

Samoubojstvo u modernističkom romanu

Penezić, Klara

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:062050>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-05**



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

SAMOUBOJSTVO U MODERNISTIČKOM ROMANU

DIPLOMSKI RAD

Klara Penezić

Zagreb, ožujak 2022.

Mentor: dr. sc. Dean Duda

SADRŽAJ

KRATKI SADRŽAJ	2
KLJUČNE RIJEČI	2
1. UVOD.....	3
2. SAMOUBOJSTVO KAO GENERATOR MODERNISTIČKOG U ROMANU.	4
2.1. KRITIKA I OTKUPLJENJE	4
2.2. PROMJENE U STRUKTURI MEĐUODNOSA LIKOVA.....	8
2.3. KRATKI POVIJESNI PREGLED	11
3. KATE CHOPIN, <i>BUĐENJE</i> (1899.).....	13
4. FORD MADOX FORD, <i>DOBRI VOJNIK</i> (1915.).....	19
5. WILLIAM FAULKNER, <i>BUKA I BIJES</i> (1929.)	27
6. CARSON McCULLERS, <i>SRCE JE LOVAC SAMOTAN</i> (1940.)	34
7. ZAKLJUČAK	39
LITERATURA I IZVORI	42

KRATKI SADRŽAJ

Cilj je ovog rada na primjerima četiriju romana s početka dvadesetog stoljeća pokazati da motiv samoubojstva može generirati modernistička svojstva tih romana u pogledu problematičnog međuodnosa pojedinca i društva te u pogledu strukture koja se neprestano mijenja. Zahvaljujući svojoj inherentno dvojakoj prirodi (apsolutna anihilacija subjekta i istovremena apsolutna agencija) ono može poslužiti kao iskaz kritike nestabilnog i tegobnog društva za vrijeme moderniteta, ali isto tako može ponuditi i nadu u otkupljenje utoliko ukoliko predstavlja izlaz koji je svakome dostupan. S obzirom na strukturu koju čine međuodnosi likova u romanu, u svakom od obrađenih primjera može se utvrditi poremećaj u toj strukturi prouzrokovan samoubojstvom glavnog lika. Odabrani primjeri uključuju romane *Buđenje* Kate Chopin, *Dobri vojnik* Forda Madox Forda, *Buka i bijes* Williama Faulknera i *Srce je lovac samotan* Carson McCullers, a u njima će se analizirati (1) društveni kontekst romana i društvo opisano u romanu, (2) strukturalne karakteristike romana određene međuodnosom likova i (3) prikaz samog čina samoubojstva.

KLJUČNE RIJEČI

modernitet, roman, samoubojstvo, dvadeseto stoljeće, proza

1. UVOD

Kompleksnost društvenih prilika moderniteta i istovremene promjene u književnoj prozi temelj su pretpostavke složenog odnosa između romana i društva. S obzirom na to da se općenito poimanje svijeta okreće prema pojedincu te da se pri problematizaciji rapidnih i sveobuhvatnih društvenih promjena polazi od pojedinca, jedan od fenomena prisutnih u kulturnom i znanstvenom diskurzu postaje i samoubojstvo. Novorazvijene discipline sociologija i psihologija činjenicu da postoje ljudi koji sami okončavaju svoj život pokušavaju opisati seciranjem čina: analiziranjem njegove prisutnosti u društvenim zajednicama te psiholoških stanja osoba koje mu nagingu ili su ga počinile. Književnost također prihvaća samoubojstvo kao motiv, ali ne pokušava ga objasniti, samo ga iznosi kao činjenicu svijeta djela. U ovom će se radu proučavati učinci koje sam čin samoubojstva stvara u romanima i način na koji ti učinci pospješuju ona svojstva romana koja se smatraju karakteristično modernističkima.

Pri proučavanju samoubojstva u književnosti dvadesetog stoljeća Andrew Bennett polazi od tvrdnje da je samoubojstvo inherentno ambivalentno – osim negativne strane, koja se odnosi na tegobnost egzistencije počinitelja, ono može imati i pozitivnu dimenziju, a to je poruka da svatko može svoj život uzeti u svoje ruke, neovisno o tome koliko se situacija činila beznadnom, barem tako da ga sam okonča. Ovakav opis samoubojstva odgovara glavnim karakteristikama modernističkog romana koje navodi Jesse Matz: kritičnost prema modernom društvu, ali i otkupljenje koje nudi putem nade da postoji mogućnost agencije koja može ponovno uspostaviti sigurnost i smisao. Udruživanjem ovih dviju tvrdnji o samoubojstvu i modernističkom romanu i pretpostavke da samoubojstvo može uvelike utjecati na odnos među likovima u romanu nastala je teza ovog rada: figura samoubojstva može se tumačiti kao generator modernističkog u romanu ranog dvadesetog stoljeća jer, zbog svoje dvojakosti, omogućuje dimenziju kritike i otkupljenja te potiče promjenjivost društvene strukture romana tako što mijenja međudnose likova. Ovu će se

tezu nastojati dokazati analiziranjem četiriju modernističkih romana: *Buđenje* Kate Chopin, *Dobri vojnici* Forda Madox Forda, *Buka i bijes* Williama Faulknera i *Srce je lovac samotan* Carson McCullers. Analize su iznesene prema redoslijedu objavljivanja romana od najstarijeg prema najnovijem, a engleski i američki romani odabrani su kao primjeri slika (1) Ujedinjene Kraljevine kao vodeće kulturne i gospodarske sile moderniteta te (2) početka ekonomskih i društvenih promjena u Sjedinjenim Američkim Državama koje su postavile temelje za preraspodjelu sila u kasnijim stadijima dvadesetog stoljeća. Svaki od ova četiri romana problematizira različite aspekte prodora moderniteta kao fenomena koje nose različiti vremenski periodi unutar moderniteta kao razdoblja – od *Buđenja* s kraja devetnaestog stoljeća i uspona borbe za prava žena, preko *Dobrog vojnika* u kojem se problematizira početak kraja britanskog imperijalizma i *Buke i bijesa* smještenog na američki Jug, do romana *Srce je lovac samotan*, odnosno društvenih zaoštavanja i neimaštine uoči Drugog svjetskog rata. Također, svaki od njih uključuje samoubojstvo koje je strukturalno pozicionirano tako da, osim čimbenika koji do njega dovode, prikazuje i kako izgleda svijet djela nakon njega, i zato čine uzorak pogodan za proučavanje postavljene teze.

2. SAMOUBOJSTVO KAO GENERATOR MODERNISTIČKOG U ROMANU

2.1. KRITIKA I OTKUPLJENJE

Pojam moderniteta odnosi se na turbulentno razdoblje od kraja devetnaestog do sredine dvadesetog stoljeća, koje su obilježile velike društvene promjene poput demokratizacije i opismenjavanja

masa, sekularizacije, masovne kulture i masovnih medija, industrijalizacije, urbanizacije, povećane mobilnosti, promjene u svijetu rada, sustavu vrijednosti, odnosu prema bogu, autoritetu i tradiciji općenito. S obzirom na navedene okolnosti, konstantna promjena, pluralnost i heterogenost postale su njegovi stalni atributi. Promijenio se i način na koji pojedinac doživljava stvarnost, svijet oko sebe i svoj položaj u njemu. Književnost neminovno ovisi o duhu vremena te se vodeći žanr, roman, prilagodio novom dobu. Već tijekom devetnaestog stoljeća okrenuo se temama društva, njegove strukture, promjenama koje su ga transformirale i međuosobnim odnosima njegovih članova, a u razdoblju modernizma te su teme u proznim djelima problematizirane iz kuta pojedinca kojeg se stavlja u središte. Kad govori o modernom romanu, Jesse Matz navodi sljedeće: „ono što roman čini modernim [jest] suočavanje s problemima i mogućnostima moderniteta – tehnološkim novitetima, kaosom u društvu, psihološkim misterijima, uzorkom promjene – i upotreba tih pojava kao glavnog izazova i nadahnuća za stvaranje fikcije”¹ (13). Na neuhvatljivost svijeta autori su odgovarali poetikom pluralnosti tehnika i prekida s koherentnom, cjelovitom naracijom, i to su često uprezali u obradu svijesti pojedinca. To je podrazumijevalo pomak fokusa s vanjskog svijeta na unutrašnji svijet lika, koji se u doba moderniteta velikim dijelom sastojao od njegova odnosa s okolinom koja je bila obilježena stalnom promjenom. Shadi Neimneh u članku „The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal” objašnjava taj više bolan nego harmoničan odnos:

masovni pokolj mehaniziranog ratovanja reducirao je ljude na lutke. Osim toga, urbanizacija, komercijalizacija, industrijalizacija, masovna kultura ... fragmentirano društvo – razoreno ratom, sukobom vrijednosti, kulturnom krizom i različitim aspektima moderniteta – proizvodi vlastiti model junaka: ... neadekvatan moderni

¹ Svi citati literature koja nije prevedena na hrvatski vlastiti su prijevod autorice.

pojedinaac čije su introspekcija, samoomalovažavanje i oklijevanje emblematični za novo junaštvo (75, 77 – 78).

Matz naglašava da se pojedinac u modernom svijetu osjeća otuđeno, a u modernom je romanu „bilo sve više potrebno isticati nemogućnost pomirbe – naglašavati povećavanje jaza između pojedinca i društva” (48). Isticanje težine pojedinčeve egzistencije u modernitetu tumači se kao kritika takvog svijeta. Vrhunac kritičke nastrojnosti može se ostvariti samoubojstvom junaka modernog romana: tegobnost postojanja toliko je velika da lik odlučuje samome sebi oduzeti život, učiniti ono što se smatra „potpunim, neobjašnjivim opovrgavanjem, uništavanjem ili nijekanjem sebstva” (Bennett 2). Samoubojstvo junaka, dakle, može poslužiti kao moćan alat u modernističkoj prozi, posebice budući da, prema Alu Alvarezu, „otkriće ili ponovno otkriće sebstva kao umjetničke arene dogodilo se istovremeno s kolapsom čitavog okvira vrijednosti prema kojima se životno iskustvo tradicionalno određivalo i osuđivalo, stoga je depresija postala novo i trajno stanje umjetnosti” (162), a „kad je samoubojstvo postalo prihvaćeno kao uobičajena činjenica društva ... kao nešto što ljudi jednostavno čine, često i bez mnogo oklijevanja ... ono je automatski postalo uobičajeni motiv u umjetnosti” (161). Samoubojstva u književnosti proučavao je Andrew Bennett, koji u knjizi *The Suicide Century* ističe da je čin samoubojstva anihilacija, čin odricanja od sama sebe, ali istovremeno i čin apsolutne agencije i odlučnosti. Upravo je ambivalentnost ono što smatra središnjim kad je riječ o suicidu: „samoubojstvo je čin uslijed kojeg subjekt iskorjenjuje sama sebe kao subjekt, u kojem je suveren nad svojim sebstvom, poništava sama sebe, djeluje s ciljem prekida svakog postojanja. Iako ne postoji ništa što daje veću moć, isto tako ne postoji ništa što bi bilo više poražavajuće za sebstvo” (16). Na temelju zaključaka Jeana Baechlera navodi da činom samoubojstva osoba proglašava vlastitu autonomiju i suverenitet nad tim životom. Samoubojstvo se stoga može smatrati subverzivnim jer potvrđuje pravo na slobodu, dostojanstvo i sreću zato što

se suprotstavlja pravima koja drugi ljudi i institucije polažu na tog pojedinca (11). Na temelju ovog zaključka kristalizira se pozitivan učinak koji samoubojstvo u književnosti može imati:

za mnoge je pomisao na samoubojstvo, svijest o tome da postoji izlaz, sama po sebi pozitivna, čak i do te mjere da spašava živote (to što znate da se možete ubiti ne znači da to morate učiniti) ... postaje moguće raspravljati o tome da postoji i ljudska potreba za ... odabiranjem smrti, s obzirom na to da razmišljanje o budućnosti mora uključivati i mogućnost da će život u nekom trenutku postati psihološki ili fizički nepodnošljiv i da će ga taj netko morati – ili odlučiti – skončati (Bennett 9 – 10).

Andrew Bennett također naglašava važnost samoubojstva u književnosti budući da samo u tom obliku diskurz o samoubojstvu omogućuje čitateljima zamišljanje samoubojstva, promišljanje o njemu kao o mogućoj opciji te analiziranje ambivalentnosti samog čina: s jedne strane potpunog uništenja koje proizlazi iz neizdrživih okolnosti, a s druge strane potpunog oslobođenja i napuštanja opresivnih struktura. Zaključuje i da zbog takve radikalne dvojakosti samoubojstva književnost koja ga sadržava poprima otkupiteljsku funkciju, funkciju koju i Jesse Matz navodi kao temeljnu za modernistički roman: „punokrvni moderni roman u sebi sadržava i nadu u otkupljenje, želju za vraćanjem značenja ili cjelovitosti ili ljepote modernom svijetu” (9). U svojoj studiji o modernističkom romanu ističe jednu od njegovih temeljnih karakteristika: „postoje, dakle, dvije tendencije – međusobno suprotne, ali jednako središnje u modernoj fikciji. Radi se o otkupiteljskoj tendenciji s jedne strane i kritičkoj s druge ... Čak i unutar pojedinih romana mogu se vidjeti obje” (76). Iz svega navedenog može se zaključiti da samoubojstvo zbog svoje ambivalentne prirode istovremeno daje i kritičku i otkupiteljsku notu romanu u kojem se pojavljuje, a to će se nastojati dokazati analizom primjera iz književnosti u ostatku ovog rada. Osim toga, prema Andrewu Bennettu, sama činjenica da roman sadržava samoubojstvo čini ga subverzivnim, a time i modernim, jer iako se suicid više ne smatra zločinom, on je i dalje *de facto* obilježen negativnim

konotacijama: „jedini potpuno legitiman oblik diskurza o samoubojstvu onaj je koji se odnosi na njegovu prevenciju” (18). Dakle, samoubojstvo i svojim pukim postojanjem i svojom dvojakom prirodom može biti motiv koji roman čini modernističkim: „književno samoubojstvo ne smatra se dijelom dominantnog diskurza moderniteta o prevenciji samoubojstva čak ni onda kad sadrži potencijal njegove skandalizacije” (Bennett 20).

2.2. PROMJENE U STRUKTURI MEĐUODNOSA LIKOVA

Temeljne postavke romana sistematizirano iznosi teoretičar Mihail Bahtin, a u djelu „Roman kao književni žanr” roman problematizira u kontekstu vodećeg žanra modernog doba. S obzirom na taj status, Bahtin roman uspoređuje s epom, nekadašnjim vodećim žanrom, kako bi definirao neke njegove osnovne karakteristike te zaključuje da se radnja romana događa u sadašnjosti, a ne u nekom prošlom, dalekom i definitivno svršenom vremenu. Budući da „sadašnjost u svojoj, takoreći, ‘cjelini’ (iako ono zapravo nije cjelina) principijelno i po svojoj biti nije završena” (Bahtin 596), dolazi do toga da „kroz kontakt sa sadašnjošću predmet se uvlači u nezavršeni proces nastajanja svijeta te se na njega stavlja pečat nezavršenosti” (Bahtin 597). S obzirom na to, jedna od glavnih karakteristika romana upravo je njegova nezavršenost: nezavršenost u smislu žanra (još uvijek je u nastajanju, nije dovoljno definitivna da bi se njegove mogućnosti mogle do kraja iscrpiti i identificirati), odnosno u smislu strukture svakog pojedinog romana.

Nezavršenost, inherentna romanu općenito, u razdoblju moderniteta biva dodatno naglašena jer konstantno kretanje i promjena postaju glavna tema te sadašnjosti: „otprilike 1900. (ili 1910. ili 1912.) biti modernim [za roman] značilo je biti nešto više jer je modernitet odjednom obuhvaćao sve. Činilo se da razdvaja svijet na pola i prekida svaki oblik kontinuiteta s prošlošću

te stavlja ljudsku narav i život općenito u stanje neprekidne mijene” (Matz 1). Stoga je modernistički roman, da bi bio aktualan i relevantan, također morao u svim svojim aspektima odražavati konstantnu promjenu, što naglašava i Jesse Matz:

biti modernim znači biti potpuno svjestan činjenice da je život mijena, da je sve moguće, da nas iza ugla možda čeka uništenje i da je potrebno stvarati nešto novo što će donijeti neki smisao ... moderni roman eksperimentira sa svime i čini to neprestano, uz pretpostavku da se oblici stalno moraju mijenjati kako bi išli u korak s modernitetom, kako bi održavali aktivnu osviještenost kod ljudi i kako bi otkrili svaku novu mogućnost koju modernitet može proizvesti (8).

S obzirom na imperativ promjene i kretanja, može se zaključiti da bi punokrvni modernistički roman i na razini svoje strukture trebao pokazivati promjenu. Drugim riječima, transformacija strukture romana uvelike bi pridonijela njegovoj modernističkoj misiji, pored problematizacije kretanja i promjena te pluralnosti forme. Budući da je modernistički roman usredotočen na lik, njegovu unutrašnjost i njegov odnos s okruženjem (koje čini društvo u obliku drugih likova i/ili pojava), važan dio strukture takvog romana određen je međuodnosom likova, to jest odnosima između glavnog i sporednih likova. Upravo je to strukturalni aspekt romana na koji samoubojstvo jednog od likova može uvelike utjecati, s obzirom na to da je ono „zločin koji nema počinitelja i primarne žrtve (ili zločin u kojem je počinitelj istovremeno žrtva), ali za sobom ostavlja brojne sekundarne žrtve – osobe koje pate nakon nečije smrti, neizravno, u koroti, u svojstvu preživjelih” (Bennett 17). Samoubojstvo lika, dakle, može biti i generator nedovršenosti, stalne transformacije i kretanja romana kad je riječ o onom aspektu njegove strukture koji je određen međuodnosom likova.

U knjizi *Character and Person*, studiji o fikcionalnom liku kao ontološki dvojnog entitetu, autor John Frow problematizira lik primjenjujući razne pristupe. Započinje navođenjem da mu je

cilj razbiti tenziju između imperativa čovjekolike percepcije lika i shvaćanja lika kao isključivo tekstualne tvorevine uz tezu da „se fikcionalni lik mora – na načine koje [smatra] teško održivima u logičkom smislu – istovremeno percipirati i kao jedno i kao drugo” (2). S tom namjerom suprotstavlja dva ekstremna položaja proučavanja lika: strukturaliste, koji smatraju da je lik „kompozicijski instrument, dio matrice teksta ... funkcija narativne strukture” (6), i položaja koji naziva etičkom kritikom, prema kojem je lik „određen vlasništvom svojeg sebstva i kontrolom nad njim i ta tradicionalno liberalna koncepcija moralnog sebstva podupire shvaćanje lika kao reprezentacije autonomnih, cjelovitih subjekata koji se poistovjećuju sa sebstvom” (6). Kao oblik pomirbe ovih oprečnih struja predlaže njihovo spajanje: „dručkiji pristup odnosi se na transpersonalne sile od kojih su načinjena pojedina ljudska bića: na mrežu veza putem kojih ljudi pripadaju pojedinim generacijskim strukturama koje ih povezuju, primjerice, s prošlošću i budućnošću, ili na ‘horizontalne’ uzorke vršnjačkih, rodnih, klasnih, rasnih ili etničkih skupina” (6). Pomoću opisanog spajanja može se ostvariti proučavanje strukture romana iz aspekta međuodnosa likova bez redukcije lika na čistu tekstualnost, odnosno na funkciju radnje. Pišući o načinu na koji međuodnosi likova uvjetuju strukture romanâ *62* Julija Cortázara i *Izborna srodstva* Johanna Wolfganga Goethea, autor sam određuje njihove međuodnose, tijekom analize ne primjenjuje univerzalnu matricu poput Gremaisovog aktantskog modela: za prvi roman navodi da počiva na uzorku slučajnosti koje karakteriziraju nestanak koherentne jedinstvenosti lika u formi dijada međusobno povezanih putem trokutâ žudnje (3 – 4), dok drugi tumači kao strukturu na temelju odnosa među likovima sličnog odnosu među kemijskim elementima u kojem gotovo jednaka imena likova otežavaju njihovu diferencijaciju (5 – 6).

U ovom će se radu proučavati strukture romana s obzirom na transpersonalne/društvene sile od kojih su sačinjeni međuodnosi, ali isto bez primjene univerzalnog modela raspodjele likova, polazeći od pretpostavke da je svaki od romana univerzalan u svojoj partikularnosti, te će se

međudnos likova s obzirom na njihove socijalne položaje i položaje unutar djela odrediti za svaki roman posebno. Na taj će se način pokušati definirati taj aspekt strukture pojedinih romana i dokazati da samoubojstvo jednog od likova transformira zadane međudnose u njemu, čime istovremeno generira strukturalnu mijenu, kretanje, nezavršenost, i adresira nestabilnost nekada nepovredivih društvenih struktrâ, poput obitelji, koje su u modernitetu također podložne transformacijama i stalnoj mijeni.

2.3. KRATKI POVIJESNI PREGLED

Na početku svoje disertacije koja se bavi modernističkim samoubojstvima Christopher Damien Chung iznosi kratki pregled tretmana koji je fenomen samoubojstva uživao tijekom povijesti zapadnjačke kulture. Započinje Platonom i Aristotelom te navodi da je stigma koju je zapadnjačka kultura tijekom prošlosti povezivala sa samoubojstvom proizašla upravo iz njihovih učenja: „ako je za Platona samoubojstvo zločin protiv Boga, za Aristotela je ono zločin protiv države. Kad si slobodni građanin oduzme život, on se odriče lojalnosti i dužnosti prema političkim tijelima, a njih lišava svoje službe” (11), iako općeniti stav antičke Grčke nije bio jednostrano usmjeren protiv samoubojstva. Antički Rim također ga nije strogo osuđivao sve dok kršćanstvo nije postalo vodeća religija (13), mada ni kršćani isprva nisu prema njemu imali potpuno negativan stav: „slijedeći Kristov primjer slobodnog odricanja od života, kršćani su tijekom prvih nekoliko stoljeća nakon Krista aktivno nastojali dospjeti u situacije u kojima bi se mogli ubiti (ili biti ubijeni) za svoju religiju, zbog čega su Crkveni oci raspravljali o pojmu mučeništva” (Chung 15). Nakon što je na toledskom koncilu 693. zaključeno da je glavni uzročnik samoubojstva teški grijeh očajavanja: „oni koji očajavaju opovrgavaju Božju milost – i odbijaju sakrament svete ispovijedi koji se,

teološki gledano, smatrao manifestacijom Božje milosti” (Chung 18), ono je postalo službeno zabranjeno i smatralo se zločinom. Jedan od najilustrativnijih književnih primjera negativnog stava prema samoubojstvu jest činjenica da samoubojice spominje i veliki renesansni pisac Dante Alighieri te ih u prvom pjevanju *Božanstvene komedije* smješta u sedmi krug pakla.

Od srednjeg vijeka pa sve do približno 18. stoljeća u zapadnjačkoj je kulturi samoubojstvo uglavnom uživalo negativnu reputaciju, uz nekoliko iznimki na književnom i filozofskom polju koje mogu poslužiti kao argument različitih stavova o tom fenomenu, ali koje isto tako nisu ozbiljno utjecale na općenito poimanje samoubojstva. Među tim je primjerima najistaknutiji John Donne, koji je u svojem djelu *Biathanatos* iznio svojevrsnu obranu samoubojstva: „samoubojstvo nije inherentno grijeh jer očaj nije uvijek njegov uzrok te zato što ono ne isključuje pokajanje ... želja za umiranjem u skladu je s prirodnim zakonima i ne može biti pokvarena jer se ne radi o želji za prekidom egzistencije, nego o želji za transformacijom zemaljskog života u duhovni život nakon smrti, kao što su to činili mučenici iz vremena ranog kršćanstva” (Chung 20).

Al Alvarez u knjizi posvećenoj samoubojstvima *A Savage God* iznosi kratak pregled motiva samoubojstva u književnosti te navodi da je osamnaesto stoljeće označilo promjenu negativne percepcije i ulazak samoubojstva u umjetničko stvaralaštvo: „u svoje zlatno doba romantičari su u popularni diskurz uveli ideju da je samoubojstvo jedna od mnogih cijena koje je potrebno platiti za genijalnost ... samoubojstvo se više nije smatralo zločinom, neovisno o sadržaju zastarjelih zakona – kulturni je sustav istovremeno razvio toleranciju prema samoubojstvima, baš kao što je postojala tolerancija prema opijatima ili otrovu” (161). S obzirom na općenite promjene mišljenja, raspad vjerovanja religijskim sustavima i preusmjeravanje na čovjeka kao pojedinca sa svojim preokupacijama i problemima povezanim s dinamičnom okolinom, samoubojstvo je moglo postati alat za problematizaciju teme pojedinca u modernitetu: „došlo je do radikalne reorijentacije: umjetnik više nije imao odgovornost prema pristojnom društvu – upravo suprotno, često je s njim

bio u otvorenom sukobu. Umjesto toga, glavna odgovornost umjetnika bila je ona prema vlastitoj savjesti ... Blizina smrti svodi sva božanstva na kojima počiva društveni moral na ništicu” (Alvarez 162 – 163).

Stoga, modernizam postaje razdoblje u kojem je samoubojstvo kao motiv prisutno u književnim djelima te je u velikom broju slučajeva predstavljeno bez naglašavanja moralnih stajališta – ono je činjenica, događaj u djelu, te kao takvo može proizvoditi beskrajne učinke u pogledu ostalih događaja u djelu, različitih tumačenja i općenito tona djela. S obzirom na to, u ovom će se radu samoubojstvo promatrati izvana, u kontekstu društvenih i ekonomskih okolnosti koje okružuju samoubojstva u svakom pojedinom romanu zasebno, kako bi se dokazalo da ono može biti izdašno sredstvo za iznošenje kompleksnog odnosa modernističkog romana i društvenih prilika u kojima nastaje. Također, ukratko će se spomenuti i način na koji je samoubojstvo u svakom od njih opisano.

3. KATE CHOPIN, *BUDENJE* (1899.)

Michael S. Kimmel u članku „Men’s Responses to Feminism at the Turn of the Century” istražuje reakcije muškaraca na društvene promjene u pogledu položaja žena u SAD-u koje se događaju u modernitetu te iznosi kratak pregled najvažnijih pragova koje je trebalo prijeći na putu prema političkim i društvenim pravima. Navodi da je sredina devetnaestog stoljeća označila početak promjena te, na temelju radova drugih autora, opisuje ekonomske okolnosti koje su ih pospješile: „mehanizacija i rutinizacija rada pratile su rapidnu industrijalizaciju, pojedinačni radnici imali su sve manje kontrole nad procesom rada te su ostajali bez vlasništva” (264). Usljed pojačane

mehanizacije rada muškarci radnici postajali su sve više ovisni o strojevima, proizvodnja je postajala masovna, a potražnja sve veća, što je dovelo do sljedećeg: „u okolnostima ovako dramatičnih strukturalnih i ideoloških promjena, obitelj i odnosi između muškaraca i žena bili su obilježeni prevratima i sukobima” (Kimmel 264). Carol Smith-Rosenberg, pak, u članku „The Hysterical Woman: Sex Roles and Role Conflict in 19th-century America” proučava društvene konotacije histerije, u devetnaestom stoljeću popularnog psihičkog poremećaja koji se pripisivao isključivo ženama, uz sljedeću tezu: „[devetnaesto stoljeće] bilo je razdoblje ... u kojem su društvene i strukturalne promjene stvarale napetosti unutar obitelji i u kojem su, osim toga, pojedinačne uloge u kućanstvu bile strogo određene. Iz ove se perspektive histerija može tumačiti kao zamjenska opcija za one žene koje nisu mogle prihvatiti svoju životnu situaciju” (655). Nadalje opisuje kontradiktorne osobine koje su se očekivale od američkih žena u 19. stoljeću:

žensko je područje obuhvaćalo kućanske poslove i brigu o djeci: unutar njega žene su mogle iskazivati brigu, ljubav, miroljubivost i užitak. Američke su djevojčice učile ... da su agresija, neovisnost, samopouzdanje i znatiželja karakteristike muškaraca, neprikladne za nježniji spol i njezino ograničeno područje ... Ni u kojem trenutku nije se očekivalo da će se djevojčice ostvariti u nekom polju koje muškarci, a time i društvo, smatraju važnim ... Idealna žena bila je emotivna, ovisna i nježna – rođena da slijedi druge. Od idealne se majke očekivalo da bude snažna, da bude oslonac, da pruža zaštitu i da se učinkovito brine o djeci i kućanstvu (656).

Navedene društveno-ekonomske promjene i preobrazbe postupno su rezultirale sve većim brojem žena koje su odbijale prihvaćati domaćinske uloge supruge i majke koje im je nametalo društvo i koje su se odlučivale na djelovanje unutar polja djelatnosti koje su se dotad smatrale rezerviranim isključivo za muškarce.

Glavna junakinja romana *Buđenje* autorice Kate Chopin, Edna Pontellier, dobar je primjer žene koja napušta stereotipne konvencije tadašnjeg društva kako bi živjela u slobodi koju uživaju muškarci. Njezina žudnja za životom izvan uloge supruge i majke iznosi se već na početku romana: „njegova supruga nije uspješno izvršavala svoje dužnosti prema njihovoj djeci. On je to više osjećao nego primjećivao ... Ukratko, gđa Pontellier nije bila žena-majka. Toga su ljeta u odmaralištu Grand Isle prevladavale žene-majke ... One su idolizirale svoju djecu, obožavale svoje muževe i smatrale zaboravljanje samih sebe i širenje zaštitničkih anđeoskih krila svetim povlasticama u životu” (Chopin 10). Njezin suprug Leonce isprva razlog njezina nezadovoljstva i nezainteresiranosti za te dužnosti koje joj pripadaju traži u potencijalnoj psihičkoj nestabilnosti: „g Pontellieru ponekad se činilo da je njegova supruga u posljednje vrijeme postajala mentalno nestabilna” (Chopin 74), no kasnije njezino ponašanje povezuje s borbom za slobodu. Međutim, svejedno se „za pomoć” obraća liječniku, bez Ednina znanja: „’Ona u glavi razvija neke ideje o vječnim pravima žena’ ... ‘Je li se nedavno,’ upitao je doktor osmjehujući se, ‘kretala u krugovima pseudointelektualki, vrlo produhovljenih žena koje se drže nadmoćno? Moja mi je supruga pričala o njima”” (Chopin 84). Cynthia Griffin Wolf objašnjava Ednino stanje nezadovoljstva kao ličnost koja je shizofrena, smatrajući da, zbog svojeg visokog društvenog položaja i činjenice da joj Leonce ne brani da radi što hoće dokle god izvana izgleda kao da je sve u redu, ona ni ne mora uistinu obnašati funkciju majke i supruge: „s obzirom na pozamašnu slobodu koju je Edna uživala, njezin osjećaj zatočenosti može se protumačiti kao projekcija njezinih osobnih stavova i strahova” (51). Iako je Edna mogla uživati u pogodnostima dadiljâ i pomoći u kući, ona i dalje nije mogla živjeti slobodno poput muškaraca i činiti što želi jer je u svakom slučaju definirana kao *gospođa Pontellier*: „g Pontellier bio je kavalir dokle god je njegova supruga prema njemu iskazivala određenu poslušnost. Ali njezin nov i neočekivan način ponašanja u potpunosti ga je prenerazio. Zatim je njezino potpuno ignoriranje njezinih dužnosti kao supruge kod njega budilo ljutnju”

(Chopin 73). Molly J. Hildebrand smatra da je Edna u slikarstvu pronašla način za bijeg iz ženskog života:

paradigma prirodnog genijalca na koji se sručio talent veći od njega samog u zapadnjačkom se svijetu dugo povezivala s umjetnicima muškarcima ... Edna Pontellier ulazi u isto to umjetničko more: u izoliranu, samotnu i maskulinu definiciju umjetnosti i toga što znači biti umjetnik. Njezin položaj kao umjetnice bjelkinje iz više srednje klase omogućuje joj da se rodno određuje, a to dovodi do traganja za povlasticama koje uživaju muškarci – pravima i privilegijama koje su njoj kao ženi nedostupne (189).

Autorica iznosi da ona u tome i uspijeva, s obzirom na to da uspijeva zaraditi od svojih umjetnina: „Ednin talent za prodavanje vlastitih radova podrazumijeva neizmjernu sposobnost uključivanja u muški svijet prodaje umjetnina – talent koji je neophodan izoliranim genijalcima muškarcima za pronalaženje publike” (190) te zato što pri slikanju zauzima poziciju subjekta koji aktivno stvara, a ne objekta koji je pasivan i u službi muze umjetniku (muškarcu). Zaključuje da je razlog njezina samoubojstva činjenica da ona, kao žena, može uspjeti u svijetu muškaraca samo ako se udruži s ostalim ženama u svrhu borbe za ravnopravnost na višoj razini: „njezina nemogućnost prepoznavanja zajedničke (što ne znači jednake) potlačenosti – nesposobnost gledanja izvan okvira i djelovanja za ostvarivanje prava – upravo je ono što Ednu navodi na samoubojstvo” (203), a ona želi djelovati kao samotni umjetnik-genij i u tome ne uspijeva: „Ednina je krajnja želja postajanje umjetnikom-genijem – povlastica koja pripada muškarcima: pravo da postoji, i umre, sama” (205). Lawrence Thornton također iznosi da je Ednin tragičan kraj nadahnut činjenicom da ne može postati ravnopravna muškarcima. Ipak, on taj ishod objašnjava pomoću usporedbe Edne i gđice Reisz: za razliku od nje, Edna se ne može u potpunosti odreći svih konvencija i užitaka koji ju određuju te živjeti život odmetnute umjetnice kao što to čini gđica Reisz:

Chopin uvodi gđicu Reisz, a njezina oštroumnost potpuna je suprotnost esencijalno apstraktnoj prirodi Ednine svrhe ... [Gđica Reisz] otkriva da Edna nema disciplinu ili jasnoću vizije potrebnu da postane umjetnica ili buntovnica ... gđica Reisz jedini je primjer slobodne, neovisne žene čiju bi srčanost Edna trebala oponašati ako želi uspjeti i izdignuti se iznad „tradicije i predrasuda” (54).

Iz navedenih potencijalnih tumačenja Ednina samoubojstva može se zaključiti da je društveni aspekt njezine situacije određen rodnim odnosima i ulogama kraja devetnaestog stoljeća, odnosno nemogućnošću da živi slobodan život ravnopravno s muškarcima. Osim u području umjetnosti, to se može vidjeti i općenito, iz činjenice da je uvijek obilježena odnosom s nekim od muškaraca s kojima je povezana – čak i kad se *de facto* odvoji od Leoncea, društvena ju zajednica definira s obzirom na novog muškarca s kojim se druži, više nego na njezino osamostaljenje, njezin financijski uspjeh ili umjetnički izričaj: „Pa, zato što – znaš kako svi uvijek misle ono najgore – netko je spomenuo da te posjećuje Aclee Arobin. Naravno, to ne bi imalo nikakve veze samo kad g Arobin ne bi bio na tako lošem glasu” (Chopin 123). Stoga, Ednino samoubojstvo figurira kao kritika i otkupljenje u jednom: s jedne strane kritizira društvo u kojem žene različitih klasa žive i djeluju prema konvencijama koje određuju muškarci utoliko ukoliko Edna ne želi nastaviti živjeti u takvom svijetu, dok s druge strane njoj pruža mogućnost odabira vlastite sudbine, pa i mogućnost provođenja samotnog čina samoubojstva kao umjetnik-genij: „razmišljala je o Leonceu i djeci. Oni su dio njezina života. Ali nisu trebali misliti da mogu posjedovati nju, njezino tijelo i dušu. Kako bi se gđica Reisz smijala, možda i izrugivala, kad bi znala! ‘I vi sebe nazivate umjetnicom! Kakve zamisli, gospođo! Umjetnici moraju biti hrabre duše, odlučni i srčani u borbi protiv ograničenja’” (Chopin 148).

Utapanje u moru kao način samoubojstva vrlo je logičan u Edninu slučaju. Proučavajući simboliku pojedinih djela zapadnoeuropskog kanona, Helen Emmitt zaključuje sljedeće: „voda je

za muškarce narcističko zrcalo sve dok ne uđu u nju, tada ona postaje ženstvenost koja ih proždire, ali za žene, koje ne mogu naći zrcalo sa svojim odrazom, zagrljaj vode pruža samoostvarenje” (317 – 318). More i za Ednu ima umirujuć i emancipacijski značaj:

dok je plivala činilo joj se da poseže prema slobodi u kojoj se može izgubiti. Jednom se okrenula i pogledala prema obali i ljudima koje je ostavila iza sebe. Nije otišla daleko – odnosno, to za iskusnog plivača ne bi bila velika udaljenost ... Brzinska vizija smrti pogodila ju je u dušu i na trenutak ju zgrozila i oslabila njezina osjetila. Nije spominjala svoj susret sa smrću i trenutak užasa u kasnijem razgovoru sa suprugom: ‘Mislila sam da ću umrijeti tamo sama.’ ‘Nisi bila tako daleko, draga, pazio sam na tebe,’ rekao joj je (Chopin 35).

U ovim se rečenicama može uočiti njezin osjećaj samostalnosti – pliva sama, bez pomoći muškarca, i osjeća slobodu jer svojim vlastitim radom može dosegnuti daljine koje su joj dotad bile nepristupačne. Taj osjećaj slobode popraćen je strahom od smrti – jasno joj je da bi ovako mogla umrijeti. Patronizirajuća Leonceova rečenica po njezinu povratku među ljude može se protumačiti kao simbolička poruka da se njezina istinska sloboda i neovisnost u odnosu na muškarce nalazi u morskom zagrljaju smrti. Ovaj je događaj ujedno i nagovještaj njezina samoubojstva na kraju romana, koje je opisano suptilno: javlja se podsjetnik na prethodno navedenu situaciju i insinuira se da se Edna nije vratila, tj. da u jednom trenutku više nije mogla plivati te se prepustila vodi:

nastavila je dalje. Sjetila se noći kad je otplivala daleko i vratio joj se osjećaj užasa koji ju je bio obuzeo pri pomisli da se neće moći vratiti na obalu. Sad se nije osvrnula iza sebe, nego je nastavila dalje i razmišljala o tirkiznoj dolini na kojoj se igrala kao dijete, za koju je vjerovala da nema ni početak ni kraj. Ruke i noge su joj postajale sve umornije ... Iscrpljenost ju je preplavila i nadjačala ... obala je bila daleko iza nje, a snage više nije imala (Chopin 148).

Iako se samoubojstvo u ovom romanu događa i fabularno i sižejno na njegovu kraju, pa se ne može uočiti na koji je način restrukturiralo međudnose likova, konotacije Ednine funkcije supruge i majke njezinu samoubojstvu daju strukturalni značaj u romanu. Moglo bi se reći da Edna oduzimajući si život čini upravo ono što prema Gillesu Deleuzeu i Felixu Guattariju čini Franz Kafka: pronalazi način za bijeg iz „tlačiteljskog [obiteljskog] trokuta (otac-majka-dijete)” (598, 600): „Kao što Kafka kaže, problem nije problem slobode, nego izlaza. Očevo pitanje nije kako postati slobodan u odnosu na njega (edipovsko pitanje), nego kako naći put tamo gdje ga on nije našao” (597). Iako se radi o drastično različitim poljima i ostatak njihova tumačenja Kafkina opusa nije primjenjiv na slučaj Edne Pontellier, njihov opis Kafkina bijega iz opresivne hijerarhije obitelji može se čitati kao adekvatan opis strukturalnih promjena koje uzrokuje Ednino samoubojstvo. Ona putem samoubojstva bježi iz pozicije majke i samim time služi kao primjer promjena u strukturama moći unutar obiteljske zajednice, karakterističnih za kraj devetnaestog stoljeća i borbu za ženska prava.

4. FORD MADOX FORD, *DOBRI VOJNIK* (1915.)

Od razvoja industrije, urbanističke infrastrukture, željeznice (a samim time i mobilnosti), preko demokratskih promjena, sindikata i radničkih borbi za prava do feminističkih pokreta i uspona srednje klase, društveno-gospodarski razvoj Engleske dokazuje da je ona bila vodeća sila moderniteta i poprište promjena koje je to razdoblje donijelo. Ova se država u 19. stoljeću iskristalizirala i kao apsolutni kolonijalni magnat, a u prvim je desetljećima dvadesetog stoljeća taj status nastojala održati daljnjim širenjem kolonijalnog carstva, iako su ratovi u pojedinim

kolonijama nagoviještali početak kraja vrhunca njezine moći: „čak i tijekom ovog razdoblja, kao rezultat pritiska iz perifernih područja, proces uspostave protektorata ili prisvajanja kolonija nije posustajao unatoč krizama u kolonijama i kolonijalnim ratovima u Africi, Aziji i Pacifiku. Većina novostečenih kolonija nalazila se u tropskim područjima svijeta, a njihovo stanovništvo uglavnom nisu činili Europljani” (Britannica). Društveni razvoj ovakve velesile na početku dvadesetog stoljeća obilježila je i borba za prava žena te ozbiljna inicijativa za rješavanje problema rodni uloga i neravnopravnog položaja žena u odnosu na muškarce. Organizirana borba donosila je neke pomake: „činjenica da su žene u sve većoj mjeri postajale potrošačice odrazila se u propisima o vlasništvu udanih žena iz 1882., na temelju kojih je ženama bilo dopušteno upravljati vlastitim prihodima” (Britannica), a promjene na polju položaja žena i rodni uloga bile su na pomolu. To je podrazumijevalo i značajan utjecaj na bračna načela: „tijekom tog razdoblja dolazilo je do promjena u instituciji braka, usmjerenih prema većoj neovisnosti žena, te promjena statusa i neovisnosti žena koje nisu bile u braku” (Britannica). Međutim, obitelji visokog društvenog statusa koje su njegovale tradicionalnije vrijednosti ipak su se opirale ovakvim promjenama jer su one izravno ugrožavale njihov superioran položaj, kao i sve povlastice koje dolaze s njim, te je u tim krugovima borba za ravnopravnost bila sporija i teža: „kad je riječ o višoj srednjoj klasi, tradicionalne rodne uloge i dalje su bile postojane” (Britannica).

U analizi romana obilježenog dvama samoubojstvima, *Dobri vojnik* Forda Madoxa Forda, Sarah Henstra u članku „Ford and the cost of Englishness: ‘good soldiering’ as a performative practice” ističe da roman izvrsno prikazuje društvene i moralne prilike u Engleskoj u to doba te da pisac naglašava performativni karakter „uzornog vojnog ponašanja” i iznosi „komentar ‘engleštine’ kao kolektivnog identiteta prepuštenog propasti carstva i odbačenog zbog smanjenja važnosti ideala koji čine njegovu strukturu” (178). Na primjeru jednog od glavnih likova autorica objašnjava glavne osobine koje su se cijenile kao uzorno engleske: „vojnici u ovoj priči, Edward

Ashburnham, u potpunosti je nesposoban utjeloviti nacionalno-moralne standarde povezane s bivanjem vojnikom: odanost, pouzdanost, iskrenost, čak i volju za preživljavanjem” (177). Isto tako ističe da je neusklađenost stvarnog identiteta i onoga kako se osobe prikazuju također odlika autentične engleštine jer je dio uzornog engleskog identiteta usredotočenost na prikazivanje sama sebe, na glumu, izvedbu manira u društvu: „ponašanje u javnosti povezano s ‘engleštinom’ ponovno određuje i propisuje temelj engleskog identiteta koji istovremeno predstavlja kao izvor ‘engleskog načina ponašanja’” (181). Edward i Leonora savršeni su primjer engleske gospode: on je vojnik i zemljoposjednik, velikodušan prema svojim zakupcima, izvrsne forme i uglađenih manira: „bila je to nezgodna situacija za novopečene zemljoposjednike, ali Edward Ashburnham krizu je podnosio kao pravi Englez i *gentleman* ... Njegovo je lice bilo bezizražajno, baš na engleski način ... Istovremeno i jest i nije bio drzak. Kosa mu je bila svijetla, namještena u valove” (Ford 22). Leonora je, pak, uzorna supruga i gospođa, elegantna, uvijek pribrana i kulturna, nikad si ne dopušta izljeve pretjeranih emocija, kao što je vidljivo iz sljedećeg primjera:

[Florence] je jednim prstom dotakla zapešće kapetana Ashburnhama ... a zatim sam shvatio da je bol u zapešću moje lijeve ruke proizlazila iz Leonorina stiska: „Ne mogu ovo podnijeti,” rekla je nevjerojatno strastveno, „moram se maknuti odavde” ... „Zar ne vidite?” rekla je, „Zar ne vidite što se događa?” Panika je ponovno obuzela moje srce ... A onda se odjednom zaustavila. Nevjerojatno, ali ponovno je bila ona stara gđa Ashburnham ... „Zar ne znate,” rekla je svojim čistim i hladnim glasom, „zar ne znate da sam ja Irkinja i katolkinja?” (Ford 38).

U navedenoj situaciji Leonora shvaća da se nešto događa između Edwarda i Florence te se na trenutak predaje osjećaju bijesa pred pripovjedačem Dowellom. Ipak, naposljetku se pribere i na gotovo neprimjetan način zatomljuje bilo što što bi moglo upućivati na manjak gospodske discipline. Njihovo ponašanje i imidž koji predstavljaju vanjskom svijetu savršeno se uklapaju u

visoko društvo Engleske tijekom moderniteta. U kontekstu opisanih društvenih promjena na tom području, ljubavnike i počinitelje samoubojstava, Edwarda i Florence, Elizabeth Brunton opisuje kao likove koji svojim ponašanjem izazivaju rodne uloge, u skladu s razvojem ženske ravnopravnosti i početkom kraja herojskog i virilnog imperativa za muškarce. Smatra da Edwardova „fatalna mana leži u njegovoj osjećajnosti, a ne čisto seksualnoj strasti” (157) te da je „Edwardova sentimentalna žudnja više u skladu s devetnaestostoljetnim prikazima emocionalnih žena bez samokontrole, a ne s muškarcima” (158). Međutim, pojedini primjeri Edwardova ponašanja i Dowellovih komentara ukazuju na suprotno – Edwardova virilnost upravo je karakteristična za „’muževnost’ koja se očekuje od zemljoposjednika i vojnika” (Henstra 149) jer se na taj način na mikrokozmičkoj razini utjelovljuje kolonijalni karakter Engleske. Argument koji ne ide u prilog Edwardovoj sentimentalnosti odnosi se na bezbolan prijelaz njegovih ljubavnih interesa s jedne žene na drugu, taman u trenucima kad je prethodna veza već ostvarena i stoga manje zanimljiva. To se dogodilo s gđom Basil i gđom Maidan: „ali shvatio je da bi, dok je još uvijek jednom tjedno pisao duga pisma gđi Basil, postajao bjesomučno nestrpljiv kad gđu Maidan ne bi vidio barem jednom u danu” (Ford 134), zatim s gđom Maidan i Florence: „mislio je da je smrt [gđe Maidan] najprirodnija stvar na svijetu. Brzo je prebolio tu smrt. Doista, to je bila jedina afera zbog koje nije mnogo žalio” (Ford 61) i, naposljetku, s Florence i Nancy Rufford: „ne, Edward nije osjećao grižnju savjesti. Sam je sebi mogao reći da je Florence pružao galantnu pažnju kakvu je i željela sve do dva sata prije njezine smrti” (Ford 102), odnosno, sve dok ga nije vidjela kako razmjenjuje nježnosti s Nancy. Osim brzog izmjenjivanja interesa, Edward pokazuje da su mu zanimljive one žene na koje ne vrši utjecaj – Leonora mu postaje zanimljiva onda kad ga ne čeka u hotelu da se vrati s ljubavnih pohoda s La Dulciquitom, nego odlazi sama ranije: „onda je shvatio da je ona bila napustila hotel prije nego što joj je on napisao pismo. Put natrag u grad bio je trnovit, bilo ga je strah za vlastiti život – Leonora mu se nikad nije činila tako poželjnom” (Ford

127). Takvo ponašanje savršeno odgovara Dowellovu komentaru iz kojeg je moguće iščitati Edwardov kolonijalni karakter: „sa svakom novom ženom koja privlači muškarca dolazi do proširenja vidokruga, ili, da tako kažem, do zauzimanja novog teritorija” (Ford 89). Tumačenje Edwarda kroz leću kolonijalne muževnosti ponudila je Karen E. Hoffman u članku „’Am I no better than a eunuch?’ Narrating Masculinity and Empire in Ford Madox Ford’s *The Good Soldier*” u kojem navodi sljedeće: „kroz tijek romana Ford iznosi funkcionalnu definiciju patrijarhalnog maskuliniteta u kasno viktorijansko doba u Engleskoj kao neodvojivu od imperijalističkih pretpostavki i praksi, u što se savršeno uklapaju muškarci koji u utrci za kolonijalnu prevlast prelaze granice kako bi posjedovali što više žena” (30) i ističe da Ford u ovom romanu dotiče i temu povećavanja nestabilnosti u britanskom kolonijalnom carstvu. Edward Ashburnham je, dakle, izvrstan primjer engleskog gospodina, „dobrog vojnika”, ali i kolonijalnog društva opsjednutog novim osvajanjima te patrijarhalnog društva koje je u strahu od borbe za ravnopravnost žena, što se vidi u njegovoj mržnji prema Leonori i njezinom vladanju kućanstvom, za što on nije sposoban. Moglo bi se reći da je njegovo samoubojstvo pri kraju romana kritika modernog društva iz konzervativne perspektive – on ne može podnijeti život u svijetu u kojem ne može dobiti ono što želi i u kojem žene prestaju biti potlačene te nastoje ostvariti ravnopravnost s muškarcima:

u žudnji za Nancy Edwardova borba nije borba protiv drugih muškaraca, nego unutarnja borba jer se ovdje suočava s tabuom rodoskvrnuća i sukobljava se s vlastitom internalizacijom imperijalističkog maskuliniteta koji ga je potaknuo na kompulzivno nastojanje da posjeduje što veći broj žena. Edward je zahvaljujući patrijarhalnom sustavu i svojem položaju u plemstvu toliko navikao na to da može dobiti što želi da ga činjenica da će se taj niz zaustaviti s nastojanjima da započne aferu s Nancy potpuno uništava ... Edward nije sposoban niti pojmiti uređenje drukčije od imperijalističkog patrijarhata (Hoffmann 38).

Otkupiteljski se karakter njegova samoubojstva može protumačiti i tako da progresivnim ciljevima daje nadu u bijeg – nadu da će borba za oslobađanje od kolonijalnih odnosa i borba za ravnopravnost žena rezultirati uništavanjem proždirućeg kolonijalnog patrijarhata koji Edward ovdje predstavlja.

Tumačenje ovog romana koje nudi Elizabeth Brunton u kontekstu kritičnog i otkupiteljskog karaktera samoubojstva primjenjivo je na Florence, koja svojim ponašanjem prelazi granice ustaljenih rodni uloga:

Florencino „srce” omogućuje joj da cijelu noć, sve do deset sati ujutro, provodi iza zatvorenih vrata i razvija svoj interes za preljub, a ne literaturu iz povijesti. Himba pasivne patnje karakteristične za žene, uzorkovane dugotrajnom bolešću, omogućuje joj da se ponaša suprotno onomu što se smatralo seksualno prihvatljivim za žene u društvu toga doba ... Da nije bila u braku s Dowellom, Florence ne bi mogla ostvariti sve svoje želje – jedna žena nije mogla samo tako sama započeti novi život u Europi. Osim toga, nakon njezine afere s Jimmyjem uvjet nastavka financijske velikodušnosti njezina ujaka bilo je Dowellovo jamstvo „kreposti i pouzdanosti” (155).

Njezina shema himbe srčane bolesti kako bi ostvarila prava koja muškarci imaju sami po sebi vrlo je progresivan i subverzivan čin – ne samo da je ostvarivala svoja prava u odnosu na muškarce, nego je to činila dovoljno vješto da njezin suprug, pripovjedač John Dowell, ništa ne shvati, iako su se muškarci držali superiornima, a žene su smatrali krhkima i nemoćnima: „ali, pogledavši ovo što sam napisao, uviđam da sam vam nenamjerno iznio pogrešnu informaciju i izjavio da sam Florence uvijek držao na oku. Doduše, taj sam dojam imao sve do sad. Kad malo bolje razmislim, većinu ju vremena uopće nisam vidio ... Nisam smio ući u sobu bez kucanja, u suprotnom bi njezino srdašće moglo stati zauvijek” (Ford 70).

Stoga, samoubojstvo Florence Dowell, planirano od samog početka provedbe njezine sheme, može poslužiti kao odličan primjer ujedinjenja kritike društva i otkupljenja te davanja nade. Ona je znala da će, ako se njezina tajna otkrije, ostati bez slobodnog života u kojem je seksualno ravnopravna muškarcima, što bi za nju bilo neprihvatljivo. Prema Dowellovu iskazu utemeljenom na informacijama koje je o njoj saznao tek posthumno, trenutak samoubojstva došao je kad je Florence pretpostavila da će on od gospodina Bagshawea saznati za njezin život prepun preljuba: „usudio bih se reći da je Bagshawe vjerojatno bio odlučujući čimbenik njezina samoubojstva. Leonora kaže da je ona nosila tu bočicu, za koju se mislilo da sadržava amil-nitrat, dok je u njoj zapravo bio cijanid, i proteklih godina te da je bila odlučila upotrijebiti je ako ikad otkrijem pravu narav njezina odnosa s Jimmyjem” (Ford 91).

U knjizi *Suicide Century* Andrew Bennett ističe da je u ovom romanu od velike važnosti promotriti način na koji su oba samoubojstva prikazana: „upravo je način na koji su samoubojstva iznesena od najveće važnosti. Edwardovo se samoubojstvo najavljuje i na različite načine nagoviješta tijekom romana, ali ne prenosi se ‘uživo’ ... smrti Florence i Edwarda jednostavno se ‘iznose’, na njih se upućuje putem ležernih komentara kako bi ih se lišilo melodramatične snage i kako bi ih se tretiralo kao zakašnjele misli” (62). Čitav roman pripovijeda iznimno nepouzdan pripovjedač, John Dowell, kronološki nakon oba samoubojstva. Njegova je naracija karakteristično modernistička: nekoherentna, fragmentirana i prepuna osobnih i autorefleksivnih upadica. Čitatelj, dakle, okolnosti ovih samoubojstava saznaje od njega i o njihovoj provedbi zna isto što i on. Kad govori o samoubojstvu Florence, prvo opisuje situaciju kad ju je on zatekao: „nije bila zaključala vrata – prvi put u cijelom našem bračnom životu. Ležala je na krevetu uredno namještena, ne kao gđa Maidan. U ruci je držala epruvetu u kojoj je trebao biti amil-nitrat” (Ford 80). Kasnije od Leonore saznaje da se radi o samoubojstvu: „Mislim da je Florence glupo postupila kad je počinila samoubojstvo’ ... I to je bio prvi glas o tome da je njezina smrt bila samoubojstvo. Nikad prije ne

bih ni pomislio na to. Može se učiniti kao da sam bio potpuno slijep ili da sam čak bio imbecil. Ali uzmite u obzir moj položaj ... Vidite, amil-nitrat je lijek koji se daje pacijentima koji boluju od bolesti *Angina pectoris*” (Ford 82 – 83) te da je ono planirano, da je Florence uvijek sa sobom nosila bočicu s cijanidom (Ford 91). Detalje o ovom samoubojstvu čitatelj saznaje postupno i fragmentirano – autodijegetičkim pripovijedanjem, na isti način na koji saznaje Dowell. Za Edwardovo se samoubojstvo saznaje na drukčiji način, pripovjedač spominje dvije situacije kojima se nagoviješta mogućnost njegova fatalnog kraja: junačko skakanje s broda radi spašavanja vojnika – „drugi je put na Crvenom moru skočio preko palube ratnog broda i spasio vojnika ... Ali putovanje Crvenim morem bilo je užasno, a vojnici su postajali suicidalni” (Ford 132) te Leonorin strah da će si nešto napraviti nakon njihove svađe u vezi s Nancy Rufford – „mislila je da je Edward sigurno bio počinio samoubojstvo nakon onoga što mu je izrekla” (Ford 163). Način na koji je samoubojstvo počinjeno iznesen je vrlo izravno, bez gnušanja i eufemizama: „prijetila je da će mu opet zabraniti upravljanje bankovnim računom. Mislim da si je zato prerezao grkljan” (Ford 163), a tek na kraju cijele priče sam je čin opisan detaljnije: „zatim je gurnuo dva prsta u džep svog sivog, obrubljenog odijela i izvukao lijepi džepni nožić – majušni džepni nožić ... Kad je shvatio da nemam namjeru zaustaviti ga, pogled mu je postao mek i prepun naklonosti. Dodao je: ‘Zbogom, starče, moram se malo odmoriti’” (Ford 196). Za razliku od samoubojstva Florence, detalje o Edwardovu samoubojstvu Dowell zna sam te ih iznosi iz prve ruke, uz jasno naglašavanje činjenice da je cijeli roman ispričan autodijegetski, u potpunosti i isključivo kroz njegovu perspektivu: „upravo sam uočio da sam zaboravio ispričati kako je izgledao Edwardov kraj” (Ford 195).

Benett ističe *Dobri vojnik* kao roman u kojem je samoubojstvo središnji događaj: „Fordov roman istražuje formalne i strukturalne deformacije koje proizlaze iz pripovijedanja koje predstavlja samoubojstvo kao središnji događaj” (57). Ono u dvije prilike generira transformaciju društva oslikanu kroz likove i njihove međudnose. Prvo samoubojstvo, ono koje počinjava

Florence, Dowella pretvara iz prevarenog supruga u imućnog Amerikanca: „Hurlbird je svu svoju imovinu ostavio Florence ... Svu Florencinu imovinu naslijedio sam ja – zajedno s imovinom starog gospodina Hurlbirta. On je bio preminuo samo pet dana prije Florence” (Ford 151), koji može širiti svoje bračne interese u Englesku: „Naravno da se možeš oženiti njome,’ a kad sam upitao kime, [Leonora] je odgovorila: ‘Djevojkom [Nancy]’” (Ford 81). Drugo, Edwardovo samoubojstvo omogućuje Dowellu da zauzme Edwardovo mjesto, kao gospodar imanja Branshaw i protektor Nancy Rufford, što može poslužiti kao mikrokozmički prikaz kraha engleskog kolonijalnog carstva i ekonomski uspon SAD-a: „on umanjuje moć i buržujске povlastice koje kao Amerikanac prisvaja i na najranije znakove posustajanja britanskog carstva ... Dowell naposljetku prihvaća trend u kojem su pojedini članovi britanske elite nakon devetnaestog stoljeća iznajmljivali ili prodavali svoje vile novopečenim bogatašima, uključujući i Amerikance” (Hoffmann 32). Također, Edwardovo samoubojstvo Leonoru transformira iz prevarene žene koja mora štedjeti na sebi da bi održala ugled u dobar primjer uspjeha feminističkih napora u polju institucije braka: u sretno udanu ženu, „Leonora ... se utješila udajom za Rodneyja Bayhama i uživala u miru i ugodnom životu” (Ford 178).

5. WILLIAM FAULKNER, *BUKA I BIJES* (1929.)

Jaka transformativna moć velikih i naglih promjena moderniteta bila je posebice vidljiva u ruralnim sredinama, u kojima je štovanje tradicije bila jedna od najvažnijih vrijednosti. Takvo područje bio je i američki Jug u kasnom devetnaestom stoljeću: ranjiva atmosfera poljuljanih vrijednosti nakon gubitka u američkom građanskom ratu (1861. – 1865.) učinila je prodor i djelovanje moderniteta još kompleksnijim. U članku „The Anxiety of History: The Southern Confrontation with

Modernity” autorica Elizabeth Fox-Genovese navodi da je glavna boljka američkog Juga u modernitetu bila fundamentalno različito tumačenje modernih tekovina: „potrebno je odmah istaknuti da Jug, neovisno o tome je li bio percipiran kao robovlasničko društvo ili ruralna zabit, nikad nije bio kategorički protiv moderniteta ... Južnjački mislioci u potpunosti su prihvaćali obećanje napretka, posebice materijalnog ... Ali neovisno o njihovom entuzijazmu po pitanju željeznice ... dvoumili su se oko onoga što se može smatrati suštinom moderniteta” (70). Autorica ističe da su tri temeljna smjera razvoja obilježila ukupne promjene u modernitetu: ubrzani materijalni napredak prouzrokovan industrijskim kapitalizmom, politička demokracija i nastanak autonomnih pojedinaca, te da „[ti smjerovi] dovode do velikog preokreta u koncepciji prirode i svrhovitosti društva koji je utemeljen na određenom konceptu individualizma ... u skladu s kojim je pojedinac važniji od društva” (70). Južnjački se pojam individualizma razlikovao od sjevernjačkog i europskog, temeljio se na tradiciji prije Građanskog rata, prema kojoj se pojedincima koji imaju prava smatralo muškarcima bijelcima – oni su bili glave kućanstva, mogli su nositi oružje i suprotstavljali su se idejama o ravnopravnosti svih (Fox-Genovese 66), koje izravno napadaju njihov ideal društvenog uređenja u obliku hijerarhije u kojoj svatko ima svoju ulogu. Junačke osobine koje su se muškarcima na Jugu predstavljale kao ideal, viteštvo, autonomija, ponos (Gros, 31 – 32), bile su „uložene” u borbu protiv zabrane ropstva u Građanskom ratu. Nakon poraza te su se tradicionalne vrijednosti, postavke južnjačkog društva, ozbiljno poljuljale: „vojni poraz i ekonomski kolaps regije uzrokovali su bijes i sram koji su se pretvorili u ogorčenost i zamjeranje ... ali ti opipljivi jadi učinkovito su prikrivali drastično potkopavanje južnjačkog konzervativnog ideala kršćanskog robovlasničkog društva. Ispod očaja, bijesa i srama isfiltrirala se nova veza s modernitetom” (Fox-Genovese 77). Stoga, korjenite promjene i društvena nestabilnost karakteristične za modernitet u američkom se Jugu manifestiraju u nevoljkom rastanku od predratnih vrijednosti i prihvaćanju demokratskih tekovina, objedinjenih pod nazivom „the New

South (Novi Jug)”. Važno je istaknuti da je koncept Novog Juga uključivao i drugačije shvaćanje ideala južnjačkog muškarca. Tom se temom Emmeline Gros bavi u svojoj disertaciji „The Southern Gentleman and the Idea of Masculinity: Figures and Aspects of the Southern Beau in the Literary Tradition of the American South” te, oslanjajući se na brojna istraživanja, ističe da tradicionalni ideal muževnosti podrazumijeva, pored navedenih osobina, neprihvatanje drugih autoriteta, djelovanje iz afekta, ponos i potrebu iskazivanja uloge patrijarhalnog gospodara kućanstva i gospodarstva, u najvećoj mjeri putem odnosa prema ženama, djeci i podređenima – između ostalog i robovima (31 – 33). Vrijednosti Novog Juga podrazumijevale su „novu teologiju muževnosti” (Gros 40): poticalo se „razvoj muževnosti utemeljenoj na vlastitoj izgradnji” (Gros 41) te na „poštenom radu i unaprjeđivanju sama sebe” (42), zasluživanje poštovanja na temelju vlastitog rada, a ne dokolicu koja proizlazi iz zemljoposjedništva i poštovanje na temelju uspostavljanja autoriteta prema drugima.

Obje autorice u kontekstu književnosti spominju roman *Buka i bijes* Williama Faulknera kao izvrstan primjer sudara Starog i Novog Juga i njegova utjecaja na okolnosti života u tom razdoblju. Reakcija pojedinca na ovakve prilike prikazana je u liku Quentina Compsona, mladog intelektualca kojemu predstoji internalizirati osobine muževnog Južnjaka i preuzeti ulogu glave obitelji. On se ne uspijeva snaći u svim zahtjevima, očekivanjima i turbulentnim promjenama te počinjava samoubojstvo, čime istovremeno kritizira okolnosti u kojima živi kao neizdržive te nudi mogućost bijega od njih i uzimanja vlastite sudbine u svoje ruke, što je vidljivo iz činjenice da je posljednji dan njegova života prožet sjećanjima na prijašnje situacije u kojima se bezuspješno suočavao s društvenim konvencijama s kojima se ne može povezati. Fox-Genovese i Gros navode da je glavni razlog Quentinove neurotičnosti sveprisutna južnjačka boljka tijekom moderniteta: nemogućnost pomirbe južnjačke povijesti i predratne tradicije s novim društvenim vrijednostima, što ističe i Nathaniel Miller: „Quentinov problem povezan s južnjaštvom odnosi se na to da on nije

ni čovjek Novog Juga, a ni čovjek Starog Juga” (40). Odmah na početku dana samoubojstva, Quentin namjerno uništava ručni sat, naslijeđe po muškoj liniji: „Bio je djedov i kad mi ga je otac dao rekao je dajem ti mauzolej svih nada i želja” (Faulkner 73), čime se otvoreno buni protiv tradicije i standarda muževnosti koji mu se nameću, što objašnjava i Erin E. Campbell: „uništavanjem sata Quentin djeluje subverzivno prema svom porijeklu i društvu ... postojanjem izvan vremena [on] može pobjeći ne samo od povijesti, već i od nasljedstva koje podrazumijeva standarde maskuliniteta; on postaje samostalan i neovisan o prirodnim i kulturnim zakonima” (57 – 58). Sjećanja na problematične situacije iz prošlosti ukazuju na to da Quentin nije uspijevao demonstrirati muževne osobine koje je njegovao Stari Jug. S jedne strane, nije uspio viteški obraniti Caddyinu čast u borbi protiv Daltona Amesha:

zamahnuo sam drugom rukom ali on je i nju uhvatio prije nego je cigareta stigla do vode držao mi je oba zapešća u istoj ruci drugom je posegnuo pod pazuhu pod kaput ... njegova je ruka počivala na ogradi rahlo držeći pištolj ... kasnije se pištolj podigao uopće nije ciljao kora je iščezla zatim su se njezini djelići pojavili na površini ... izvukao je cilindar i puhnuo u cijev razišao se tanki pramen dima ponovo je napunio tri ležišta za metak zatvorio cilindar i dao mi ga držeći ga za cijev ... udario sam ga i dalje sam ga pokušavao udariti još dugo nakon što mi je držao zapešća ali ja sam i dalje pokušavao ... pustio me i naslonio sam se na ogradu / je li vam dobro / ostavite me na miru dobro mi je / jeste li u stanju stići do kuće (Faulkner 146 – 147).

S druge strane, ne uspijeva ni uspostaviti autoritet nad njom, kako priliči pravom južnjačkom gospodarstvu kućanstva: „Zbog toga što si dopustila da to bude neki prokleti gradski skitnica zato sam te pljusnuo ti ćeš hoćeš li sad valjda reći predajem se” (Faulkner 121). Pored toga, ne može se iskazati ni u području virilnosti: „ti to nikad nisi učinio je li / što to nisam učinio / ono što sam ja

što sam ja učinila / da da jesam mnogo puta s mnogim djevojkama a tada sam zaplakao” (Faulkner 137), za razliku od njegove sestre, koja, pak, nikako ne bi smjela pokazivati naznake seksualnog ophođenja s mladićima jer u suprotnom dobiva reputaciju koju joj pridjeva upravo Dalton Ames: „sve su one kurve” (Faulkner 146). Quentinu ne pristaje općeniti koncept južnjačkog muškarca-gospodara, perspektivnog najstarijeg sina, nositelja naslijeđa i oca obitelji – ne može se pronaći ni u novojužnjačkim konvencijama muževnosti. Ideal muškarca koji ulaže u sebe i sam izgrađuje svoj status u ovom se romanu ostvaruje tako da obitelj Compson prodaje dio zemlje da bi Quentin mogao studirati na Harvardu. Quentinovo odbijanje ovakve uloge može se jasno iščitati iz njegova (zamišljenog) razgovora s ocem: „Ako studiraš na Harvardu godinu dana a ne vidiš veslačku regatu, morali bi ti vratiti novac. Neka ga dobije Jason. Daj Jasonu jednu godinu na Harvardu” (Faulkner 74). Sami dojam o cijeloj ustanovi *self-made* uglednog muškarca s Harvarda Quentin dobiva na primjeru Caddyina zaručnika Herberta, kojeg svi cijene: „Herbert nas je strašno razmazio Quintine jesam li ti pisala da će on namjestiti Jasona u svojoj banci čim Jason završi gimnaziju” (Faulkner 88), dok on zna što stoji iza Herbertova ugleda: „Lažljivac i pokvarenjak Caddy izbačen je iz svog kluba jer je varao na kartama izopćen uhvaćen kako vara na semestralnim ispitima i isključen” (Faulkner 112). Nepravedna društvena očekivanja koja on ne želi i ne može ispunjavati zagorčavaju život njemu i Caddy: „težimo, zajedno s Quentinom, vjerovati da [Caddy] plače jer ju gđa Compson tjera da postane vlasništvo, da nađe supruga. To je vjerovanje potaklo stajalište da je gđa Compson spremna, čak nestrpljiva, da žrtvuje svoju kćer konvenciji” (Trouard 39), a posljedično i Benjju, jer kad Herbert postane glava kuće, Benjja će poslati u ustanovu Jackson, daleko od kuće i obitelji. Želja da iz takvih okolnosti pobjegne razabire se iz njegovih sjećanja na razgovore s Caddy u kojima ju nagovara da svo troje pobjegnu „nekamo gdje [ih] nitko ne poznaje” (Faulkner 113) te iz izmišljanja glasina o njihovom rodoskrvnuću kako bi ju spasio od obaveznog braka, ali i dobio razlog za izopćenje iz nenasne zajednice.

Proučavajući samoubojstva u kontekstu problema agencije počinitelja, Katrina Jaworska u radu „Deliberate Thinking: the author, agency and suicide” ističe da je „samoubojstvo eksplicitno čin pojedinca ne zato što ta osoba jest odgovorna za nj, nego zato što tu osobu društvo smatra odgovornom” (2). Agencija se počinitelju dodjeljuje ako su prisutni znakovi njegove namjere, kao što su: „razmišljanje o samoubojstvu, zamišljanje mogućih ishoda, pisanje oprostajnog pisma, nabavljanje sredstava za njegovu provedbu, procjena smrtonosnosti određenih tvari ili procjena kulturno i društveno ‘prihvatljivog’ načina, planiranje mjesta provedbe tog čina, sama provedba, odnosno povlačenje okidača ili gutanje tableta” (Jaworska 5). U *Buci i bijesu* samoubojstvo se nagoviješta pomoću nekih od navedenih performativnih radnji koje Quentin sam opisuje u poglavlju u kojem je pripovjedač. Quentinova se namjera i činjenica da je samoubojstvo isplanirano unaprijed može uočiti u detaljima na samom početku: „A ja ću spustiti pogled i vidjeti svoje kosti koje mrmore i duboku vodu poput vjetra, poput krova od vjetra, i nakon dugog vremena nitko ne može razaznati čak ni kosti na pustom i neokaljanom pijesku. Sve dok onoga Dana kad On kaže Ustaj samo glačalo ne izroni na površinu” (Faulkner 76). U navedenom se odlomku referira na to da će se utopiti, i to pomoću glačalâ koja kasnije i kupuje, što se može opisati kao razmišljanje, nabavljanje sredstava za izvođenje, pa čak i razmišljanje o kulturno prihvatljivom načinu – ne želi da tijekom tog dana netko posumnja na njegove planove: „Zato sam uzeo dva manja od tri kile, jer će, kad se umotaju, izgledati kao par cipela” (Faulkner 81). Tijekom prve polovice poglavlja nekoliko puta spominje kovčeg koji šalje natrag kući te dva pisma, jedno za oca, a drugo za cimera Shrevea, što također izražava njegovu namjeru i prethodno planiranje samoubojstva. Vrijeme do počinjenja simbolično se odbrojava Quentinovim mjerenjem: „Odzvonio je posljednji udarac. Napokon je jeka prestala treperiti i tmina je opet bila tiha” (Faulkner 161).

Društvene promjene koje zahvaćaju Jug u devetnaestom i dvadesetom stoljeću uključuju financijsku i statusnu propast brojnih obitelji koje su se u agrarnom društvu Starog Juga smatrale

uglednima. Takvu sudbinu doživljava i obitelj Compson, prema riječima Nathaniela Millera: „[Quentin] odrasta u domaćinskoj sferi koja rapidno gubi na koherentnosti nakon srozavanja iz skoro aristokratske (‘generali i guverneri’) u srednju klasu ... Najočitiiji znak ovog društvenog propadanja u Quentinovom poglavlju je prodaja obiteljskog imanja” (39 – 40). Raspad ugleda obitelji Compson eksponencijalno se ubrzava postupcima Caddy i Quentina: „A tada, kad su počele njene nevolje, znala sam da će Quentin osjećati kako i on mora počinuti nešto jednako strašno. Ali nisam vjerovala da će biti toliko sebičan pa da... Nisam ni u snu mogla pomisliti da će...” (Faulkner 231). Ipak, Quentinovo samoubojstvo, uvjetovano širim društvenim promjenama, čini se kao prijelomni događaj koji obiteljske odnose u potpunosti udaljava od južnjačkog ideala. Caddyina trudnoća čak bi se mogla prikriti brakom, ali činjenica da prvorođeni sin, u kojeg se mnogo ulagalo, odbija tu počasnu ulogu i time trati posljednje pokušaje zadržavanja uglednog statusa u potpunosti ruši obiteljske snove u skladu sa standardima i Starog i Novog Juga. On je i sam toga svjestan: „Ostaviti Harvard san tvoje majke za koji je prodala Benjyjev pašnjak” (Faulkner 95), nakon njegovog samoubojstva obitelji se neće vratiti ono što su uložili u njega – on neće preuzeti ulogu novojužnjačkog, *self-made* gospodara domaćinstva i nastaviti održavati njihovu financijsku dobrobit i ugled. Nakon njegove smrti Jason preuzima ulogu *pater familiasa*, ali obitelj se sastoji samo od njega, majke, Benjyja (kojem prijete slanje u Jackson) i Caddyine kćeri imena Quentin. Bogatstva nema jer su i ono što je preostalo morali rasprodati, Jason kroz svoje mutne poslove i svoju surovost ispada samo karikatura bilo kakvog ideala južnjačkog gospodina, te uz to ne uspijeva uspostaviti autoritet nad Quentin: posljednji udarac konceptu ugledne južnjačke obitelji zadan je na kraju romana, kad Quentin bježi s cirkusom. S obzirom na navedeno, može se zaključiti da, unatoč tome što je ugled obitelji Compson već bio u raspadu, Quentinovo samoubojstvo dodatno generira korjenite promjene u njihovim međuosobnim odnosima i strukturi obitelji – čak i kroz djela Caddyine kćeri, koja njemu u čast nosi njegovo ime.

6. CARSON McCULLERS, *SRCE JE LOVAC SAMOTAN* (1940.)

Tridesete godine dvadesetog stoljeća na globalnoj su razini obilježene Velikom depresijom, totalitarnim režimima i zaoštavanjem društvenih problema uoči Drugog svjetskog rata. Nakon turbulentnog početka dvadesetog stoljeća, američki je Jug Velika depresija snažno pogodila i uzrokovala rasni i klasni razdor. Prema riječima Johna Robinsona, „Velika depresija započela je s krahom burze na kraju 1929., a američki Jug bio je najgore pogođena regija... čak je i priroda bila neprijateljski nastrojena uz najtežu dotad zabilježenu sušu 1930. – 1931., koja je dodatno usporila neuspješno južnjačko gospodarstvo” (110). U članku u kojem sažima prilike u američkom Jugu tijekom tog razdoblja navodi da je industrija bila tek u povojima, što je pridonijelo zaostajanju za Sjeverom. Problemi su se osjećali u ruralnim i urbanim sredinama, uvjeti rada postajali su sve lošiji, a vlast nije bila široke ruke: „državna pomoć, kad su je i pružili, na teže pogođeni Jug dolazila bi u manjim količinama: s 28 % populacije čitave nacije Jug je primao samo 15,4 % pomoći koju je davala federalna vlast ... Većina crnaca živjela je na Jugu, a zbog rasističke politike karakteristične za sve razine vlasti južnjački su crnci prolazili najgore od svih” (Robinson 113). Autor navodi i da je zavlдалo toliko siromaštvo da su ljudi umirali od gladi i da su čitave obitelji ostajale bez domova.

U skladu s poetikom romana kasnog modernizma, Carson McCullers u djelu *Srce je lovac samotan* izravno progovara o sve vidljivijim društvenim problemima i teškom životu američkog Juga tijekom Velike depresije, i to u jednom neimenovanom industrijskom gradu: „taj grad simbolizira vrstu kulture koju proizvodi industrijalizacija – svijet propadanja, gubitaka i usamljenosti ... U njegovom opisu ističu se njegovi društveni problemi, a izbor likova pospješuje razvoj tih problema do neke mjere” (Millichap 15). Književni kritičari i teoretičari koji su se bavili ovim romanom nude različita tumačenja odnosa i ponašanja likova. Većina njih naglašava važnost

slike sna koji Singer sniva nakon Božićnog posjeta svojih četvero novih prijatelja i pisanja pisma Antonapoulosu te na temelju toga roman tumače kao alegoriju ili parabolu. U članku „Approaching Community in Carson McCullers’s *The Heart Is a Lonely Hunter*” Jennifer Murray precizno opisuje društvene karakteristike svakog od likova: „Jake Blout, primjerice, vjeruje u ideale komunizma i nastoji podići razinu osviještenosti među radnicima u gradu ... Pokretačke želje koje ima Mick osobnije su prirode, baš kao i Brannonove ... Mick putem umjetničkih pokušaja, poglavito glazbe ... a [Brannon] putem svijeta fantastike i preispitivanja uživa u vlastitim zadovoljstvima” (121 – 122) te objašnjava njihove odnose: „međutim, postoji temeljna razlika između Singera i ostalih: ... ostale nije briga za Singerovu sreću. Njihov odnos prema njemu više nalikuje odnosu pacijenta i psihijatra, točki projekcije i transfera, u kojoj se mogu prenositi i analizirati unutarnji konflikti” (123). Međutim, najveću važnost u ovom djelu pridaje emotivnoj dimenziji, osjećaju zajedništva koji se stvara između čitatelja i likova te empatiji prema ovim likovima i društvenim skupinama koje predstavljaju: „snaga ovog romana leži u općenitom kretanju empatije s obzirom na tegobnost patnje, neuspjeha, ali i ljubavi, prijateljstva i želje koju budi u čitatelju” (124). Nancy Rich proučava ovaj roman iz druge perspektive. U radu „The ‘Ironic Parable of Fascism’ in *The Heart Is a Lonely Hunter*” priklanja se stajalištu da je slika sna središnji motiv u romanu (110), ali religijsko tumačenje zamjenjuje političkim. Smatra da Singer u svojoj nemogućnosti komunikacije s ostalim likovima predstavlja američku demokraciju: „stoga, u ovom romanu gluhonijemi čovjek predstavlja vlast, koja se tumači kao instrument ugnjetavanja i mukla tišina” (110), koja se čini kao da odgovara svima i iz koje svi iščitavaju rješenje svojih problema: „Singer, kojeg većina kritičara tumači kao težište romana, taj status dobiva na osnovu toga što su oči svakog lika uprte u njega. Sporedni likovi koji ni nemaju imena, osim ako ono nije vezano uz neku etničku, poslovnu ili poljoprivrednu skupinu, misle da je on jedan od njih, a glavni likovi vjeruju da simpatizira s njihovim društvenim, ekonomskim ili političkim interesima” (Rich 110),

iako ona ne čini ništa konkretno. Središnja slika sna produbljuje ovo tumačenje jer Antonapoulosu pridaje značenje ideala i simbola američke demokracije, Ustava. Autorica navodi i da je kod drugih likova problem to što se međusobno ne ujedinjaju, zbog čega ne mogu ništa postići (114). Prema tome, kritika društva koju roman nudi sastoji se u simboličnom prikazu vlasti koji nije idealiziran s obzirom na neke tradicionalne standarde. Joseph Millichap u tekstu „The Realistic Structure of *The Heart Is a Lonely Hunter*” nastoji na sveobuhvatan način proučiti ovaj roman, pa iznosi njegove društvene, simboličke i strukturalne karakteristike i na kraju zaključuje: „pažljiva analiza njegove strukture prikazuje način na koji su svi elementi romana – likovi, radnja, stil i simbolika – integrirani u višu svrhu predstavljanja neuspjele komunikacije, izolacije i nasilja koji prevladavaju u modernom društvu” (16).

Kad bi se, uz neke od argumenata koje ovi autori navode, ovaj roman analizirao iz perspektive u kojoj je John Singer u središtu, mogao bi se uočiti značaj njegova samoubojstva za događaje romana. Iako Millichap opaža da „Singer se nalazi u središtu skupine likova, ali potpuno je enigmatičan, i za čitatelja i za svoje prijatelje” (11), čitatelj može dobiti uvid u njegove reakcije na događaje i okolnosti koje ga okružuju. Kao što ističe Murray, Singer i Antonapoulos su „likovi koji zajedno predstavljaju običnog čovjeka” (118), a opis njihove svakodnevice dokazuje harmoničan i miran život ispunjen radostima svakodnevice: „svaki je dan bio nalik onom prethodnom zato što njih dvojica bili sami i ništa ih nije ometalo. Jednom tjedno otišli bi u knjižnicu da Singer posudi neki detektivski roman, a petkom navečer odlazili su u kino. Na dan isplate plaće uvijek bi odlazili u fotografsku radnju iznad trgovine opremom za vojsku i mornaricu kako bi se Antonapoulos fotografirao za deset centi” (McCullers 4). Jednostavan život u kojem je Singer bio zadovoljan sastojao se i od komunikacije s Antonapoulosom – Singer mu je iznosio svoje misli i doživljaje: „Singer nikad nije bio siguran u kolikoj je mjeri njegov prijatelj razumio što on govori. Ali to nije bilo važno” (McCullers 3), a nakon Antonapoulosove hospitalizacije Singer ostaje bez

prijatelja s kojim može razgovarati. Tada traga za novim društvom i pronalazi četvero prijatelja, no u tim odnosima oni svoju dušu olakšavaju njemu – ne mareći previše razumije ih ili ne – a on samo sluša te nema priliku uzvratiti i podijeliti svoje brige s njima. S obzirom na Singerovu prošlost koju iznosi na početku romana: „naučio je govoriti rukama i čitati. Prije nego što je navršio devet godina znao je govoriti jednom rukom, na američki način – a mogao je upotrebljavati i obje ruke, kao što to čine Europljani. Naučio je pratiti pokrete usana i tako je razumio što ljudi govore” (McCullers 9), može se pretpostaviti da je razumio što Biff Brannon, Jake Blout, Mick Kelly i dr. Copeland govore. Ako bi se smatralo da svaki od njih predstavlja po jedan gorući društveni problem, odnosno da Biff predstavlja malog obrtnika s komercijalnim težnjama, Jake idealističkog borca za radnička prava, dr. Copeland odlučnog pobornika obrazovanja i podizanja svijesti o poboljšavanju statusa crnaca, a Mick dijete sa snovima i željama koje ne može ostvariti zbog siromaštva u kojem živi, moglo bi se zaključiti da Singer putem njihovih razgovora svakodnevno biva izložen sve zaoštrenijim društvenim napetostima. Istovremeno, njegova težnja za dijeljenjem svojih briga može se zadovoljiti samo djelomično, pisanjem pisama Antonapoulosu: „te je večeri odlučio pisati Antonapulouzu ... jer uvijek kad se osjećao zbunjeno ili tužno, osjećao je jaku potrebu da piše svojem prijatelju. Ipak, nikad nije poslao sva napisana pisma” (McCullers 182), a kad Antonapoulos umre, ni pisanje pisama koje neće poslati više nema smisla i Singer počinjava samoubojstvo. Kad su ga svo četvero prijatelja u isto vrijeme posjetili za Božić, Singer se uvjerio u to da svi ovi društveni problemi mogu samo postajati ozbiljniji i da je njihovo ujedinjenje, a samim time i nada za njihovim olakšavanjem, nedostižno: „Singer je bio u šoku. Inače je svatko od njih uvijek imao nešto za reći. Ali sad kad su svi bili zajedno, bili su tihi ... Svi su gledali u Singera kao da nešto od njega očekuju” (McCullers 182). Opterećen tim problemima, bez prijatelja s kojim može podijeliti svoje boli i bez nade povratka u miran i harmoničan svakodnevni život s Antonapoulosom, nada koja je održavala njegovu volju za životom, John Singer svoju egzistenciju

doživljava nepodnošljivom i odlučuje prekinuti je. Time istovremeno kritizira breme života u američkom Jugu za vrijeme Velike depresije i neposredno prije Drugog svjetskog rata, ali i daje poruku nade u to da izlaz uvijek postoji.

Naznake nadolazećeg samoubojstva u ovom romanu ne postoje: ono se događa iznenadno, a predstavljeno je izravno, bez simboličnih radnji ili eufemizama. Pripovjedač je sveprisutan, ekstrasaheterodijegetičan i nepristran, što primjećuje i Murray: „McCullerin pripovjedač ne iznosi nikakve transcendentalne vrijednosti na temelju kojih bi bilo moguće osuđivati likove ili njihove izbore. Sve što čitatelj dobiva jest beskompromisan prikaz njihovih vrlina i mana” (124), te Singerovo samoubojstvo predstavlja kao samo još jedan događaj u romanu, koji slijedi nakon njegove općenite zbunjenosti i osjećaja nedostatka smisla nakon Antonapoulosove smrti:

Singer je svoju prtljagu ostavio na podu nasred stanice. Onda je otišao do zlatarne.

Pozdravio je zlatara za kojeg je radio pokretom glave. Kad je ponovno izašao iz zlatarne u džepu je nosio neki težak predmet. Neko vrijeme je pognute glave nemirno i besciljno hodao. Ali smetale su mu jaka sunčeva svjetlost i sparina u zraku. Vratio se u svoju sobu s glavoboljom i naotečenim očima. Malo se odmorio, a zatim je popio čašu ledene kave i otpužio cigaretu. Kad je očistio pepeljaru i čašu, iz džepa je izvadio pištolj i upucao se u prsa (McCullers 280 – 281).

Kad je riječ o strukturi međuodnosa likova i njezinoj transformaciji koju generira Singerovo samoubojstvo, kao dobro objašnjenje služi Millichapova analiza: „konačno, uzorak romana postaje cikličan: likovi se kreću od zavaravanja prema nadi pa opet prema zavaravanju, a zatim, vjerojatno, ponovno prema nadi” (14). Putanje ova četiri lika konvergiraju prema Singeru i okupljaju se oko njega uz osjećaj nade koji im on pruža. Međutim, uslijed tog orbitiranja oko njega ne dolazi do međusobne suradnje – jer nijedan od likova ne razgovara sa Singerom niti oni međusobno uspostavljaju odnose, što potvrđuje još jednu Millichapovu tvrdnju: „komunikaciju nije moguće

ostvariti kad svaka osoba iznosi pogled na svijet prepun zavaravanja i usmjeren samo na sama sebe. Društvo koje se sastoji od takvih pojedinaca može čovjeka navesti samo na daljnje povlačenje u sebe” (16). Svi ostaju šokirani nakon vijesti o njegovu samoubojstvu, ali nitko od njih ne razmišlja o tome da je i Singer imao svoje brige. Nakon tog događaja njihove putanje ponovno divergiraju i razvijaju se u stadiju svjesnosti o lošem stanju. I fizički se razdvajaju: Jeff odlazi u drugi grad – „otići će negdje drugdje. Ali neće napustiti Jug” (McCullers 293), dr. Copeland se također seli – „Ali jutros smo odvezli oca izvan zemlje i u dubini duše znam da ti ne bih trebala reći gdje se nalazi” (McCullers 295), a Mick i Brannon se udaljavaju jer ona odrasta – „završilo je. Mick je predvečer svratila na hladni sok ili sladoled. Narasla je. U njoj gotovo da više nije bilo onog dječjeg i jednostavnog” (McCullers 306). Millichap nadalje zaključuje da „treći dio prikazuje reakcije likova na Singerovu smrt i ističe ironiju u njihovoj nesposobnosti da riješe svoje osobne, ali i društvene probleme” (12), što daje naslutiti da je Singerovo samoubojstvo označilo kraj kratkog razdoblja nade i ponovno svakog od ova četiri lika vratilo u razdoblje svjesnosti o lošem stanju. S obzirom na događaje koji će uslijediti nakon 1939., može se zaključiti da promjena strukture odnosa likova uvjetovana Singerom i njegovim samoubojstvom na široj razini ocrtava zatišje pred buru Drugog svjetskog rata, što zaključuje i Millichap: „mikrokozmičko društvo ovog gradića raspada se uslijed neobuzdane mržnje i sukoba na temelju rase, a ostatak svijeta, makrokozmos, opasno tetura na rubu totalnog rata” (12).

7. ZAKLJUČAK

Cilj ovog rada bio je prikazati figuru samoubojstva u funkciji generiranja modernističkog u modernističkom romanu. Sam fenomen samoubojstva proučavao se izvana: rad se usredotočuje na kontekst koji okružuje taj čin – (1) potencijalne okolnosti koje doprinose tome da lik počini

samoubojstvo, (2) promjene u strukturi međuodnosa likova koje samoubojstvo uzrokuje i (3) način na koji je samoubojstvo prikazano – a nije se ulazilo u pitanja suštine tog čina, agencije počinitelja ili njihovih psiholoških stanja. S obzirom na navedene aspekte samoubojstva nastojalo se dokazati da ono može poslužiti kao sredstvo uspostavljanja istovremeno kritičkog i otkupiteljskog odnosa prema društvenim okolnostima, što je jedna od glavnih karakteristika modernističkog romana prema Jesseju Matzu, te kao generator nestabilnosti i promjenjivosti strukture međuodnosa likova. Ako bi se mrežu međuodnosa likova smatralo jednim dijelom strukture romana, moglo bi se reći da samoubojstvo generira i nestalnost strukture romana, također karakteristične za roman kao žanr, pogotovo u doba moderniteta.

Navedene su se značajke figure samoubojstva u modernom romanu nastojale prikazati na primjerima četiriju modernističkih romana: *Buđenje* autorice Kate Chopin iz 1899., *Dobri vojnik* autora Forda Madox Forda iz 1915., *Buka i bijes* autora Williama Faulknera iz 1929. i *Srce je lovac samotan* autorice Carson McCullers iz 1940., krajnje vremenske točke modernizma. Samoubojstvo u prvom romanu nastojalo se protumačiti kao kritika društva u kojem žene nemaju jednaka prava i mogućnosti kao muškarci te kao nositelj nade u to da, ako ništa drugo, žene imaju izbor ne htjeti živjeti ako egzistencija znači život u takvim okolnostima. Strukturalne promjene u tom se romanu odnose na promjene u oštro određenim ulogama u braku i obitelji, a u ovom je slučaju ravnoteža „tlačiteljskog trokuta” obitelji ugrožena jer položaj majke ostaje prazan. *Dobri vojnik* sa svoja dva samoubojstva iznosi kritiku imperijalističkog i patrijarhalnog engleskog društva u doba moderniteta, a otkupiteljsku dimenziju ostvaruje na više različitih načina: daje nadu u mogućnost izlaza iz životne situacije u kojoj nije moguće ostvariti ravnopravnost (Florence), iz životne situacije u kojoj više nije moguće ispunjavati sve svoje želje (Edward), ali i nadu u to da će zastarjeli i opresivni sustavi nestati pod pritiskom modernih promjena (Edward). Promjene koje su se među likovima dogodile zbog ovih dvaju samoubojstava oslikavaju zamjenu uloga SAD-a i

Engleske na samom vrhu najbogatijih i najrazvijenijih država, te poboljšanja u pogledu ženskih prava. *Buka i bijes* i *Srce je lovac samotan* odnose se na probleme američkog Juga. Prvi roman kritiku društvenih prilika putem samoubojstva usmjerava prema nejasnim vrijednostima tog prijelaznog razdoblja, a otkupljenje nudi u obliku mogućnosti bijega iz nepodnošljive životne situacije. Međuodnos likova koji se nakon Quentinova samoubojstva mijenja oslikava propast tradicionalnih i patrijarhalnih vrijednosti i otkriva njihove nedostatke. Potonji roman, pak, problematizira razdoblje Velike depresije i zaoštrene društvene odnose uoči Drugog svjetskog rata koji onemogućavaju ugodan i jednostavan svakodnevni život. Nada koju iznosi, kao i u ostalim romanima, izražava činjenicu da pojedinac ipak uvijek ima izbor odbiti živjeti život u kojem ne pronalazi smisao. Izgled strukture međuodnosa likova nakon Singerova samoubojstva može se protumačiti kao prikaz zatišja pred buru: kratkog razdoblja nade prije prijetećeg totalnog uništenja.

LITERATURA I IZVORI

Alvarez, Al. „Suicide and Literature.” *The Savage God: A Story of Suicide*, Bloomsbury Publishing, London, 2002, str. 163. – 257.

Bahtin, Mihail. „Roman kao književni žanr.” *Teorija romana*, Edicije Božičević, Zagreb, 2008., str. 569. – 608.

Bennett, Andrew. *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. Cambridge University Press, 2017.

Brunton, Elizabeth. „Affairs of the Heart: Illness and Gender Subversion in *The Good Soldier*.” *International Ford Madox Ford Studies*, Brill, vol. 14, 2015., str. 149. – 163.

Campbell, Erin E. „‘Sad generations seeking water:’ The Social Construction of Madness in O(phelia) and Q(uentin Compson).” *The Faulkner Journal*, vol. 20, br. 1/2, posebno izdanje: Faulkner, Memory, History, str. 53. – 69.

Chopin, Kate. *The Awakening*, Bedford Books, 1993.

Chung, Christopher Damien. „*Almost Unnamable: Suicide in the Modernist Novel*, disertacija za zvanje Doctor of Philosophy, The University of Texas, Austin, svibanj 2008.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari. „Prekrupni Edip.” *Kafka: u prilog manjinskoj književnosti*, preveo Ugo Vlaisavljević, *Europski glasnik*, ur. Dražen Katunarić, 18, 2013., str. 596. – 603.

Emmitt, Helen V. „'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin, and Drabble.” *Tulsa Studies in Women's Literature*, University of Tulsa, jesen 1993., vol. 12, br. 2, str. 315. – 332.

Faulkner, William. *Buka i bijes*, ur. Sonja Bašić, Školska knjiga, 2. izdanje, Zagreb, 2003.

Ford, Madox Ford. *The Good Soldier*. Harper Perennial Classics, izdanje ePub, 2012.

Fox-Genovese, Elizabeth. „The Anxiety of History: The Southern Confrontation with Modernity.” *Southern Cultures*, 1993., str. 65. – 82.

Frow, John. „Figure.” *Character and Person*, Oxford, Oxford University Press, 2014., str. 1. – 35.

Gros, Emmeline. „The Southern Gentleman and the Idea of Masculinity: Figures and Aspects of the Southern Beau in the Literary Tradition of the American South.” doktorska disertacija, Georgia State University, 2010.

Hildebrand, Molly J. „The Masculine Sea: Gender, Art, and Suicide in Kate Chopin’s *The Awakening*” *American Literary Realism*, University of Illinois Press, 2016., vol. 48, br. 3, str. 189. – 208.

Henstra, Sarah. „Ford and the Costs of Englishness: ‘Good Soldiering’ as Performative Practice.” *Studies in the Novel*, The Johns Hopkins University Press, vol. 39, br. 2, 2007., str. 177. – 195.

Hoffmann, Karen A. „‘Am I no Better Than a Eunuch?:’ Narrating Masculinity and Empire in Ford Madox.” *Journal of Modern Literature*, Indiana University Press, zima 2004., vol. 27, br. 3, str. 30. – 46.

Jaworska, Katrina. „Deliberate Thinking: the author, agency and suicide.” *Social Identities, Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, Taylor and Francis Online, vol. 16, br. 5, 2010., str. 675. – 687.

Kimmel, Michael S. „Men's Responses to Feminism at the Turn of the Century.” *Gender and Society*, Sage Publications, Inc., rujun 1987., vol. 1, br. 3, str. 261. – 283.

Lawrence Thornton. „*The Awakening: A Political Romance*,” *American Literature*, Duke University Press, 1980., vol. 52, str. 55. – 60.

Matz, Jesse. *The Modern Novel: A Short Introduction*. Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2004.

McCullers, Carson. *The Heart Is a Lonely Hunter*. Mariner Books, New York, 2004.

Miller, Nathaniel A. „‘Felt, Not Seen Not Heard:’ Quentin Compson, Modernist Suicide and Southern History.” *Studies in the Novel*, vol. 37, br. 1, The Johns Hopkins University Press, 2005, str. 37. – 49.

Millichap, Joseph R. „The Realistic Structure of ‘The Heart is a Lonely Hunter.’” *Twentieth Century Literature*, vol. 17, no. 1, Duke University Press, 1971., str. 11. – 17.

Murray, Jennifer. „Approaching Community in Carson McCullers’s ‘The Heart Is a Lonely Hunter.’” *Carson McCullers*, ur. Harold Bloom, Infobase Publishing, 2009., str. 117. – 125.

Neimneh, Shadi. „The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal.” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 46, br. 4, University of Manitoba, 2013, str. 75. – 90.

Rich, Nancy B. „‘Ironic Parable of Fascism’ in ‘The Heart Is a Lonely Hunter.’” *The Southern Literary Journal*, vol. 9, br. 2, University of North Carolina Press, 1977., str. 108. – 123.

Robinson, John L. „Great Depression.” *The New Encyclopedia of Southern Culture, Volume 3: History*, ur. Charles Reagan Wilson, University of North Carolina Press

Smith-Rosenberg, Caroll. „The Hysterical Woman: Sex Roles and Role Conflict in 19th Century.” *Social Research*, The Johns Hopkins University Press, zima 1972., vol. 39, br. 4, str. 652. – 678.

„The Return of the Liberals.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.,
<https://www.britannica.com/place/United-Kingdom/The-return-of-the-Liberals>.

Trouard, Dawn. „Faulkner’s Text Which Is Not One.” *New Essays on The Sound and the Fury*.
ur. Noel Polk, Cambridge University Press, New York, 1993., str. 23. – 70.

Wolff, Cynthia Griffin. „Thanatos and Eros: Kate Chopin’s *The Awakening*.” *American Quarterly* 25, br. 4, listopad 1973., str. 452. – 454.