

Tatjana ŠEPIĆ
Veleučilište u Rijeci

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 15. 3. 2018.

Književne igre u romanu *Northangerska opatija* Jane Austen

Šest dovršenih i tri započeta romana, obimna *juvenile*, knjižica pjesama i molitvi, pisma, malobrojne glasine poznanika, susjeda ili članova obitelji i naposljetku portret autorice – izbljedjeli crtež olovkom i vodenim bojama koji je naslikala njezina sestra Cassandra Austen – sve je što je ostalo budućim naraštajima čitatelja i književnih kritičara. No i ova relativno oskudna ostavština bila je dovoljna da i danas, dva stoljeća nakon smrti Jane Austen, njezina osobnost i stvaralaštvo ne prestaju pobuđivati zanimanje običnih čitatelja, književnih kritičara, a o popularnosti spisateljinih romana govore i njihove brojne televizijske i filmske adaptacije. To nije nimalo iznenađujuće jer i neke druge književnice (Elizabeth Gaskell, George Eliot, da spomenemo tek dvije figure viktorijanske književnosti) danas imaju svoje štovatelje, njihova su djela predmet kritičkih studija i interpretacija, televizijskih i filmskih ekranizacija. No ono što se dogodilo Jane Austen možemo usporediti jedino sa slavom i popularnošću sestara Brontë. Poput Charlotte, Emily i Anne, Jane Austen nema samo poklonike, već gorljive obožavatelje, društva, čak i kult štovatelja *Janeites*.

Što u djelu Jane Austen i danas jednakom snagom privlači obične i one upućenije čitatelje, učene umove da (iznova) čitaju i (re)interpretiraju njezine romane? Neki će reći da je razlog tomu što nam se svijet koji opisuje spisateljica, usprkos vremenskomu odmaku, čini bliskim i poznatim: u živopisnim portretima ne samo junakinja i junaka romana, već i u cijelome nizu sporednih likova, prepoznajemo ljude oko sebe, a često i sebe same. Drugi će pak reći da draž leži upravo u činjenici što nam je taj svijet dalek i drukčiji te nam pruža mogućnost da se barem nakratko vratimo u ozračje minulih vremena u kojima su prevladavale druge vrijednosti i druga moralna načela. Ima onih koji ističu spisateljčinu umješnost u strukturiranju i vještom vođenju priča vrlo uske tematike (“... u svim njezinim knjigama nalazimo gotovo istu priču [...], a likovi su, više-manje, iste osobe viđene iz različitih kutova”, primijetio je W. Somerset Maugham (Maugham, 2010: 77), zatim njezinu britkost i ironiju te izvrstan smisao za humor.

Bez obzira kojemu od ovih aspekata spisateljčina stvaralaštva daju prednost, svi će se složiti da je Jane

Austen iznad svega umjetnica i majstorica pisane riječi, “utjelovljenje neoklasične odmjerivosti i skladnosti” (Beer, 1986: 7). Čitanje njezinih romana osebujna i prepoznatljiva stila predstavlja estetski užitak koji istodobno zahtijeva i određeni intelektualni napor. Brižljivo uravnotežene rečenice, uporaba retoričkoga ponavljanja, fina ironija samo su jednim dijelom naslijeđe “njezina dragoga Doktora Johnsona” (Wright, 1967: 173) i cijele jedne (muške) književne tradicije kojoj na čelu stoji ovaj veliki pjesnik, esejist, kritičar i leksikograf. Pišući u trenutku kada se roman još uvijek konstituirao kao vrsta, bez velikih ženskih književnih uzora, a imajući na raspolaganju samo “mušku rečenicu” koja je bila neprimjerena ženskomu načinu izražavanja i viđenja svijeta, Jane Austen uspjela je stvoriti “savršeno prirodnu, skladnu rečenicu koja joj je dobro služila i koje se nikada nije odrekla” (Woolf, 2003: 79).

Izuzmemo li nekolicinu spisateljica poput Frances Burney, Sophie Lee, Ann Radcliffe, Marie Edgeworth, Charlotte Lennox i Mary Brunton, čiji su romani bili popularni krajem 18. stoljeća, i koji su danas većinom zaboravljeni, djelo Jane Austen predstavlja početak jedne uglavnom neprekinute linije ženskoga pisma koja traje sve do naših dana. Radnja se njezinih romana odvija oko priprema i odlazaka na plesove, udvaranja, sklapanja ili razvrgavanja zaruka, ljubavi i ljubavnih razočaranja, tema tipičnih za romantične priče čiji je jedini i krajnji cilj pronaći pravoga ženika. Za ženske likove J. Austen, kao i za žene u stvarnome životu, tada i još desetljećima kasnije, odabir muža bio je istodobno i odabir budućega “zanimanja”: biti župnikova žena, žena veleposjednika ili pak kapetanova žena (Clarke, 2010: 3). Usprkos ovakvim trivijalnim zapletima, autorica na nenametljiv način i “diskretnim potezima” mijenja očekivane obrasce i preokreće uloge u toj muško-ženskoj igri kao da nam želi poručiti: ako brak i jest jedina poželjna sudbina za ženu, onda neka žena barem bude junakinja priče. Tako nastaju njezine inteligentne, samosvjesne, pomalo drske junakinje pune duha, koje odbijaju ponašati se onako kako to okolina od njih očekuje i na taj način uspijevaju ostvariti određenu slobodu u okviru konvencija jednoga strogo kodificiranog društva. Ili su pak u središtu autoričina

zanimanja žene ne odviše lijepe ili bogate, marginalizirane, atipične heroine kojima će J. Austen osigurati sretan završetak priče (Loechner, 2008: 60, 61).

NORTHANGERSKA OPATIJA U KONTEKSTU DJELA JANE AUSTEN

Kada se govori o romanima Jane Austen, većina će kritičara i povjesničara književnosti istaknuti ponajprije *Ponos i predrasude*, autoričin najpoznatiji roman, *Emmu*, *Razum i osjećaje*, *Park Mansfield*, *Pod tuđim utjecajem*, kao kanonska djela (vidi primjerice Trilling, 2010: 190–191). Njezin prvi roman *Susan*, koji je Jane Austen prodala izdavaču 1803. i koji je objavljen tek posthumno 1818. godine pod naslovom *Northangerska opatija*, obično se smatra manje uspješnim ostvarenjem u odnosu na ostala spomenuta djela.

Pokušaj da se *Northangerska opatija* stavi uz bok ovih velikih pet romana jednostavno je “teret koji ne može podnijeti” (Carson, 2010: 37), složit će se mnogi kritičari i čitatelji (vidi u Le Faye, 2006: xxxix–lix). Isto tako bi bilo pogrešno staviti to djelo u kategoriju s tinejdžerskim radovima (premda ono predstavlja razradu parodije *Lijepa Cassandra* iz autoričine *juvenilije*). Roman *Northangerska opatija*, koji je David Blair zbog ovakvoga njegova mjesta unutar spisateljičina opusa nazvao *Pepeljugom* (Blair, 2000: v), doima se poput ne odviše uspjeloga spoja društvene satire, gotskoga pastiša i ljubavne priče. Iako predstavlja zrelije i složenije djelo u usporedbi s autoričnim ranijim radovima, junaci, u kojima prepoznajemo neke osobine likova kasnijih romana, još uvijek nemaju njihovu snagu i životnost, a i cjelokupan je zaplet ovoga književnog prvijenca prilično neuvjerljiv.

Kako, dakle, objasniti ove “nedostatke” ako znamo da je Jane Austen tekst dorađivala i revidirala tijekom godina s obzirom na to da je roman ostao u rukopisu i nije tiskan za njezina života. Cassandra je zapisala da je njezina sestra još 90-ih godina (18. stoljeća) započela rad na svoja prva tri romana (*Ponos i predrasude*, *Razum i osjećaji*, *Northangerska opatija*), stoga ne možemo sa sigurnošću znati je li *Northangerska opatija* uistinu autoričin prvi dovršeni roman (Brownstein, 1997: 35). Je li moguće da bi Jane Austen, koja je “svoje rečenice oblikovala tako istančano s petnaest godina” i “što god napiše, zaokruženo je i dotjerano” (Woolf, 2005: 70, 64), 1816. godine pisala *Proslav autorice za Northangersku opatiju* kaneći roman ponovno ponuditi za tisak ukoliko nije mislila da odgovara njezinim vrlo visokim mjerilima kada se radilo o vlastitome književnom stvaralaštvu?

Ako se složimo s mišljenjem Virginije Woolf da među dovršenim romanima Jane Austen nema promašaja (Woolf, 2005: 71) i ako promijenimo očiste te pokušamo čitati *Northangersku opatiju* ne više kao nedozreli prvijenac, već kao djelo koje, uzevši s uzgrednim opaskama i izjavama što ih nalazimo u

autoričnim pismima te s njezinim kratkim satiričnim djelom *Kako napisati roman na osnovi savjeta drugih* (1815), govori o spisateljičnim razmišljanjima o romanu, načinu njegova oblikovanja, njegovoj ulozi i utjecaju na čitatelje, odnosu prema književnoj tradiciji, onda ono predstavlja njezinu nikad nigdje cjelovito artikuliranu *ars poeticu*.

Zanimanje djela za vlastiti diskurs, tj. autoreferencijalnost, koju obično vezujemo uz postmodernizam, književnoumjetnički je postupak prisutan u svim stilskim razdobljima pa ga tako primjerice nalazimo i u romanima Henryja Fieldinga ili Laurencea Sternea, prethodnika Jane Austen. Kraj 18. i početak 19. stoljeća razdoblje je u kojemu roman pomalo stječe sve veću popularnost, premda se u odnosu na poeziju još uvijek smatrao književno manje vrijednim žanrom. Bez strogih pravila, za razliku od epa ili drame u stihu, koja bi sputavala ili ograničavala umjetnika, ova je književna forma bila još dovoljno “mlada i podatna” (Woolf, 2003: 79) da pruži piscu mogućnost da je oblikuje i prilagodi prema svojim potrebama, da u njoj iznese različite teme i probleme, pa tako i one književnoga zanata. Roman kao književno manje vrijedan žanr ostao je prepušten ženama (to se ponajprije odnosi na englesku književnost) koje su, prepoznajući mogućnosti koje pruža ovaj relativno novi pripovjedni oblik, počele pisati i objavljivati romane¹ odigravši ne samo vodeću ulogu u njegovu razvoju, već su istodobno bile i njegova glavna čitateljska publika.

DOSPIJEĆE DO PISANJA – OD JUVENILIJA DO NORTHANGERSKE OPATIJE

Možda bi se moglo učiniti preuzetnim i neočekivanim da mlada književnica na početku svoje spisateljske karijere pod krinkom *Bildungsromana*, satire i kritike gotskoga romana zapravo u središte svoga zanimanja stavlja književnoteorijske probleme. Imamo li na umu neke autoričine tekstove *juvenilije* poput *Triju sestara* (1793), vidjet ćemo da već u njima ona eksperimentira s pripovjednim tehnikama, progovara različitim glasovima, iznosi različita stajališta i verzije stvarnosti, što govori o osviještenosti Jane Austen o mogućnosti izbora pojedinih književnih postupaka i njihova učinka na potencijalne čitatelje. U nešto ranijem djelu *Ljubav i prijateljstvo* (1790) ona se izruguje postojećim apsurdnim književnim konvencijama ili pak oponaša retorički stil Doktora Johnsona uporabom antiteza i apstraktnih izraza lišenih značenja

¹ Usprkos brojnim društvenim zaprekama s kojima su se suočavale spisateljice, istraživanja su (primjerice ono Judith Phillips Stanton) pokazala da je polagan porast sve većega broja žena pisaca tijekom 18. stoljeća doveo do prave “eksplozije” ženskih autorica krajem 18. i početkom 19. stoljeća. Usp. Fergus, Jan (1997: 13) i Čale-Feldman, Tomljenović (2012: 114).

(Walton Litz u Gilbert, Gubar, 1984: 117). Već u ovoj fazi "pred-pisanja" pronalazimo i naznake "tehničkih" poteškoća s kojima se suočavala ova mlada autorica, zajedno s njezinim nesigurnim traganjem za pravom riječi, mukotrpnim sastavljanjem rečenica, opčinjenošću dvosmislenim razgovorima koji zbunjuju značenjem suprotnim od onoga što je izrečeno i jezično ispravnim opisima, koji su u biti nerazumljivi ili tautologijski. Jedna od osobina koja će ostati konstanta spisateljčina stila i u zrelih književnim ostvarenjima jest upravo ova sposobnost da gramatički pravilnim, stilski odmjerenim i prihvatljivim rečenicama na vrlo profinjen način istodobno podrija jezične konvencije (Gilbert, Gubar, 1984: 127, 128). No uz ovu brigu i potragu za pravim izrazom i odgovarajućom sintaksom, mlada je Jane kroz smijeh i satiru ukazala i na štetan utjecaj retorike fikcije, tj. romantičnih priča koje se čitateljicama nude kao modeli stvarnosti, što će ujedno biti i jedna od glavnih tema njezina romana *Northangerska opatija*.

Uz sam čin pisanja, stvaranja teksta, što mlada Jane usprkos poteškoćama čini s velikim zanosom i veseljem – jer "zvuk smijeha" odzvanja njezinom *juvenilijom* (Woolf, 2005: 63), stalno je prisutan i element publike. Naime, Jane je svoje duhovite i zabavne priče, dramske igrokaze, satire i pošalice čitala naglas svojoj obitelji, prijateljima. "Prolazna razbibriga", kako je autoričin rođak nazvao ove sastavke (Beer, 1986: 9), od kojih je svaki bio posvećen nekomu članu obitelji ili bliskim prijateljima, obilovali su aluzijama na neke njima dobro znane događaje, osobe i šale. Za razliku od osobnih ispovijesti ili literarnih pokušaja držanih u tajnosti, djevojčica, i kasnije djevojka, Jane piše da svoje priče podijeli s drugima i da pritom izazove njihovo divljenje i pohvalu. Ali to ipak nije sve. Autorica je svoje tekstove brižljivo prepisivala odbacivši, možemo pretpostaviti, sve ono što joj se nije činilo dovoljno dobrim ili što nije izazvalo željeni učinak kod publike, te ih zatim razvrstala i podijelila u tri sveska. Važnost koju je ona pridavala svojim mladenačkim tekstovima govori i činjenica da je još 1809. godine unosila neke dodatke i ispravke (Beer, 1986: 9).

No Jane Austen nije pisala samo za obitelj, kako bi se isprva moglo činiti. Ona je "pisala za svakoga, za nikoga, za ljude naših godina, za one svojih godina [...]" (Woolf, 2005: 63). Možemo dodati, i za ljude našega doba. Kritičari i obični čitatelji su se tomu osvjedočili na primjeru njezinih pet kanonskih romana. Cilj nam je ovdje pokazati da je *Northangerska opatija*, jedan od spisateljičinih "najčešće krivo tumačenih romana" (Hoeveler, 1995: 121), i danas zanimljiv upravo iz razloga zbog kojih je dugo bio smatran drugorazrednim ostvarenjem. Uz već spomenutu nemogućnost jednoznačnoga određenja žanra ovoga romana (je li to parodija gotskoga romana ili didaktičke književnosti toga razdoblja, *Buildungsroman*, romantična ljubavna priča, realističan roman) i neuvjerljivoga zapleta, najčešće isticani nedostaci djela

odnose se na problematičan odnos između prvoga dijela romana smještenoga u realistično ozračje Batha i drugoga parodijskog dijela radnje koji se odigrava u Opatiji Northanger, zatim nedostatak prave motiviranosti postupaka nekih likova te dojam nekompatibilnosti glavnih junaka Catherine i Henryja kao ljubavnoga para.

GOTSKI ROMAN KOJI TO NIJE – *NORTHANGERSKA OPATIJA* IZMEĐU INTERTEKSTA I METAFIKCIJE

Northangerska opatija složeno je djelo koje zahtijeva čitanje na više razina jer ovaj književni tekst, poput nekoga postmodernističkog romana, "stoji u labilnom odnosu između realističke, referencijalne tendencije i one literarne" (Nemec, 1993: 117). Od prvih stranica romana svjesni smo supostojanja različitih razina, slojeva teksta: onoga vanjskog sloja koji čini priča o "uvođenju junakinje (Catherine Moreland) u život" (Blair, 2000: vii) koji se isprepliće s intertekstualnim i metafikcionalnim slojevima.

Iako je moguće u središte zanimanja staviti ljubavnu priču, glavne junake i njihove međusobne odnose i interpretirati ih primjerice u psihološkome ili feminističkome ključu, što je već i učinila moderna kritika, ipak se čini, imajući u vidu bogatstvo metatekstualnih elemenata i elemenata otvorene ili prikrivene citatnosti, dati prednost u analizi aspektu romana koji govori o svijesti autorice o sebi i vlastitome tekstu, te dvostrukome odnosu koji ona uspostavlja s književnom tradicijom.

U posljednjih nekoliko desetljeća književna kritika, koja se bavila ovim romanom hibridne strukture, usredotočila se, uz teme obrazovanja i položaja žene u društvu, upravo na njegovu metalingvističku i metafikcionalnu dimenziju, kao i onu intertekstualnu (Le Faye, 2006: li–lix). Dvostruki diskurs i metatekstualni postupci u *Northangerskoj opatiji* teme su kojima su se u nekim svojim radovima bavili i D. Blair, R. Lansdown, S. Carson, G. Azerêdo, L. Gill, da spomenemo tek nekoliko imena, koji su, reinterpretrirajući ih sa stajališta moderne kritike, doprinijeli novom čitanju i revalorizaciji ovoga romana.

Northangerska opatija je, dakle, prije svega roman o romanu, njegovim konvencijama, načinu njegova stvaranja i čitanja, odnosno o tekstu, piscu i čitatelju te njihovome međusobnom odnosu. Ova pitanja dovode tekst romana u izravnu vezu s Bahtinovim konceptom "dijalogizma" prema kojemu je književni tekst u neprestanome dijalogu s drugim piscima i njihovim djelima, s raznovrsnim tipovima diskursa te s čitateljima i njihovim intertekstualnim odnosom prema drugim vrstama jezičnoga izričaja (Snider, 2001: 432).

Uzmemo li u obzir "naratološku nestabilnost teksta i metafikcionalno poigravanje" (Lansdown, 2004: 62) s konvencijama romana i s očekivanjima

čitatelja, ranije spomenuti “nedostaci” *Northangerske opatije* pokazat će nam se kao dio autoričina svjesnoga manipuliranja i razotkrivanja samoga postupka stvaranja književnoga teksta. Svojim će intervencijama kroz cijeli roman autorica/pripovjedačica opetovano upozoravati čitatelja na artificijelnost teksta, tj. priče koju čita i na taj način razbijati književnu iluziju. Potvrdu za to naći ćemo već na samome početku romana, u njegovoj prvoj rečenici: “Nitko od onih koji su ikada vidjeli Catherine Moreland u doba njezina djetinjstva ne bi očekivao da je rođena da bude heroína” (Austen, 2000: 3)².

U opisu koji slijedi pripovjedačica iznosi niz osobina koje su djevojčicu Catherine činile neprihvatljivom kao potencijalnu junakinju: mršava, neupadljiva izgleda, tamne ravne kose i snažnih crta lica, nezainteresirana za glazbu i crtanje, i za učenje općenito, bučna i divlja, mrzila je ograničenja i urednosti, te je najviše voljela provoditi vrijeme vani, na otvorenome igrajući dječake igre. No u dobi od petnaest godina dolazi do promjene kada započinje polagani proces akulturacije: njezini su se izgled i ponašanje poboljšali do te mjere da je izgledala “gotovo lijepo” (Austen, 2000: 4), dok su se istodobno razvijali njezina urednost i um. Pripovjedačica donosi niz citata, tj. ulomaka iz djela Popea³, Graya⁴, Thompsona⁵ i Shakespearea. Ovi gotovo nasumično odabrani fragmenti bili su obvezna lektira svake buduće junakinje kojoj će “mrvice” (Blair, 2000: xiv) pokupljene iz djela velikih pisaca biti “tako korisne i tako blagotvorne u mijenama njihova uzbudljiva života” (Austen, 2000: 4). Catherine postaje sve više nalik modelu ženstvenosti koji nameće (patrijarhalno) društvo, odnosno idealu fikcionalne junakinje čije su osobine, od vanjskoga izgleda do klasne pripadnosti i obiteljskoga okruženja, već tada bile čvrsto kodificirane. Društvene i književne konvencije grade pojam ženstvenosti kojemu se djevojka ulaskom u svijet odraslih mora prilagoditi, čime Jane Austen na svoj način anticipira poznatu izjavu Simone de Beauvoir “da se ženom ne rađa, ženom se postaje” (Beauvoir, 2016: 287). Posve neugledne vanjštine i manjkava obrazovanja, Catherine u određenome smislu i jest prava junakinja jer predstavlja sve obične žene koje

proživljavaju svoju jednoličnu svakodnevicu dok istodobno žude za uzbudljivim i ispunjenim životom. Imajući na umu djevojke iz stvarnoga života, kakva je donekle i sama bila, i tradicionalne heroine gotskih romana kao prototip ili genotip (Peleš, 1999: 313), autorica ih mijenja, nadograđuje i stvara netipičnu protagonisticu. Iako se Catherine po nekim svojim osobinama razlikuje od tipičnih junakinja tradicionalnih crnih romana, ipak se ne uspijeva razviti i doživjeti punu preobrazbu od konvencionalne, naivne i nevine žrtve u samosvjesnu i neovisnu junakinju kakvu nalazimo u ženskome gotskom romanu.

Ovaj složeni žanr, koji se još naziva i “gotskim feminizmom” (Hoeveler, 1995: 118), služio je spisateljicama da u prostoru fikcije progovore o problemima vlastite tjelesne ili društvene ranjivosti, ali im je isto tako omogućavao bijeg od frustracija stvaranjem hrabrih, poduzetnih junakinja, duhovno nadmoćnih u odnosu na muškarce. S jedne strane Jane Austen tako parodira klišeje i topose gotškoga romana, dok s druge strane ispisuje romantičnu priču upravo po uzoru na njih, čime istodobno rekonstruira i dekonstruira “gotski feminizam” (Hoeveler, 1995: 122).

Catherinein odgoj i priprema da postane junakinja odvija se u okrilju sasvim obične obitelji (otac svećenik ugledan je čovjek, a majka praktična žena zdrava razuma i izvrsna zdravlja), u okruženju koje ničim ne nagoviješta događaje koji bi mogli promijeniti njezin ustaljeni i bezbojni način života. Nije bilo nade da će pronaći udvarača jer “u susjedstvu nije bilo niti jednoga plemića; ne, čak ni baroneta. [...] nije bilo niti jednoga mladića nepoznata podrijetla. Njezin otac nije imao štćenika, a vlastelin župe nije imao djece” (Austen, 2000: 6). No čitatelj ipak zna da je ovo tek uvod u priču, što potvrđuju i riječi autorice na kraju 1. poglavlja: “Nešto se mora i hoće dogoditi da joj (Catherine) na put dovede junaka” (isto: 6).

Kroz daljnji tijek radnje pratimo nastavak odgoja junakinje i njezine napore u “dekodiranju složene osobne i društvene semiotike svijeta izvan rodnoga Fullertona” (Blair, 2000: xi), popraćeno čestim (ironičnim) komentarima autorice/pripovjedačice koji čitatelju skreću pozornost na sve ono što roman *Northangerska opatija* nije, tj. na otklone u pripovijesti koju čitaju od očekivanih zapleta, događaja i likova u tradicionalnome gotskom romanu. Tako je Catherinein otac ugledan čovjek, iako mu je ime bilo Richard (kao i protagonistu *Almanaha siromaška Richarda*⁶, ili je to možda aluzija na neku obiteljsku pošalicu), i nije bio sklon držanju svojih kćeri pod ključem (za razliku od likova zlih očeva i očuha iz romana Ann Radcliffe), a majka umjesto da umre rađajući četvrto dijete, tj. buduću junakinju, “što se moglo i očekivati” (Austen, 2000: 3), kako primjećuje

² Citate iz romana *Northanger Abbey* (*Northangerska opatija*) Jane Austen s engleskoga jezika prevela T. Š.

³ Alexander Pope (1688–1744), pjesnik i kritičar. Njegova pjesma u dvostihu *Esej o kritici* (1711) postala je manifest engleskoga neoklasicizma. Autor je i “herojsko-komičnoga” spjeva *Krada uvojkica* (1714) te herojskoga epa *Duncijada* (1728/1729).

⁴ Thomas Gray (1716–1771), engleski pjesnik. Njegova *Elegija napisana na seoskom grobu* (1750) predstavlja vrhunac poezije skupine pjesnika koji su tijekom 18. stoljeća pisali meditativne i melankolične pjesme.

⁵ James Thompson (1700–1748), engleski pjesnik. Njegovo je najbolje djelo pjesma *Godišnja doba* (1726–1730) u kojoj opisi prirode i razmišljanja pisani jednostavnim jezikom, različito od konvencija toga doba, najavljuju pjesničku revoluciju romantičara W. Wordswortha.

⁶ Siromašak Richard Saunders (pseudonim Benjamin Franklin) u *Almanahu* je iznosio mudre i duhovite izreke o tome kako uštedjeti vrijeme i novac (Blair, 2000: 167).

pripovjedačica, donosi na svijet još šestero djece. Kočiju kojom junakinja putuje u Bath na putu ne presreću pljačkaši, niti ih snalazi olujno nevrijeme; zdanje opatije, iako impozantno, ne daje naslutiti ništa od mračnoga scenarija koji je zamišljala, a povjetarac umjesto uzdisaja umirućega donosi samo kapi kiše.

Uz već ranije spomenuti problem određenja što *Northangerska opatija* kao fikcionalno djelo u cjelini jest ili nije, drugi se problem odnosi na pitanje što Catherine kao lik jest ili nije, je li ona junakinja ili antijunakinja promatramo li ju u kontekstu onoga što obuhvaća ranije spomenuti pojam gotskoga feminizma. Neki smatraju da Catherine uspijeva postati junakinja slijedeći svoje nagone te pasivnim čekanjem i trpljenjem nepravde (Hoeveler, 1995: 122) po uzoru na primjerice tipične protagonistice gotskoga romana, dok drugi pak vide te iste osobine kao prepreku djevojičinomu ostvarenju prava na vlastitu životnu priču i ulogu junakinje u njoj. Zbog svoje mlade dobi, naivnosti i nedostatka životnoga iskustva, Catherine se našla “zarobljena u fikciji” koju su o njoj stvorili drugi: Isabella i John Thorpe, general Tilney (Gilbert, Gubar, 1984: 129, 130, 137, 177). No vrhunac njezina formiranja kao junakinje dogodit će se u drugome dijelu romana koji se odvija u *Northangerskoj opatiji*, a najavljuje ga priča Henryja Tilneyja. Potaknuta čitanjem romana, napose onih Ann Radcliffe, u očekivanju da se ostvari fikcija, lakovjerna Catherine gorljivo upija Henryjevu “gotsku priču u malom” (Gilbert, Gubar, 1984: 139) koja obiluje “dekorom i rekvizitima” (Nelson, 1963, u Naginski, 1991: 194) tipičnima za taj žanr: olujom, praskom gromova, zastrašujućim udarima vjetra, mračnim hodnicima, podzemnim prolazima, bodežima, krvi, spravama za mučenje, skrivenim rukopisom u tajnome pretincu starinskoga masivnog ormara. Roman *Northangerska opatija* u cjelini predstavlja primjer intertekstualne inkluzije (Oraić Tolić, 1990: 13–14), odnosno integriranja tekstova romana gotske tradicije, a Henryjev improvizirani pastiš (koji anticipira Catherineinu “priču” o generalu Tinleyu) nizom prizora, imena likova preuzetih iz romana A. Radcliffe, koje su oboje junaka čitali s velikim žarom i zanimanjem, možemo odrediti kao neku vrstu “književne montaže” (Žmegač, 1993: 28). Današnjim će čitateljima, za razliku od suvremenika Jane Austen, zasigurno promaknuti niz šifriranih citata (Oraić Tolić, 1990: 16), tj. motiva, likova i stilskih postupaka iz romana *Tajne dvorca Udolfo* i *Romanse u šumi* A. Radcliffe koje je Henry inkorporirao u svoju priču, premda će ih intuitivno prepoznati kao dio tradicije romana strave koji on, odnosno autorica Jane Austen parodiraju.

Dopustivši svojoj mašti da slijedi ovu “gotsku igru” (Hoeveler, 1995: 126) i ulogu koju joj je u njoj namijenio Henry, Catherinein se lik uspijeva “otrgnuti od svoje autorice” (Gilbert, Gubar, 1984: 140) i napokon postati junakinjom poput onih o kojima je dotad samo čitala. No drugi dio romana uz površinski sloj parodije posjeduje i onaj dublji kojim spisateljica

želi pokazati opasnosti i razočaranja s kojima se suočavaju djevojke i mlade žene koje ne znaju čitati s odmakom, već svoja očekivanja u stvarnome životu oblikuju prema onome što su naučile iz knjiga. Gubitak dodira sa stvarnošću može dovesti mladu osobu do bolesti, pa čak i ludila (Gilbert, Gubar, 1984: 141). U najboljem slučaju junakinja doživljava poniženje, što se i dogodilo Catherine kada su se njezine sumnje o okrutnome ubojstvu bivše gospodarice Northangera ili njezinome zatočeništvu u nekom mračnom i skrovitom dijelu opatije pokazale besmislenima. Catherine je u svojoj lektiri pronašla “vokabular i narativnu sintaksu” (Blair, 2000: xiv) koji su joj omogućili ne samo da u svojoj nutrini “verbalizira” osjećaje i zapažanja u vezi generala Tilneyja, već i da bude autorica i istodobno junakinja svojega “romana”. No, kao što smo vidjeli, ovaj njezin pokušaj da iz pasivne i naivne postane hrabra i poduzetna junakinja završava “suzama srama” i grubim “buđenjem” koji prekidaju sve njezine romantičarske tlapnje (Austen, 2000: 128, 129).

Uz spomenute događaje u drugome dijelu romana, odnos Catherine i Henryja od samoga početka odvija se u kontekstu (pisane) riječi – knjiga, dnevnika, uporabe jezika. Henry koji je pročitao na “stotine knjiga”, kako povijesnih (tipično muško štivo) tako i romana (tipično žensko štivo), smatra sebe dobrim poznavateljem ne samo književnosti, već i načina na koji razmišljaju žene, i svega onoga što ih zaokuplja. Ako Catherine doživljava i interpretira stvarnost u ključu gotskih romana koje gorljivo čita, knjige utječu i na stvaranje mizoginih stavova i razmišljanja glavnoga junaka. Sklon živote žena promatrati kao skupinu niza konvencija, Henry se prema Catherine odnosi kao prema junakinja romana “okružujući je klišeiziranim jezikom i pričama” (Gilbert, Gubar, 1984: 138). Na njihovome prvom susretu on tako aludira na loše dojmove koje će djevojka o njemu zasigurno zapisati u svojem dnevniku. Kada mu Catherine bojažljivo natukne da ona možda ne vodi dnevnik, Henry suvereno odbija u to povjerovati jer žene, a pogotovo mlade djevojke, moraju zabilježiti svakodnevne važne događaje: haljine koje su nosile, komplimente koje su dobile. Vođenje dnevnika, ističe Henry, lijepa je navika u žena koja doprinosi oblikovanju njihova toliko hvaljenoga stila pisanja koje one prenose i na pisanje pisama. No već sljedećom rečenicom on ironično opovrgava svoju prethodno izrečenu pohvalu koja se pretvara u bespoštednu kritiku i omalovažavanje jer taj “besprijekoran ženski stil pisanja odlikuje pomanjkanje pravoga sadržaja, zanemarivanje interpunkcije i nepoznavanje gramatike” (Austen, 2000: 13). Intimni dnevnik kao kratka, literarno manje zahtjevna forma oduvijek je bio podcijenjen (Lecarme, Lecarme-Tabone, 2004: 246), pa tako i u doba Jane Austen. Henryjeva velika načitanost izvor je njegovih mizoginih stereotipnih stavova pod utjecajem kojih on parodira ne samo, kao što smo vidjeli, gotske romane, već i dnevnik i pisma, “zaklonjena

ženska pribježišta” (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 169) u kojima one iznose svoje najskrivienije misli i osjećaje. Stavljajući znak jednakosti između dnevnika/pisama i žena, ovi intimistički autobiografski žanrovi književnosti postaju “metafora za određivanje i upisivanje njihove ženskosti”, odnosno (inferiorne) ženske prirode (Hoeveler, 1995: 125).

Henry Tilney netipični je romantični junak. Obrazovan, rječit i zabavan, pomalo feminiziran, podjednako se uspješno snalazi u muškome, ali i u ženskom društvu, kao u zabavnome prizoru kada se upusti u neobvezno čavrljanje s gospođom Allen o kakvoći i vrsti tkanina, popraćeno njegovim blagim ironičnim opaskama. Stariji, iskusniji, intelektualno nadmoćniji od Catherine, on se prema njoj odnosi s dobronamjernom podrugljivošću dok je primjerice pokušava poučiti pravilnoj uporabi nekih riječi. Ili kada joj želi ukazati na neosnovanost njezinih sumnji o navodnoj nasilnoj smrti žene generala Tilneyja, prikazujući ih isključivo kao plod njezine bujne mašte potaknute čitanjem romana strave i užasa.

Junakinje Jane Austen, bile one inteligentne, razumne, duhovite, neovisna i buntovna duha poput Elizabeth Bennet i Emme Woodhouse ili suzdržane i pasivne figure, snažnih moralnih načela poput Fanny Price ili Anne Elliot, ne ostavljaju ravnodušnim kako svoje udvarače tako ni čitatelje. No što je s Catherine Moreland? Za mnoge je ona tek “grubi prototip” (McInerney, 2010: 270) tipične heroine Jane Austen. Dobre je naravi, iskrena, osjećajna i pažljiva u svojem ophođenju prema drugima, naivna i neiskusna, ali istodobno željna da se sviđa i bude prihvaćena u mondenome društvu Batha.

Zbunjenost junakinje i njezinu nesposobnost razumijevanja onoga što se događa oko nje kritičari, pa i čitatelji, često tumače kao pomanjkanje duha i inteligencije (vidi Carson, 2010: 38, McInerney, 2010: 270). Istina je da Catherine uglavnom nije svjesna postojanja različitih slojeva značenja u verbalnim iskazima ili ponašanju ljudi koji ju okružuju. No kada kaže Henryju “da se ne zna tako lijepo izražavati da bi bila nerazumljiva” (Austen, 2000: 84), vidimo da u nekim trenucima ona ipak intuitivno osjeća da tu ima nešto više od onoga što uspijeva dokučiti, kao i svijest da nije vična dvosmislenim igrama riječi. Njezino iskreno i spontano priznanje istodobno je “izvrсна satira modernoga jezika” (isto: 84), kako primjećuje Henry, ali i odraz nedostatnoga obrazovanja žena. Henry Tilney ovdje je zagovornik Jane Austen i njegov odgovor na Catherineinu primjedbu održava autoričinu kritiku ondašnjega načina izražavanja gdje su skladno sročene rečenice često prikrivale besmislice i nejasnoće. Za razliku od autorice koja vješto rabi riječi i rečenice dvostrukoga značenja, junakinja u nedostatku pravih odgovora često zapada u šutnju. No je li njezina intelektualna ograničenost ili pomanjkanje sposobnosti analitičkoga načina razmišljanja uzrok tomu? Kada prosuđujemo osobnost junakinje, treba imati na umu da su lakovjernost i

neiskvarenost koju pokazuje rezultat njezine mlade dobi, nedostatka iskustva i odgovarajućega obrazovanja. Godine 1792. Mary Wollstonecraft je u svojem djelu *Obrana ženskih prava* iznijela otvorenu osudu društva koje ženi uskraćuje pravo na obrazovanje i osporava važnost njezine uloge u njemu, i to istome društvu u kojemu je Jane Austen živjela i koje je opisivala u svojim romanima. Lik Catherine stoga možemo tumačiti kao spisateljčinu ironičnu i neizravnu kritiku civiliziranoga društva koje stvara neobrazovane, neintelektualne i neproduhovljene osobe, zarobljene u ograničenim i obezvrijeđenim vrijednostima ženske prirode (Blair, 2000: xv i xvi).

No za razliku od Mary Wollstonecraft, svoje suvremenice, koja otvoreno izražava srdžbu i ogorčenost položajem žene u društvu, Jane Austen svoje nezadovoljstvo prikriva blagom mješavinom sarkazma i ironije, kao kada kaže “da žene, ako na nesreću i znaju nešto, trebaju to prikriti najbolje što mogu jer upravo ih njihova neobrazovanost i glupost čini privlačnima muškarcima, od kojih je većina dovoljno razumna i obrazovana da od žena i ne očekuje ništa više doli neznanja i lakomislenosti” (Austen, 2000: 71).

Tako su Catherineino pomanjkanje obrazovanja i intelektualne razmetljivosti, te njezina nesigurnost, lakovjernost i iskrenost, bile osobine koje su privukle Henryja. Za razliku od kasnijih spisateljčinih ljubavnih parova u kojima je žena u odnosu na muškarca nadmoćnija intelektualno, duhovno i karakterno, u *Northangerskoj opatiji* Jane Austen slijedi tradicionalni obrazac odnosa snaga prema kojemu se junak naposljetku ženi djevojkom koja se u procesu odrastanja i sazrijevanja ne uspijeva uzdići na njegovu intelektualnu razinu. Ovaj “brak zasnovan na nevinosti junakinje i osjećaju junakove zahvalnosti” (Carson, 2010: 39) zbog iskrene naklonosti koju ona prema njemu pokazuje, predstavlja, kao što smo već istaknuli, slabu točku romana.

No u djelu u kojemu je prisutan visok stupanj autoreferencijalnosti, neuvjerljivost ljubavne priče dvoje karakterno različitih i teško spojivih junaka zadobiva smisao ako je tumačimo kao kritiku klišeiziranih romantičnih zapleta tada popularnih romana, a njegove likove ne kao studije ljudske prirode, već fikcionalne tvorevine čija je sudbina u rukama autorice. U citatu koji slijedi vidjet ćemo kako Jane Austen od komentatora preuzima ulogu demiurga koji određuje daljnji tijek događaja. Nakon što general Tilney Catherine bez objašnjenja uskrati gostoprimstvo, ona je prisiljena napustiti Northangersku opatiju:

Junakinja koja se na kraju svoje pustolovine vraća u rodno selo, u slavi stečena ugleda, dostojanstvena poput grofice, s velikom pratnjom otmjenih rodaka u lakim kočijama i tri sluškinje [...] događaj je koji bi tvorac s ushićenjem opisivao [...]. Ali *moj je posao* posve drukčije prirode; *ja dovodim* svoju junakinju natrag kući, samu i osramoćenu, bez radosnoga oduševljenja koje bi me nagnalo da se upustim u opisivanje detalja. (Austen, 2000: 152, istaknula T. Š)

Svojim otvorenim uplitanjem u radnju romana autorica kritizira artifičijelnost narativnoga postupka tipičnoga za tradicionalnoga romanopisca koji “stavlja proturječne želje u ring i onda opisuje borbu – ali zapravo unaprijed namješta rezultat” (Fowles, 1981: 432).

Spisateljici česti “ulasci” u tekst dosežu vrhunac u posljednjem poglavlju romana kada se ona poput *dea ex machina* (Carson, 2010: 40) ili lutkara Williama Thackerayja iz *Sajma taštine*, pojavljuje kako bi čitateljima ukratko sažela događaje koji su uslijedili, dala objašnjenja, popunila praznine i otklonila nelogičnosti u priči. Na sebi svojstven način, duhovito i pomalo ironično, Jane Austen u posljednjoj rečenici romana čitateljima prepušta odluku zagovara li djelo, koje su upravo pročitali, strogost roditelja ili pak neposlušnost djece. Na taj način autorica ne samo što ostavlja slobodu čitatelju da sam prosudi o likovima i njihovim postupcima, već odbija ponuditi očekivanu moralnu pouku tipičnu za didaktičke romane, poigravajući se njihovim klišejima do samoga kraja.

I dok će u kasnijim ostvarenjima Jane Austen vješto prikrivati artifičijelnost književnoga postupka, u *Northangerskoj opatiji* čini ono što će ruski formalisti u književnoj teoriji 20. stoljeća nazvati ogoljavanjem pripovjednoga čina (Žmegač, 1993: 29) ili, slikovito rečeno, autorica je “izokrenula roman tako da mu se vide šavovi” (Carson, 2010: 42–43). Tako, uz kritiku artifičijelnosti romantičnih zapleta tada popularnih romana, spisateljica istodobno razotkriva i postupke stvaranja fikcionalnoga teksta.

Neprekinuti dijalog, koji autorica ostvaruje s drugim romanima bogate književne kulture, te njezina metafikcionalna poigravanja, kojima neizravno problematizira vlastiti književni postupak, u jednome trenutku na kraju 5. poglavlja prerastaju u eksplicitno iznošenje stavova i razmišljanja o romanu, spisateljici(ca)ma i čitatelji(ca)ma.

Imajući u vidu dugo razdoblje u kojemu je roman nastajao i autoričine naknadne intervencije u tekstu, moguće je da je ovaj ulomak kasnije umetnut. Premda su se čitatelji do ovoga trenutka u priči već priviknuli na česte neposredne i posredne opaske i uplitanja autorice/pripovjedačice u zbivanja u romanu, nekima se ova digresija, koja prekida i narušava tijek pripovijedanja, ipak mogla učiniti kao nešto što se ne uklapa u ostatak teksta.

No danas, nakon iskustva postmodernističkih tehničkih inovacija i različitih oblika metafikcionalnosti, od jednostavnih teorijskih razmatranja problema književnoga zanata do složenih romana u potpunosti usmjerenih na svoj narativni mehanizam, te s obzirom na dvojni prirodu romaneskna diskursa *Northangerske opatije*, istodobno referencijalnoga i autoreferencijalnoga, ova gorljiva obrana romana ne iznenađuje niti se doima suvišnom.

Prijateljstvo i bliskost Catherine i njezine družice Isabelle, koju ju upoznala po dolasku u Bath, postaje snažnije kada ih čitanje i strast koju dijele prema

gotskim romanima još više povežu i postanu “temelj njihova savezništva” (Hoeverler, 1995: 128). No Catherine, poput mnogih djevojaka i žena toga vremena, osjeća nelagodu i srami se priznati s kakvim užitkom čita (gotske) romane ženskih autorica jer se oni smatraju manje vrijednim štivom, “ne dovoljno pametnim za gospodu koja čitaju bolje knjige” (Austen, 2000: 68).

U *Northangerskoj opatiji* susrećemo razne vrste čitatelja. Što i kako oni čitaju/interpretiraju, ovisi o društvenome sloju iz kojega potječu, ali ono što ih prvenstveno određuje kao čitatelje jesu obrazovanje i rodna pripadnost. Isabella i Catherine tipične su mlade čitateljice sentimentalnih i gotskih romana pod utjecajem kojih, kao što smo vidjeli, i same vjeruju da su postale junakinje vlastite “fikcije” izvan fikcije.

Catherine su, koja poistovjećuje “učenje” s “mučenjem” (Austen, 2000: 70) (kao što će to nekih tri desetak godina kasnije učiniti i jedna druga Catherine, Catherine Earnshaw kada u znak protesta baca knjigu u štenaru), knjige iz povijesti koje opisuju i govore o svijetu ratova, pošastima, sukobima kraljeva i papa, muškome svijetu iz kojega su žene i njihovi problemi isključeni, zamorne i nezanimljive. No Eleanor Tilney primjer je da postoji i druga vrsta čitateljica, iako su one u manjini. Ona zajedno sa svojim vršnjakinjama Isabellom i Catherine dijeli strast prema tada popularnim romanima, primjerice Ann Radcliffe, ali, za razliku od njih, Eleanor voli čitati i knjige iz povijesti, filozofije i umjetnosti. Ako je knjiga dobro napisana, mješavina lažnoga i istinitoga, mašte i činjenica, ne smeta joj, dapače, ona će je s velikim zadovoljstvom pročitati bez obzira na sadržaj.

Catherineina majka čita *Sir Charlesa Grandisona* Samuela Richardsona, pisca starije generacije tad već “staromodnih” romana, i časopis *The Mirror* u kojemu, ona vjeruje, njezina keci može pronaći utjehu i životnu pouku na primjeru djevojaka koje je zadesila sudbina slična njezinoj. Starijoj generaciji pripada i gospođa Allen, predstavnica cijele jedne skupine sličnih žena u zrelih godinama, “bez ljepote, pameti, uglađenosti ili manira” (Austen, 2000: 8), čija je najveća strast bila odijevanje, koja se oduševljavala elegancijom i razgovorima o najnovijoj modi ne pokazujući zanimanje ni za kakvu vrstu štiva.

Gospoda čitaju “bolje knjige”, kako reče Catherine. General Tilney se povlači u svoju radnu sobu gdje proučava političke pamflete, Isabellin brat John Thorpe smatra vrijednim čitanja jedino romane muških autora, gospodin Allen i Catherineina dva brata vole knjige s povijesnom tematikom, dok lektira Henryja Tilneyja, kao što smo već istaknuli, uključuje raznorodne tekstove: od romana, kako muških tako i ženskih autora, preko povijesnih knjiga, knjiga o umjetnosti, do radova jezikoslovaca, kritičara i esejista.

Osim Eleanor i Henryja Tilneyja koji su svestrani čitatelji, postoji podjela između muških i ženskih čitatelja, boljih i onih manje dobrih knjiga, tj. knjiga

za mušku i knjiga za žensku publiku. Potaknuta ovakvom negativnom recepcijom romana ženskih autorica, Jane Austen pred kraj 5. poglavlja *Northangerske opatije* odlučuje, kao što smo već napomenuli, nakratko prekinuti pripovijest i otvoreno, bez prikrivanja ironijom i smijehom, progovoriti o onome što ju muči i dati odgovor svima onima koji su spremni olako se odreći svojih kolegica spisateljica i s prijezirom odbaciti njihova djela kao manje vrijedna. Ona, koja svoje romane naziva “svojom dragom djecom”, ne kani ih se odreći ili ih zaboraviti kao što “niti majka ne može zaboraviti svoje dojenče” (Chapman, 1955: 131, 114).

“Nemojmo napustiti jedna drugu, mi smo ranjeno tijelo” (Austen, 2000: 19), poziva i poručuje Jane Austen svojim sestrama po peru. Ali to nije samo poziv drugim spisateljici(ca)ma, već i čitateljici(ca)ma na dijalog i raspravu – o romanu i istinskoj prirodi žene. U pretapanju osobnoga glasa s nekom vrstom književnoznanstvenoga diskursa autorica ogoljava svoju dušu i iznosi obranu romana i žena pisaca, istodobno “zabavnu i bolnu za čitanje” (Hoeveler, 1995: 128). Slikovita metafora “ranjenoga tijela” jasno govori o njezinu osjećaju i načinu doživljavanja svojega statusa spisateljice u društvu koje nije naklonjeno ženama romanopiscima. Dok djela muških autora, prvenstveno pjesnika poput Milтона, Popea i Piora⁷, ali i prozaista, primjerice Sternea, doživljavaju hvalospjeve, djela žena autorica su neopravdano prezrena. Već smo istaknuli činjenicu da je roman, u trenutku kada Jane Austen piše svoja djela, književna vrsta koja nema svoj punovrijedni status u odnosu na poeziju ili dramu. Njegovomu obezvrijeđenom položaju unutar ostalih književnih žanrova odgovara obezvrijeđeni položaj kakav je društvo namijenilo ženama. Ovaj znak jednakosti između žena i romana jasno upućuje na to da su autori romana velikim dijelom u to doba bile žene, kao i publika koja ih je čitala (Gilbert, Gubar, 1984: 131–132).

Za razliku od onih koji iz “oholosti, neznanja ili pomodarstva” nepravедno podcjenjuju roman, Jane Austen ovaj prozni žanr predstavlja “djelo u kojemu se ogledaju najveće moći uma, najpotpunije poznavanje ljudske prirode i najbolji opisi njezine raznolikosti, gdje su najživahniji i pronicavi izljevi razboritosti i duha izraženi najprobranim jezikom” (Austen, 2000: 20). Iako je u *Northangerskoj opatiji* autorica tek na putu da dosegne visoke kriterije koje je postavila sebi i drugim romanopiscima, ovdje je u jednoj rečenici uspjela sažeti i izraziti svoju ideju savršenoga, “čistoga romana” (Vidan, 1976: 121), koju će i ostvariti u svojih pet kanonskih djela.

U “Proslovu autorice romanu *Northangerska opatija*” Jane Austen upozorava buduće čitatelje, kojima

se djelo može učiniti zastarjelo, na dugo vremensko razdoblje u kojemu je roman nastajao, svjesna da su se vremena, mjesta, običaji, knjige i mišljenja u međuvremenu uvelike promijenili. Njezin je osjećaj nije prevario jer se te 1818. godine, kada je *Northangerska opatija* posthumno izašla iz tiska, ukus publike već bio promijenio i u modi je bila posve drukčija vrsta romana. Veliku popularnost uživali su živopisni maštoviti povijesni romani Sir Waltera Scotta, a te iste 1818. Mary Shelley je objavila prvu verziju svojega najpopularnijeg djela *Frankenstein ili moderni Prometej*. No danas s obnovljenim zanimanjem za gotsku književnost, za žensko pismo i nakon razdoblja postmodernizma, ovaj roman, uhvaćen u vlastitu “literarnu paukovu mrežu” (Carson, 2010: 44), otvara brojne mogućnosti raznorodnih interpretacija. Stavljajući naglasku na intratekstualni, intertekstualni i meta-fikcionalni aspekt djela, tj. na književne igre autorice Jane Austen, samo je jedno od mogućih tumačenja i razloga zašto čitati roman *Northangerska opatija*.

LITERATURA

Austen, Jane 2000. *Northanger Abbey*, Ware, Wordsworth Editions.

Azerêdo, Genilda 2010. “Words, Images and Invention: The Power of Metafiction in Austen,

McEwan and Joe Wright”, *Revista Estudos Anglo-Americanos*, n. 34, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, str. 6–22.

Azerêdo, Genilda 2013. *Screening Jane Austen’s “Northanger Abbey”: Adaptation as (Mis)interpretation*, Araraquara, Itinerários, n. 36, str. 119–128.

Beauvoir, Simone de 2016. *Drugi spol*, Zagreb, Naklada Ljevak.

Beer, Frances (ur.) 1986. “Introduction”, u: *The Juvenilia of Jane Austen and Charlotte Brontë*, London, Penguin Books, str. 7–30.

Blair, David 2000. “Introduction and Notes”, u: Jane Austen, *Northanger Abbey*, Ware, Wordsworth Editions, str. v–xxii, 167–179.

Brownstein, Rachel M. 1997. “*Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice*”, u: *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Edward Copeland, Juliet McMaster (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, str. 32–57.

Carson, Susannah 2010. “Reading *Northanger Abbey*”, u: *A Truth Universally Acknowledged: 33 great writers on why we read Jane Austen*, Susannah Carson (ur.), New York, A Random House Trade Paperbacks, str. 36–44.

Chapman, R. W. (ur.) 1955. *Jane Austen. Letters 1796–1817*, London, Oxford University Press.

Clarke, Susanna 2010. “Why We Read Jane Austen: Young Persons in Interesting Situations”, u: *A Truth Universally Acknowledged: 33 great writers on why we read Jane Austen*, Susannah Carson (ur.), New York, A Random House Trade Paperbacks, str. 3–8.

Čale-Feldman, Lada, Tomljenović, Ana 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb, Leykam international.

⁷ Matthew Prior (1664–1721), engleski pjesnik poznat po svojim epigramima i satirama.

Fergus, Jan 1997. "The Professional Woman Writer", u: *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Edward Copeland, Juliet McMaster (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, str. 12–31.

Fowles, John 1981. *Ženska francuskog poručnika*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber.

Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan 1984. "Shut Up in Prose: Gender and Genre in Austen's Juvenilia", u: *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, str. 107–145.

Gill, Linda 2014. "Jane Austen's 'Northanger Abbey': Narrative, Empowerment, Gender and Religion", *Pennsylvania Literary Journal*, Vol. 5, No. 3, str. 36–57.

Hoeveler, Diane 1995. "Vindicating *Northanger Abbey*: Wollstonecraft, Austen and Gothic Feminism", u: *Jane Austen and Discourses of Feminism*, Devoney Looser (ur.), New York, St. Martin's Press (Macmillan), str. 117–135.

Lansdown, Richard 2004. "Rare in Burlesque", u: *Northanger Abbey*, *Philological Quarterly* 53(1), str. 61–81.

Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, liane 2004. *L' autobiographie*, 2. izd., Paris, Armand Colin.

Le Faye, Deirdre 2006. "Introduction", u: *Jane Austen 'Northanger Abbey'*, Benedict, Barbara M., Le Faye, Deirdre (ur.), New York, Cambridge University Press, str. xxiii–lxi.

Loechner, Eva 2008. "Une voix nouvelle, 'Les romanières anglaises'", *Le Magazine Littéraire*, str. 60–61.

Maugham, W. Somerset 2010. "Jane Austen and *Pride and Prejudice*", u: *A Truth Universally Acknowledged: 33 great writers on why we read Jane Austen*, Susannah Carson (ur.), New York, A Random House Trade Paperbacks, str. 70–82.

McInerney, Jay 2010. "Beautiful Minds", u: *A Truth Universally Acknowledged: 33 great writers on why we read Jane Austen*, Susannah Carson (ur.), New York, A Random House Trade Paperbacks, str. 269–277.

Nelson, Lowry Jr. 1963. "Night Thoughts on the Gothic Novel", *Yale Review*, 52, u:

Naginski, Isabelle Hoog 1991. *George Sand, Writing for Her Life*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, str. 236–257.

Nemec, Krešimir 1993. "Autoreferencijalnost i romaneskna svijest", u: *Intertekstualnost-autoreferencijalnost*, Dubravka Oraić Tolić, Viktor Žmegač (ur.), Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 115–123.

Oraić Tolić, Dubravka 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.

Peleš, Gajo 1999. *Tumačenje romana*, Zagreb, ArTresor naklada.

Snider, Michael James 2001. "Dialogic Approaches", u: Wu, Duncan (ur.), *A Companion to Romanticism*, Oxford – Malden, Blackwell Publishers, str. 431–441.

Trilling, Lionel 2010. "From 'Emma and the Legend of Jane Austen'", u: *A Truth Universally Acknowledged: 33 great writers on why we read Jane Austen*, Susannah Carson (ur.), New York, A Random House Trade Paperbacks, str. 188–199.

Vidan, Ivo 1976. "Engleski roman od 1900. do 1945.", u: Kogoj-Kapetanić, Breda, Vidan, Ivo (ur.), "Keltska, engleska i sjevernoamerička književnost", *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 6, Zagreb, Liber, Mladost.

Woolf, Virginia 2005. *Obična čitateljica*, Zagreb, Centar za ženske studije.

Woof, Virginia 2003. *Vlastita soba*, Zagreb, Centar za ženske studije.

Wright, Andrew H. 1967. *Jane Austen's Novels*, London, Harmondsworth, Penguin Books.

Žmegač, Viktor 1993. "Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija", u: *Intertekstualnost-autoreferencijalnost*, Dubravka Oraić Tolić, Viktor Žmegač (ur.), Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 25–46.

SUMMARY

LITERARY GAMES IN JANE AUSTEN'S NORTHANGER ABBEY

Northanger Abbey was Jane Austen's first completed novel, published posthumously only in 1818. At first sight this "literary toddler", compared to her other five major novels, may seem as a less successful combination of a Gothic pastiche, social satire and romance. Yet, modern literary criticism has shown that there are deeper coded meanings underlying the surface of the literal representation of this text that is possible to interpret from, for example, psychological or feminist perspectives. This article focuses on the dual nature of the discourse in *Northanger Abbey*, which is autoreferential and referential at the same time, as well as on numerous metafictional elements and on the examples of explicit or coded citations, all of which reveal a very modern, metapoetic aspect of the novel. If we read *Northanger Abbey* as a novel about the novel as a genre, its conventions and artificiality, the ways in which it is written and read, i.e. as a novel about the text, the writer and the reader, and their relationship, we can say that it represents Jane Austen's *ars poetica* of fiction.

Key words: the Gothic novel/pastiche, autoreferentiality/referentiality, metafictionality, intertextuality