličnim slikama prirode.

„Sada joj je sve tako odgovaralo da je mogla osjetiti nevjerojatan učinak čak i dok se držala svoje politike da ne pogleda par. Bilo je, dakle, nekih pet prekrasnih minuta tijekom kojih su se, prema njezinim slijepim očima, nadvijali s obje strane, veći nego ikada prije, veći od života, veći od misli, veći od bilo koje opasnosti ili sigurnosti. Postojao je, dakle, vremenski razmak prilično vrtoglav za nju tijekom kojeg nije više obraćala pažnju na njih kao da nisu bili u sobi. Nikada, nikad se prema njima nije ponašala na takav način – čak ni sada, (...) njeno sadašnje ponašanje bilo je intenzivno isključenje, a zrak je bio nabijen njihovom tišinom dok je razgovarala sa svojim drugim prijateljem kao da nema nikome drugom pokloniti pažnju“ (James, 2009b: 337).

„Ako zrak u Maggienoj sobi tada, kad se popela, još nije bio baš onakav polarni udar kakav je očekivala, onda je to bila atmosfera kakvu dotad nisu zajedno udisale. (...) Sluškinja ju je već napustila, a ona se predstavila, u velikoj, čistoj sobi, gdje je sve bilo

divno, ali gdje ništa nije bilo na svom mjestu, kao da je, prvi put u životu, prije bez ukusa. Je li to bilo zato što je na sebe stavila previše stvari, prenatrpala se nakitom, nosila ih više nego inače, i to veće, u kosi?“ (James, 2009b: 410).

Konačno, iz prethodnog citata se vidi Princezino prekodiranje mikrolokacije na kojoj živi. Interijer se počinje izjednačavati s kičem, njena odjeća i nakit prenaplašeni su, a sam dom je u cijelom obilju predmeta hladan. Pripovjedač nikada ne objašnjava zašto likovi primjećuju ovakve stvari čak i kada je riječ o glavnim likovima, no jedno od značenja ovakvih scena može biti kako Maggiena gluma zauzima i stvari kojima se služi svakodnevno. Svakodnevica je, kao intersubjektivna zbilja, mjesto gdje su pojedinci najneposredniji (v. opet Schütz, 1967: 32),<sup>17</sup> a s obzirom na to da Maggie upravo ne može biti neposredna i prirodna, interijeri su lišeni uobičajenog ukusa – konstantnom koncentracijom na njeno društveno polje, Princeza nije u stanju obratiti pažnju na ono *uobičajeno* i *ritualizirano*, što upravo svjedoči tome kako je prostor, u kojem čovjek boravi, preslika njega samog.

Istovremeno kreiranje i čitanje značenja u Maggienoj specifičnoj signifikaciji u kojoj, dakle, ona nije gospodarica, ne znači kako je slijepa na učinke što ih ima na nju i ostale likove. Vraćanjem na pitanje moralnosti u djelu, treba naglasiti kako Princeza nije indiferentna na položaj Ameriga i Charlotte. Pokazuje najveće simpatije prema njihovom odnosu iako je on čini nesretnom, što je možda prva i najveća nesreća koju doživljava u svom zaštićenom životu okruženom umjetnicima. Tako Maggie primjećuje mentalni kavez u kojem se nalazi Charlotte, shvaća kako je osuđena na život sa starijom muškarcem koji joj ne može ponuditi ono što može mladi Talijan; na svoj način, ona nadilazi svoju naivnost prepoznajući kako svi članovi nove obitelji Verver žive u zatvorenoj zajednici, fizički i društveno, temeljem vlastitih aranžmana i dogovora. Navedeno je eksplicitno vidljivo Maggienim promatranjem Charlotteinog zatočeništva, a implicitno bijegom potonje, kojeg promatra prva, u veliki vrt koji simbolizira pastoralni kronotop udaljen od braka.

„Kavez je bio lažno stanje, a Maggie, kao da je prepoznala tu laž – ili bolje! – razumjela prirodu kaveza. Obilazila je Charlotte – oprezno i u vrlo širokom krugu; a kad su, neizbježno, morali razgovarati, osjetila je, relativno, kao da je vani, u prirodi, i vidjela je lice svoje družice kao lice zatvorenika koji gleda kroz rešetke. Tako joj se kroz rešetke,

---

<sup>17</sup> U ovome radu se svakodnevica uvijek naglašava na ovaj način kako bi se istaknulo da prostori nikada nisu isključivo konstruirani temeljem svoje fizičke organizacije, niti uma pojedinaca, već su definirani i uspostavljeni sudjelovanjem u društvenom životu. Netko uvijek nastanjuje lokacije, kreće se u njima noseći sa sobom sve svoje dojmove i svoju neposrednost čime prostori sa sigurnošću tvore posebnu sferu „zbilje.“

rešetke bogato pozlaćene, ali čvrste, premda diskretno, usađene, učinilo kako Charlotte čini mračan pokušaj; od kojeg se Princeza isprva povukla instinktivno kao da su se vrata kaveza iznenada otvorila iznutra“ (James, 2009b: 466).

„Stoga se ništa nije pomaklo u sjajnoj praznini da Maggie, u trenutku kad se skoro okrenula, nije ugledala mrlju u pokretu, jasni zeleni suncobran koji se spušta niza stube. Spustio se s terase, udaljio se daleko od pogleda, i nosio se, prirodno, tako da je sakrio glavu i leđa svog nositelja; ali Maggie je brzo prepoznala bijelu haljinu i posebno kretanje ovog pustolova – shvatila je da Charlotte, od svih ljudi, u blještavilu podneva ide istraživati vrt, i da ide upravo u neki neposjećeni i duboki njegov dio, ili izvan njega, u utočište koje je već označila kao superiorno“ (James, 2009b: 522-523).

Charlotteinim odlaskom u vrt započinje ključna scena romana. Maggie odlazi za njom u pastoralni eksterijer te, kao da se pravila društvenog polja interijera brišu, počinje s njom razgovarati gotovo iskreno. Charlotte prva priznaje kako je „umorna od ovog života – kojeg su vodili do sada“ (James, 2009b: 528), implicirajući njen preljub, ali denotirajući nepovoljan položaj nje i Adama Ververa; time Maggie dobiva informaciju, preko prešućivanja, kako Charlotte uistinu nije sretna u braku s Adamom, što je proizvod zgusnutih odnosa na skućenim mikrolokacijama, ali ni s Amerigom jer bi to značilo cjeloživotno skrivanje u distorziranim bračnim prostorima. Ovaj konflikt završava na isti način na koji je počeo, odnosno višeznačnim porukama. Charlotte priznaje kako želi imati gospodina Ververa samo za sebe – „Želim ga stvarno posjedovati“ (James, 2009b: 530) – dok Maggie na to reagira šokirano – „Želiš uzeti mog oca *od* mene“ (James, 2009b: 530) – te se time konačno manifestira pukotina na zlatnoj zdjeli; pravi neprijatelji braka bili su apsolutno svi uključeni likovi. Od Maggie i njenog oca, previše povezanih za takav odnos, do Ameriga i Charlotte koji svjesno, osjećajući se zanemareno, dovršavaju unakrsno povezivanje bračnih drugova.

### **6.3. Razlike u doživljaju prostora – sukob mramorne Italije i budoara**

*Zlatna zdjela* završava na način da se preljub nikada eksplicitno ne spominje među uključenim likovima. Charlotte i Adam odlučuju odseliti u Ameriku kako bi, javno, promijenili okruženje u kojem žive, a privatno, između onih koji su prepoznali nemoral, kako bi se udaljili od Ameriga i Maggie te im omogućili drugu priliku, odnosno brak kakav nikad

nisu imali prilike doživjeti. Na prvu je ovo roman u ponovnom uvođenju „međunarodne“ teme, odnosno društvene fuzije Amerike i Europe, u Jamesovom stilu; američka djevojka je naivna, muškarac je bogat, ali dosadan, a europski plemić na neki način vara naivnost novog kontinenta (Wegelin, 1956: 163 i 181). Iako je točno kako James ponovno manifestira svoj tipičan stil koji naglašava beskonačnu višeznačnost, ponovno privlačeći kritike i pohvale zbog dugih rečenica (Halperin, 1988: 118), ovdje treba naglasiti upotrebu kasno viktorijanskog društva kako bi se iz materijala jedne kulture, njene stvarne slike (Hadley, 2009: 145), prikazao prostor braka ispod rešetaka višestrukih odnosa.

Po pitanju samog prostora, djelo se posebno ističe odsustvom mjesta kao takvog, odnosno njegovim opisima u pripovijedanju samo kako bi se uspostavila kontekstualnost radnje. Značenje prostora uvijek podređeno značenju likova, njihovih odnosa i načina na koji doživljavaju stvarnost s obzirom na informacije koje su im dostupne. Maggie tako interijere doživljava kao zagušljive, neslobodne i prvenstveno kao mjesto u kojem joj nije dostupna spoznaja o tome što rade Amerigo i Charlotte. Drugi likovi zbunjeni su načinom na koji Maggie oblikuje prostor – on je hladan, nepristupačan i neugodan zbog svoje prenatlaženosti koja se manifestira zbog njene glume i imitacije. Iako nije poznato do kraja na koji način Adam i Charlotte doživljavaju mikrolokaciju svojeg braka, potonja bježi u eksterijere, odnosno u grad i vrtove kako bi pobjegla od ostalih, što očito označava njezino nezadovoljstvo u odnosu na privatan život. Jedino Amerigo, kao Europljanin upoznat s umjetnošću Italije u kojoj je odrastao, cijeni prostrane mramorne terase jer ga sjećaju na djetinjstvo čime se oblikuje njihova pastoralna slika. Može se reći kako u ovome romanu, kao u nijednom drugom, James oblikuje višestruke društvene prostore temeljem usko postavljenog fizičkog izbora kako bi prikazao najrazličitije doživljaje istoga, odnosno drugačija čitanja prostora kako bi naglasio „rađanje čitatelja“ lokacija svakodnevice.

## **7. PROSTOR NAKON HENRYJA JAMESA**

U radu se nakon svakog pojedinog romana nastojao naglasiti dominantan princip oblikovanja i manifestiranja prostora u različitim kontekstima. Svaki predstavljani prostor ima veze sa stvarnošću: a) konkretnim funkcioniranjem fizičkih prostora po principima euklidske geometrije; b) povijesti koja je prostor naselila zahvaljujući dugotrajnoj ljudskog aktivnosti (iz čega se iščitava mitologije vezane za Italiju, Englesku, Francusku i Ameriku); te c)



društvenim odnosima koje konfigurira položaj tijela likova na konkretnim lokacijama i njihov habitus realiziran pripadajućim kapitalima. Postojanje ovakve „trijalektike“ ukazuje na postojanje „trećeg prostora“ (*thirdspace*), koji je, sudeći po teorijama različitih društvenih znanosti, tipičan za lokacije izvanknjiževne zbilje, a karakteriziraju ih odnosi prostornosti, povijesnosti i društvenosti (Soja, 1996: 81).

Od samog je početka pretpostavka rada bila da se prostor mora na neki način prikazati i utjecati na likove na direktan i indirektan način, a čvrsta utemeljenost ove trijalektike to dodatno potvrđuje. Međutim, veća važnost Jamesovog djela očituje se upravo u procesu konstituiranja društvenog i fizičkog mjesta. Tako autor, osim što uvijek ima na umu međusobnu uvjetovanost denotacijskih i konotacijskih postavki, svojim tekstovima svjedoči i o nemogućnosti primjenjivanja čvrsto zacrtanog interpretativnog modela analize kojim bi se obuhvatila određena struktura čije bi funkcije ispunjavao svaki pojedini roman. Već u *The Portrait of a Lady* nije moguće na tipičan način odrediti granice između materijalnosti i predodžbi o lokacijama s obzirom na višestruku polifoničnost teksta gdje deskripcija viđenog do čitatelja dolazi od Isabel preko pripovjedača – sigurno je samo kako je „pogled“ glavne junakinje već probrao ono značajno na denotacijskom planu. *The Bostonians* prikazuju kako je takva analiza unaprijed određena na neuspjeh sudeći po tome da su likovi sposobni koristiti prostor kako bi došli do vlastitih ciljeva, a *The Wings of the Dove* jednostavno potvrđuje sve što je poznato iz prvog analiziranog romana. U Stretherovom lutanju po Parizu s kraja 19. stoljeća prenesen je konstantan učinak očuđenja na čovjekovo doživljavanje „novoga,“ ali i onog poznatog unutar različitih konteksta. Konačno, klaustrofobijom, koju osjeća Maggie Verver u svojem braku, James oblikuje prostor koji može biti vrlo zgusnut uslijed društvene organizacije određene obitelji.

Nakon navedenih nesigurnosti ponovno se čini prikladnim postaviti pitanje „što je prostor?“ Čini se da ne postoji aposlutna definicija koju bi ovaj rad mogao ponuditi, ali on može istaknuti što znači koncepcija prostora s obzirom na to da je ona upravo potrebna kako bi književnost koja koristi prostor uopće mogla biti moguća. Tako Jamesovi romani potvrđuju kako prostor primarno nije nešto što dolazi iz iskustva, već se javlja kao čovjekova intuicija; prostor se ne percipira opažanjem više objekata međusobno odvojenih (*a posteriori*) jer bi to zahtijevalo već postojeću koncepciju prostora, niti se može mentalno pojmiti odsutnost prostora (v. Kant, 1998: 157-159). Moguće je zaključiti kako je prostor nužan uvjet za ikakvo iskustvo te se on ne može definirati nakon što je potonje već nastupilo. Međutim, svakodnevnim signifikacijama pojedinaca, pa tako i likova u romanima, ta primarna intuicija

ispunjava se novim odnosima i učvršćuje se kroz društveni proces restrukturiranja i socijalizacije unutar različitih habitusa koje dominiraju nad fizičkim. Posljedično, prostor ne bi trebao biti promatran kao fiksna lokacija s čvrstim granicama, već kao mjesto društvenih susreta i društvenih podjela, svakodnevnog života i iskustva (Tonkiss, 2005: 148) te polje neposredne i subjektivne manifestacije značenja u čemu likovi od *Portreta jedne dame* do *Zlatne zdjele* i svjedoče u svim svojim sižejnim radnjama i deskripcijama.

## 8. ZAKLJUČAK

„Zlo također nije ništa malo ili blisko domu, ali nije ni ono najgore što može postojati; inače bi se čovjek na to mogao naviknuti“ (Grimm i Grimm, 2014: 6). Iz primjera iznesenih u radu vidljivo je neosporna upotreba prostora za formiranje konteksta radnje romana. Zadržavajući se na fabularnoj razini, moglo bi se zaključiti kako je u Jamesovim romanima uvijek na identičan način prikazana lokacija, odnosno da je uvijek riječ o odnosu privatnog i javnog ili intimnog i udaljenog. *The Bostonians* zaista pokazuje kako u trojakom odnosu Verene, Olive i Basila postoji konstantna igra dominacije gdje Olive većinu romana drži Verenu zarobljenu zahvaljujući svojim „interijerima koji su toliko interijeri,“ što Basil ipak na kraju prekida naglašavajući društveno polje u koje će Verena, nakon *zamišljenog* kraja djela, biti ubačena brakom. Na isti način funkcioniraju svi ostali predstavljeni tekstovi, no sa smanjenim intenzitetom jer je psihološko povećalo na nekim drugim aspektima. Prvi prezentiran tekst, *The Portrait of a Lady*, suprotno od realističkog bostonskog društva, usmjerava čitatelje ne romantične prostore Italije, poglavito Rima i Firence te atmosfera cjelokupne fizičke mikrolokacije zaista i tako započinje u romanu. Italija je mjesto bogate tradicije, sunca, novih pronalazaka, egzotike i mudrosti Staroga svijeta, dok je Isabel, osoba socijalizirana ključnom literaturom toga vremena, doživljava kao područje svojega rasta. „Prisilnom“ udajom za Osmonda pripovjedač se povlači, a Isabelin svijet postaje ključni element doživljavanja radnje; svijet koji počinje *vidjeti* okružen je zidinama mračne palače, starim umjetninama i mrtvim predmetima čime se roman pretvara u gotičku romansu, čime se preispituje sama žanrovska odrednica romana, ali i naglašava uloga ljudskih aktivnosti u formiranju konotacija konkretnog fizičkog mjesta. U blažoj romantičarskoj perspektivi javljaju se *The Ambassadors* s Stretherovim doživljajem Pariza kao sjajnog velegrada, velikih i otvorenih parkova, brojnih balkona, dvorišta i mramora stare aristokracije, budoara i primaćih soba. Sam izgled grada

odvlači glavnog junaka od dužnosti zbog koje je došao da nagovori mladog Chadwicka da se vrati u maleni američki gradić – sam shvaća kako Pariz može pružiti puno toga više mladoj osobi od usamljenog Novog svijeta. Međutim, način života, tj. društveno polje, počinje preobraćati Stretherovu moralnu perspektivu te, posljedično, biva izigran od gotovo svih likova koje upoznaje. Slučajnom spoznajom o laži Madame de Vionnet i Chada, u kontekstu idilične pariške provincije, Strether je razočaran svojim stvarnim mjestom u europskom habitusu, ali ne zamjera ostalim likovima ništa. Pitanje putovanja Europom dodatno objašnjava *The Wings of the Dove* implicitnim naglašavanjem Millynog ekonomskog kapitala koji pokreće apsolutno sve što se zbiva u romanu; onda posredno odlučuje tko će ići za njom u Veneciju, u kojem aranžmanu te načine na koji će se njihove interakcije odvijati kada tamo konačno i dođu. Ipak, zbog njene bolesti, dodatno mistificiranoj zbog činjenice da nikada nije imenovana, James se ponovno osvrće na ono što je davno prije objavljeno u *The Portrait of a Lady*. Gotički elementi ponovno infiltriraju kulminacijom romana tako što se nad Venecijom manifestira oluja puna tjeskobe s mračnim *loggiama*, uličicama i sjenama gondolijera. Takav kraj, u isto vrijeme romantičarski i maniristički, dočarava prostor „pokvarene“ mudrosti Europljana, ali i konotacijama približava burnu povijest mjesta. Ipak, roman se ističe kroz uvođenje klasnih putanja i njihovim odnosima u društvenom polju, a ekonomski kapital upravo stvara vrtlog koji povlači sve druge uloge sa sobom. Konačno, u *The Golden Bowl* dolazi do unakrsnog povezivanja bračnih drugova kao posljedica dosade „sakupljača umjetnina“ čiji odnosi predstavljaju dolazak do lijepih predmeta (*objets d'art*). Tako Amerigo predstavlja talijanskog princa koji je brakom prisilno povezan s prethodnom ljubavnicom, Charlotteom. Par zbog zanemarivanja od strane Maggie i njenog oca Adama ulazi u ponovni odnos kako bi vratio bar malo sreće u klaustrofobične interijere i izolirane vrtove. Međutim, Maggie prepoznajući prevaru također doživljava gušenje u prostoru u kojem živi te počinje glumiti kako ne zna ništa s namjerom vraćanja svojega braka. Njeno ponašanje na društvenom polju zaista ostaje identično, no konotacije kojim obilježava fizički prostor postaju izrazito drugačije – njen dom postaje kič, bez ukusa, a ona sama više ne predstavlja sebe nego nekog drugog, što se vidi po načinu odijevanja. U ovom zadnjem romanu James možda na najsuptilniji način prikazuje kako se likovi suočavaju sa svojom svakodnevicom unutar vlastite „privatnosti“ doma.

Ne može se reći kako je prostor, u svojim fizičkim i idejnim manifestacijama, zanemaren u potpunosti unutar književne teorije, no čini se kako ponekad nije dovoljno naglašen njegov utjecaj na samu radnju, likove i kontekst. Gotovo svaki značenjski pomak za čitatelja

predstavlja istovremenu promjenu u društvenom i geografskom smislu, stoga za njegovu interpretaciju postaje nužno sagledati *gdje* se on dogodio i kako je to utjecalo na društvenu stratifikaciju, odnosno položaj likova unutar jednog habitusa ili više njih, i postoji li povratan učinak na percepciju samog mjesta kao fizičke manifestacije ljudske aktivnosti. U ovome radu izabrani su romani Henryja Jamesa iz razloga što razvojem njegovog stila istovremeno se razvija i prostiranje iste lokacije na različite ljudske sudbine. Površno se zaista može zaključiti kako su Amerikanci „naivni,“ a „Europljani“ mudri i prepredeni, no upravo je iz ovih primjera bilo vidljivo kako nije isključivo o tome riječ. Ponekad je više prisutna privatnost u interijerima, a ponekad u eksterijerima, identično kao i kod javnosti, stoga se, na kraju, ne preporučuje kretanje s deduktivnom analizom gdje primat ima fizički prostor sa svojim ekvivalentom u stvarnosti iskustvene zbilje čitatelja, već od njegove apstraktne manifestacije koja se perpetuirano gradi kroz razvoj tekstualne cjeline čiji kraj, naglasi li se samo način na koji završavaju Jamesovi romani, ne postoji u zadnjim ponuđenim označiteljima.

## POPIS LITERATURE

1. Alderotti, M. (2022). Adoration of the Christ Child - Antonio Allegri, known as Correggio. *Le gallerie degli Uffizi*. Pristupljeno 24. svibnja 2023., s: <https://www.uffizi.it/en/artworks/correggio-virgin-adoring-child#details>.
2. Allot, M. (1953). The Bronzino Portrait in Henry James's *The Wings of the Dove*. *Modern Language Notes*, 68(1), 23-25.
3. Anderson, B. (1992). Henry James's *The Bostonians*: Controlling Verena Tarrant. *Prospects*, 17, 59-78.
4. Armstrong, P. B. (1987). *The Challenge of Bewilderment - Understanding and Representation in James, Conrad, and Ford*. Ithaca: Cornell University Press.
5. Austin-Smith, B. (2004). The Counterfeit Symbol in Henry James's *The Golden Bowl*. *The Henry James Review*, 25(1), 52-66.
6. Bazzanella, D. J. (1969). The Conclusion to "The Portrait of a Lady" Re-examined. *American Literature*, 41(1), 55-63.
7. Bell, I. F. A. (1990). The Personal, the Private, and the Public in *The Bostonians*. *Texas Studies in Literature and Language*, 32(2), 240-256.

8. Bellonby, D. (2013). The Surrogate-Author Function in *The Portrait of a Lady*: A Theory of Influence. *Criticism*, 55(2), 203-231.
9. Bellringer, A. W. (1979). "The Wings of the Dove": The Main Image. *The Modern Language Review*, 74(1), 12-25.
10. Bennett, J. (1956). The Art of Henry James: The Ambassadors. *Chicago Review*, 9(4), 12-26.
11. Bercovitch, S. (2008). Confidence and Uncertainty in *The Portrait of a Lady*. U: S. Bercovitch (ur.), *The Cambridge History of American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 15-22.
12. Bersani, L. (1960). The Narrator as Center in "The Wings of the Dove". *Modern Fiction Studies*, 6(2), 131-144.
13. Blair, S. (2006). Realism, Culture, and the Place of the Literary: Henry James and The Bostonians. U: J. Freedman (ur.), *The Cambridge Companion to Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press. 151-168.
14. Bourdieu, P. (1984). *Distinction - A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Bowen, J. W. (1992). Architectural Envy: "A Figure is Nothing Without a Setting" in Henry James's *The Bostonians*. *The New England Quarterly*, 65(1), 3-23.
16. Bradbury, N. (2004). 'While i Waggled My Small Feet': Henry James's Return to Paris. *The Yearbook of English Studies*, 34, 186-193.
17. Cameron, S. (2021). The Hole in the Carpet: Henry James's *The Bostonians*. *Daedalus*, 150(1), 78-97.
18. Cecil, L. M. (1967). "Virtuous Attachment" in James's *The Ambassadors*. *American Quarterly*, 19(4), 719-724.
19. Cross, M. (1993). *Henry James - The Contingencies of Style*. New York: Palgrave Macmillan.
20. Davidow, J. (2015). Reading "The Bostonians" in Boston. *Thresholds*, (43), 66-76.
21. de Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
22. Deans, T. R. (1972). Henry James' "The Ambassadors": The Primal Scene Revisited. *American Imago*, 29(3), 233-256.
23. Despotopoulou, A. (2002). The Price of 'Mere Spectatorship': Henry James's "The Wings of the Dove". *The Review of English Studies*, 53(210), 228-244.

24. Dooley, D. J. (1968). The Hourglass Pattern in *The Ambassadors*. *The New England Quarterly*, 41(2), 273-281.
25. Duban, J. (2019). A Conspiracy, Indeed: Maria Gostrey's Double Agency in Henry James's *The Ambassadors*. *The Henry James Review*, 40(2), 175-190.
26. Durkheim, E. (1971). *The Division of Labour in Society*. London: The Macmillan Press.
27. Eager, G. (1985). A Portrait of Isabel Archer: Correggio's "Virgin Adoring the Christ Child" in Henry James's "The Portrait of a Lady". *GEA Critic*, 47(4), 39-50.
28. Flaherty, M. (2014). Henry James at the Ethical Turn: Vivification and Ironization in *The Ambassadors*. *Nineteenth-Century Literature*, 69(3), 366-393.
29. Friend, J. H. (1965). The Structure of *The Portrait of a Lady*. *Nineteenth-Century Fiction*, 20(1), 85-95.
30. Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism - Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
31. Giddens, A. (1979). *Central Problems in Social Theory - Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. London: Palgrave Macmillan.
32. Goffman, E. (1971). *Relations in Public - Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books.
33. Greenslade, W. (1982). The Power of Advertising: Chad Newsome and the Meaning of Paris in *The Ambassadors*. *ELH*, 49(1), 99-122.
34. Grimm, J. i Grimm, W. (2014). *The Complete First Edition - The Original Folk & Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
35. Hadley, T. (2009). *Henry James and the Imagination of Pleasure*. Cambridge: Cambridge University Press.
36. Halperin, J. (1988). *Jane Austen's Lovers and Other Studies in Fiction and History from Austen to le Carré*. London: Macmillan Press.
37. Halpern, F. (2018). Searching for Sentimentality in Henry James's *The Bostonians*. *The Henry James Review*, 39(1), 62-80.
38. Heller, A. (1984). *Everyday Life*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul.
39. Hodges, L. F. (1999). Recognizing "False Notes": Musical Rhetoric in "The Portrait of a Lady". *An Interdisciplinary Critical Journal*, 32(4), 1-16.
40. Hodson, J. (2016). Gothic and the Language of Terror. U: A. Wright i D. Townshend (ur.), *Romantic Gothic - An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 289-305.

41. Hutchison, H. (2005). James's Spectacles: Distorted Vision in The Ambassadors. *The Henry James Review*, 26(1), 39-51.
42. Hutchison, H. (2006). *Seeing and Believing - Henry James and the Spiritual World*. New York: Palgrave Macmillan.
43. Izzo, D. (2010). The Portrait of a Lady and Modern Narrative. U: J. Porte (ur.), *New Essays on 'The Portrait of a Lady'*. Cambridge: Cambridge University Press. 33-48.
44. Jacobson, M. (1976). Popular Fiction and Henry James's Unpopular "Bostonians". *Modern Philology*, 73(3), 264-275.
45. Jaworski, A. i Thurlow, C. (2010). Introducing Semiotic Landscapes. U: A. Jaworski i C. Thurlow (ur.), *Semiotic Landscapes - Language, Image, Space*. London, New York: Continuum. 1-40.
46. Jochum, K. P. S. (1983). Henry James's Ambassadors in Paris. *Modern Language Studies*, 13(4), 109-120.
47. Jöttkandt, S. (2008). Truth, Knowledge, and Magic in The Golden Bowl. U: G. W. Zacharias (ur.), *A Companion to Henry James*. Hoboken: Wiley-Blackwell. 176-192.
48. Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
49. Kimball, J. (1957). Henry James's Last Portrait of a Lady: Charlotte Stant in The Golden Bowl. *American Literature*, 28(4), 449-468.
50. Kimball, J. (1968). The Abyss and The Wings of the Dove: The Image as a Revelation. U: T. Tanner (ur.), *Henry James - Modern Judgements*. London: Macmillan. 266-282.
51. Lagopoulos, A. P. i Boklund-Lagopoulou, K. (2014). Semiotics, Culture and Space. *Sign Systems Studies*, 42(4), 435-486.
52. Lefebvre, H. (1981). *Critique de la vie quotidienne III - De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. Pariz: L'arche Editeur.
53. Levander, C. F. (2009). *Voices of the Nation - Women and Public Speech in Nineteenth-Century American Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
54. Lewis, R. W. B. (1957). The Vision of Grace: James's "The Wings of the Dove". *Modern Fiction Studies*, 3(1), 33-40.
55. Löw, M. (2016). *The Sociology of Space – Materiality, Social Structures, and Action*. New York: Palgrave Macmillan.
56. McCarthy, H. (1958). *Henry James - The Creative Process*. New York, London: Thomas Yoseloff.
57. McElderry, B. R. (1965). *Henry James*. New York: Twayne Publishers.

58. McGurl, M. (1999). Social Geometries: Taking Place in Henry James. *Representations*, 1(68), 59-83.
59. Moon, M. (1986). Sexuality and Visual Terrorism in "The Wings of the Dove". *Criticism*, 28(4), 427-443.
60. Morris, R. A. (1973). Classical Vision and the American City: Henry James's *The Bostonians*. *The New England Quarterly*, 46(4), 543-557.
61. Nettels, E. (1974). "The Portrait of a Lady" and the Gothic Romance. *South Atlantic Bulletin*, 39(4), 73-82.
62. Niemtow, A. (1975). Marriage and the New Woman in *The Portrait of a Lady*. *American Literature*, 47(3), 377-395.
63. Novak, F. G. (2013). "Strangely Fertilising": Henry James' Venice and Isabel Archer's Rome. *American Literary Realism*, 45(2), 146-165.
64. Nussbaum, M. C. (1983). Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy. *New Literary History*, 15(1), 25-50.
65. Page, P. (1974). The Curious Narration of *The Bostonians*. *American Literature*, 46(3), 374-383.
66. Rose, A. (1966). The Spatial Form of "The Golden Bowl". *Modern Fiction Studies*, 12(1), 103-116.
67. Rosenzweig, P. (1981). James's "Special-Green Vision": "The Ambassadors" as Pastoral. *Studies in the Novel*, 13(4), 367-387.
68. Rowe, J. C. (1973). The Symbolization of Milly Theale: Henry James's *The Wings of the Dove*. *ELH*, 40(1), 131-164.
69. Schütz, A. (1967). *The Phenomenology of the Social World*. Evanston: Northwestern University Press.
70. Shaheen, A. (2003). Henry James's Southern Mode of Imagination: Men, Women, and the Image of the South in *The Bostonians*. *The Henry James Review*, 24(2), 180-192.
71. Simmel, G. (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. Glencoe: The Free Press.
72. Spencer, J. L. (1957). Symbolism in James's "The Golden Bowl". *Modern Fiction Studies*, 3(4), 333-344.
73. Soja, E. W. (1996). *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell Publishers.
74. Stambaugh, S. (1976). The Aesthetic Movement and *The Portrait of a Lady*. *Nineteenth-Century Fiction*, 30(4), 495-510.



75. Stevens, H. (2009). *Henry James and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
76. Summers, A. (2020). Expressive Interiors and Perceptual Pleasure in Henry James's The Bostonians. *The Henry James Review*, 41(1), 77-95.
77. Taghizadeh, A. i Emam, F. (2018). Maggie's Deafening Silence: Femininity as a Masquerade in Henry James's The Golden Bowl. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 10(2), 51-64.
78. Thomas, B. (1992). The Construction of Privacy in and Around The Bostonians. *American Literature*, 64(4), 719-747.
79. Tintner, A. R. (1977). James and Balzac: The Bostonians and "La Fille Aux Yeux D'or". *Comparative Literature*, 29(3), 241-254.
80. Tonkiss, F. (2005). *Space, the City and Social Theory - Social Relations and Urban Forms*. Cambridge: Polity Press.
81. Turner, A. R. (1980). The Haunted "Portrait of a Lady". *Studies in the Novel*, 12(3), 228-238.
82. Veblen, T. (2007). *The Theory of the Leisure Class*. Oxford: Oxford University Press.
83. Ventura, M. K. (1990). "The Portrait of a Lady": The Romance/Novel Duality. *American Literary Realism*, 22(3), 36-50.
84. Walker, C. M. (2013). Intimate Cities: "The Portrait of a Lady" and the Poetics of Metropolitan Space. *Studies in the Novel*, 45(2), 161-177.
85. Ward, J. A. (1960). Social Disintegration in "The Wings of the Dove". *Criticism*, 2(2), 190-203.
86. Watts, E. H. (1983). "The Golden Bowl," a Theory of Metaphor. *Modern Language Studies*, 13(4), 169-176.
87. Wegelin, C. (1956). The "Internationalism" of "The Golden Bowl". *Nineteenth-Century Fiction*, 11(3), 161-181.
88. Wegelin, C. (1958). Henry James's "The Wings of the Dove" as an International Novel. *Jahrbuch für Amerikastudien*, 1(3), 151-161.
89. Westervelt, L. A. (1983). "The Growing Complexity of Things": Narrative Technique in "The Portrait of a Lady". *The Journal of Narrative Technique*, 13(2), 74-85.
90. Williams, M. A. (2010). *Henry James and the Philosophical Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
91. Wollheim, R. (1983). Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and the Plausibility of Literature as Moral Philosophy. *New Literary History*, 15(1), 185-191.

92. Zuckert, C. H. (1976). American Women and Democratic Morals: "The Bostonians". *Feminist Studies*, 3(3-4), 30-50.

### **Djela Henryja Jamesa**

93. James, H. (2000 [1886]). *The Bostonians*. London, New York: Penguin Books.
94. James, H. (2004 [1881]). *The Portrait of a Lady*. London: Collector's Library.
95. James, H. (2008 [1903]). *The Ambassadors*. London, New York: Penguin Books.
96. James, H. (2009a [1902]). *The Wings of the Dove*. Oxford, New York: Oxford University Press.
97. James, H. (2009b [1904]). *The Golden Bowl*. Oxford, New York: Oxford University Press.