

Funkcija intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan

Šutalo, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:706997>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer: nastavnički



Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer: nastavnički

Funkcija intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan

Diplomski rad

Student/ica:

Ivana Šutalo

Mentor/ica:

Izv. prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić

Zadar, 2019.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Šutalo**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Funkcija intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uredenoga rada.

Zadar, 10. srpnja 2019.

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
2. DEFINIRANJE POJMOVA „AUTOBIOGRAFIJA“ I „AUTOBIOGRAFIZAM“	4
2.1. Autobiografizam, autobiografski diskurs i autobiografski roman	7
2.2. Književni opus Irene Vrkljan s naglaskom na autobiografskoj trilogiji	9
3. INTERTEKSTUALNOST U KNJIŽEVNOSTI.....	16
4. <i>SVILA, ŠKARE</i> (1984.).....	21
4.1. Intertekstualna komunikacija u naslovnoj sintagmi romana	22
4.2. Intertekstualnost kroz ženski ispovjedni glas.....	25
4.3. Intertekstualna oslanjanja u romanu <i>Svila, škare</i>	27
5. <i>MARINA ILI O BIOGRAFIJI</i> (1987.)	35
5.1. Analogije između Irene i Marine.....	38
5.1.2. Motiv kuhinje kao prostora otkrivanja vlastitih iskustava	41
5.2. Intertekstualna oslanjanja u romanu <i>Marina ili o biografiji</i>	44
6. <i>DORA, OVE JESENI</i> (1991.)	51
6.1. Intertekstualni odnosi kroz konstrukte ženskih likova.....	52
6.2. Intertekstualna oslanjanja u romanu <i>Dora, ove jeseni</i>	54
7. UTJECAJ INTERTEKSTUALNIH POSTUPAKA NA KONSTRUKT AUTOBIOGRAFSKOGA DISKURSA	59
8. ZAKLJUČAK	61
9. SAŽETAK.....	64
10. POPIS KORIŠTENE LITERATURE	65

1. UVOD

Tema rada obuhvaća istraživanje funkcije intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan. Točnije, istraživanje će se provesti na primjeru triju njezinih romana koji u većoj ili manjoj mjeri sadržavaju autobiografsku notu. Riječ je o romanima *Svila, škare* (1984.), *Marina ili o biografiji* (1987.) i *Dora, ove jeseni* (1991.), koji prema proučavateljici njezina opusa Lidiji Dujić predstavljaju autobiografsku trilogiju, odnosno tri stupnja iste autobiografije (Dujić, 2011: 103). Krešimir Nemeć će im dodati i *Berlinski rukopis* (1988.), koji ovo istraživanje ne uključuje (Nemeć, 2003: 350). Cilj je predstaviti intertekstualne odnose i pokazati kako autorica gradi autobiografizam u svojim romanima na temelju intertekstualnih veza s drugim književnim tekstovima. Irena Vrkljan okarakterizirana je kao jedna od glavnih predstavnica ženskoga pisma u hrvatskoj književnosti čija će se osebnost prikazati istraživanjem predmetne teme. Ipak, autorica se nije složila s proučavateljima vlastita opusa naglasivši kako su je strpali u ladicu „osnivačice ženskog pisma“, a njezino pisanje nije značajno različito od pisanja muškarca (Gromača Vadanjel, 2014). Ističe kako njezina djela nisu feministička te odbija biti promatrana u kontekstu feminizma jer smatra da je taj pokret danas otišao u potpuno krivom smjeru (Brođanac, 2018: 56). Njezini romani ponajprije su svojevrsna potraga ženskoga subjekta za vlastitim identitetom te se u njima prikazuje opsesivna težnja za samopotvrđivanjem, ali i cjelokupna inventura vlastite intime (*Hrvatska enciklopedija*, s. v. *Irena Vrkljan*). Kratkim izričajem, ekonomičnošću izraza i intertekstualnim potporama Irena Vrkljan demonstrira sve što je htjela zaboraviti, premostiti i potisnuti, ali i sačuvati od zaborava.

Budući da će se rad baviti funkcijom intertekstualnosti u autobiografizmu, u drugome poglavlju rada odredit će se značenje autobiografije, kao i njezino shvaćanje od strane brojnih teoretičara. Osim toga, u ovome poglavlju definirat će se i uspostaviti razlike između autobiografije i biografije te autobiografizma i biografizma kao stilski markiranih književnih postupaka. Važno je istaknuti kako svi izvori koji će biti navedeni počivaju na Lejeunevom shvaćanju autobiografije u tekstu „Autobiografski sporazum“ (1975.), koji donosi Cvjetko Milanja u zborniku *Autor, pripovjedač, lik* iz 2000. godine. Pri određivanju i definiranju prethodno navedenih pojmova koristit će se *Otisak priče* (1991.) Mirne Velčić, u kojemu je intertekstualno proučavala autobiografiju, kao i članak Magdalene Medarić „Autobiografija/Autobiografizam“, koji je objavljen u časopisu *Republika* 1993. godine. Članak Magdalene Medarić uvelike će pripomoći pri razlikovanju pojma autobiografije od

pojma autobiografizma. Nadalje, koristit će se *Autobiografija u Hrvatskoj* (1998.), u kojoj Andrea Zlatar donosi razne nacрте povijesti autobiografije kao žanra i moguće tipologije narativnih vrsta, ali i *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (2000.) Vladimira Bitija. Pri proučavanju autobiografije istaknule su se i Helena Sablić-Tomić u *Hrvatskoj autobiografskoj prozi* (2008.) te Andrijana Kos-Lajtman *Autobiografskim diskursom djetinjstva* (2011.). Nadalje, u potpoglavlju „Književni opus Irene Vrkljan s naglaskom na autobiografskoj trilogiji“ koristit će se *Povijest hrvatske književnosti* (2003.) Slobodana Prosperova Novaka i *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* (2003.) Krešimira Nemeca. Ukratko će se književnopovijesno kontekstualizirati opus Irene Vrkljan, a zatim će se predstaviti tri romana u kontekstu autobiografizma na kojima ovaj diplomski rad počiva. Za kraj ovoga poglavlja istaknut će se stav Irene Vrkljan, koji je iznijela u intervjuu Mirni Brođanac za potrebe njezina diplomskog rada iz 2018. godine na temu *Dva modela hrvatskog ženskog pisma: Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić*. S obzirom na činjenicu da brojni proučavatelji književnoga opusa Irene Vrkljan smatraju da temelj njezina djela čini autobiografizam, važno je istaknuti perspektivu iz koje autorica promatra svoja djela.

U trećemu poglavlju „Intertekstualnost u književnosti“ donijet će se podjela citatnih veza koja će biti predstavljena kroz djelo *Teorija citatnosti* Dubravke Oraić Tolić iz 1990. godine. Na temelju ovoga djela, tekst Irene Vrkljan promatrat će se kao fenotekst, a tekst s kojim će korespondirati kao eksplicitni intekst i prototekst. Također, definirat će se pojam intertekstualnosti, prikazati njegova povijest kao i funkcija na temelju *Uvoda u komparativnu književnost* (1995.) i *Suvremenih književnih teorija* (1999.) Miroslava Bekera te *Pojmovnika suvremene književne i kulturne teorije* Vladimira Bitija iz 2000. godine. Nadalje, koristit će se *Rječnik književnoga nazivlja* (2006.) Milivoja Solara te djelo *Zvuci i znaci* (2011.) Estele Banov Depope, koja se bavila intertekstualnošću, intermedijalnošću i interkulturalnošću hrvatske književnosti.

Četvrto poglavlje naziva „Svila, škarare (1984.)“ donijet će ukratko općenite odrednice o romanu te će se intertekstualna oslanjanja istaknuti u potpoglavljima „Intertekstualna komunikacija u naslovnoj sintagmi romana“, „Intertekstualnost kroz ženski ispovjedni glas“ i „Intertekstualna oslanjanja u romanu *Svila, škarare*“. U prvome potpoglavlju obradit će se intertekstualna komunikacija naslovnoga motiva koji je već prije upotrijebila Gjena Vojnović u djelu *Crveno ruho*, u kojemu se prvi put javio motiv tkanine kao oslobođenja. U drugome potpoglavlju iznijet će se veze sa starijom književnom tradicijom pri obradi odnosa majke i kćeri, ali i boli kao neprolaznoga stanja duše. U trećemu potpoglavlju istaknut će se sva preostala intertekstualna dijalogiziranja u ovome romanu kojima djelo uvelike obiluje.

U petomu poglavlju pod nazivom „Marina ili o biografiji (1987.)“ istaknut će se biografske i identitetske analogije između Irene Vrkljan i Marine Cvetajeve, jedne od dviju literarnih ljubimica Irene Vrkljan s kojima se često poistovjećuje te u kojima uvijek traži utočište. Obradit će se i motiv kuhinje kao prostora otkrivanja vlastita identiteta i raznih iskustava kojima su obilježeni životi žena spomenutih u romanu. Također, na temelju članka Ivane Brković objasnit će se funkcija prostora prema teorijama o prostornome obratu te će se prostor povezati s intertekstualnim odrednicama. U potpoglavlju „Intertekstualna oslanjanja u romanu *Marina ili o biografiji*“ prikazat će se intertekstualni postupci i izravne citatne relacije kojima se Irena Vrkljan služi i to s ciljem očuvanja Marine Cvetajeve od zaborava, ali i prožimanja s njezinim bitkom u svrhu lakšega spoznavanja sebe u tekstu i drugima.

„Dora, ove jeseni (1991.)“ naziv je poglavlja koje će predstaviti roman kao logičan završetak ove trilogije. U potpoglavlju „Intertekstualni odnosi kroz konstrukte ženskih likova“ predočit će se lik i djelo talentirane glumice Dore Novak, žene koja gubi u surovoj igri života. Također, povući će se paralele sa sudbinom umjetnice Charlotte Salomon i ranim gubitkom majke te će se i u ovom romanu predstaviti odnos majke i kćeri koji vrlo često prožima djela ženskog pisma. U potpoglavlju „Intertekstualna oslanjanja u romanu *Dora, ove jeseni*“ bit će predstavljena komunikacija teksta Irene Vrkljan s referentnim tekstovima te će se ukazati na izravne citatne konstrukte koje autorica ciljano nudi i u ovom romanu.

U završnom poglavlju „Zaključak“ ukratko će se iznijeti najvažnije činjenice i tumačenja nastala posredstvom istraživanja triju romana Irene Vrkljan te će se na kraju iznijeti sama funkcija i uloga intertekstualnih dijaloziranja u djelima najveće žive hrvatske spisateljice poznate i kao „hrvatska Virginia Woolf“. Istraživanjem će se doći do odgovora na pitanje koji su najčešći tipovi intertekstualnih veza prisutni u romanima Irene Vrkljan, koja je njihova funkcija u ostvarivanju autobiografizma te kako se tako ostvaren autobiografizam odnosi prema konstruktima identiteta u fenotekstu. Na koncu će se doći do odgovora na pitanje kako su istraženi postupci povezani s poetikom autorice i poetikom hrvatskoga postmodernog romana s kraja 20. i početka 21. stoljeća.

2. DEFINIRANJE POJMOVA „AUTOBIOGRAFIJA“ I „AUTOBIOGRAFIZAM“

Kako bi se što bolje mogla shvatiti funkcija intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan, potrebno je na samome početku obrazložiti značenje pojmova *autobiografija* i *autobiografizam* te ukazati na njihove razlike.

Na temelju proučene teoretske literature o određenju autobiografije i autobiografizma da se zaključiti kako se mnogi proučavatelji ovih pojmova oslanjaju na teoriju Philippea Lejeunea. On autobiografiju u tekstu „Autobiografski sporazum“ („Le pacte autobiographique“, 1975.) definira kao „retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti“ (2000: 202). Također, tvrdi da je to „pripovjedni tekst koji prepričava autorov život, imenom i prezimenom na koricama knjige“ (2000: 212). Da bi se moglo govoriti o autobiografiji, potrebna je identičnost autora, pripovjedača i lika čime se upućuje na konstrukt tzv. *autobiografskog ugovora* (Lejeune, 2000: 203). Friederike Eigler u svom radu „O statusu autobiografskoga akta“ donosi stavove koji su iznimno važni za daljnje proučavanje i razumijevanje autobiografije. Važno je krenuti od Hegelova tumačenja smisla, točnije autobiografije kao sredstva na putu od samosvijesti do istine. Takva tvrdnja kulminira kod Georgesa Gusdorfa i njegove paradoksalne konstatacije da je onaj život, koji se rekonstruira stvaranjem autobiografije, „istinitiji“ od onoga koji je proživljen. Štoviše, Eigler ističe Pascalovu primjedbu kako treba razlikovati „pravu“ autobiografiju od „dokumentarističke“ te je autobiografija ponajprije sredstvo kojim će se steći uvid u nečiji život, a prošlost i sadašnjost su u ravnoteži (2002: 176).

U hrvatskoj znanosti o književnosti Mirna Velčić proučavanje autobiografije temelji na teorijama koje je postavio Lejeune te za autobiografiju kaže da je diskurs, a to znači da:

„pronosi (i utišava) mnoge glasove, da oblikuje (i zamagljuje) različita lica i uz pomoć oznaka u kojima subjekt prilaže dokaze o sebi pokreće predstavu o cjelovitom i dohvatljivom identitetu“ (Velčić, 1991: 28).

Među znanstvenicima koji su autobiografiju proučavali kao žanr, istaknula se uvelike rusistkinja Magdalena Medarić 1993. godine člankom „Autobiografija/Autobiografizam“. Prema Andreji Zlatar, koja se također bavila autobiografijom kao žanrom, pedesetih i šezdesetih godina, vladala je usmjerenost na pojam *bios* i na životni događaj kao predmet te autorsko *jastvo* nije bilo ispitivano.

„Očigledna nejedinstvenost formalnih obilježja autobiografije, njezina sklonost poprimanju različitih 'oblika' (pripovjednih i nepripovjednih, proznih i stihovanih, literarnih i neliterarnih) navodi teoretičare na odustajanje od identifikacije temeljnih svojstava forme na temelju kojih bi bilo moguće uspostaviti *žanr* autobiografije.“ (Zlatar, 1998: 7)

Važno je ukazati na simboličnost žanrovskog naziva iz kojega se može iščitati neizbježno podudaranje autora i „junaka“, odnosno subjekta i objekta pisanja (Zlatar, 1998: 6). Prema vrijednosnoj odrednici autobiografije, često je važnija zanimljivost nego lijepo pisanje, kako navodi Andrea Zlatar (1998: 6). Uz to, danas profesionalnih autobiografa nema, ali postoji mnoštvo priručnika s temom dobroga pisanja autobiografije i ispovijedanja vlastitoga života te su takvi priručnici vrlo traženi. Njihova potražnja upućuje na činjenicu da postoji mnogo ljudi koji žele govoriti o svome životu, ali se ne usude ili ne znaju kako to učiniti (Zlatar, 1998: 161). Da bi autobiografija postojala u punini svoga značenja, mora podrazumijevati podudarnost subjekta na trima razinama, točnije autor, pripovjedač i glavni lik moraju se u potpunosti ispreplesti te im životi moraju postojati kao jedno (Velčić, 1991: 35).

Autobiografiju Vladimir Biti definira kao „pripovijest o vlastitu životu za razliku od biografije koja se bavi tuđim životom“ te pritom „vlastiti život postaje vrijedan priopćavanja iz sasvim drugih razloga nego tuđi.“ (2000: 18) Osim toga ne treba zanemariti ni činjenicu da se autobiografija pojavljuje u dužem obliku nego obične osobne priče iz života, podrazumijeva pregled nad životom u cjelini te je usmjerena na unutarnju perspektivu osobe koja iznosi svoje doživljaje i događaje koji su važni za njegovo osobno i individualno iskustvo (Biti, 2000: 18). Shvaćena je kao žanr koji ukazuje na povezanost autora i lika ili autora i teksta te je u tome kontekstu korištena kao izrazito autentičan žanr ženskog pisma. „Ona je naime najdjelotvornija upravo ondje gdje stvara privid oslobođenja čovjeka; dok vjeruje da mu iskaz omogućuje povratak k samome sebi.“ (Biti, 2000: 19)

Pojam autobiografija postoji od kraja 18. stoljeća te je u vrijeme nastanka podrazumijevao koncept autobiografije kao književnog žanra. Krene li se od samoga žanrovskog naziva, uviđa se da „netko piše o vlastitom životu“ (Kos-Lajtman, 2011: 22). U osnovi autobiografskih tekstova leže dva oprečna načela, *načelo fikcionalizacije* i *načelo istinitosti*, tj. težnja za stvaranjem odraza zbiljskog svijeta. Vrlo teško je proučavati autobiografije jer se „opiru jednoznačnim određenjima kako u području književnosti (fikcije), tako i u području onoga što je dokumentarno provjerljivo“ (Kos-Lajtman, 2011: 23). Kos-Lajtman ističe kako zanimljivost autobiografije počiva na tome što ona predstavlja *rubni žanr*, odnosno u njoj se miješaju pripovijedanje o zbiljskim i pripovijedanje o fiktivnim događajima, kao i prikazi stvarnih ljudi i njihovih života s fiktivnim likovima i pričama (2011: 29).

Dubravka Oraić Tolić u djelu *Muška moderna i ženska postmoderna* donosi sudove Andree Zlatar i Helene Sablić Tomić o tome kako se u hrvatskoj književnosti devedesetih godina 20. stoljeća ne može govoriti o autobiografiji, nego o autobiografskoj prozi te ističe njihove sličnosti i razlike. U autobiografiji u klasičnom smislu, autor vjeruje u presliku izvorne osobne zbilje, dok su pri autobiografskoj prozi autori naglasili funkciju autobiografskog sporazuma, odnosno „ples na granici između fikcije i zbilje“ (Oraić Tolić, 2005: 196).

Bernarda Katušić, koja se u jednoj od najrecentnijih hrvatskih studija pod naslovom *Književno njihalo* (2017.) bavi trima pismima novije hrvatske književnosti: autobiografskim, bajkovnim i medijalnim, nudi različita uvjerenja i definicije o autobiografiji, npr. ističe stavove njemačke teoretičarke Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1957.) po kojoj je svaki tekst napisan u prvom licu ujedno i autobiografski, ali i Paula de Mana (*Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, 1979.) koji tvrdi da su svi pokušaji razlikovanja autobiografskoga i neautobiografskog teksta apsurdni i uzaludni. Iako je prisutna u mnoštvu kultura, autobiografija se može odrediti kao konstrukt koji ovisi o pojedinim povijesno-društvenim elementima te etničkom, kulturnom i individualnom stajalištu (Katušić, 2017: 66). Za što bolje razumijevanje autobiografije treba istaknuti kako autobiografije nisu tek pripovijesti u prvom licu i ne govore samo o istinitim događajima iz autorova života, nego su i područja druženja tekstova različitih kvaliteta te dinamičnošću utječu na dublja i daljnja istraživanja granica (Velčić, 1991: 9). Također, važno je ukazati na popriličnu poetičnost koju autobiografija sadržava te manjak dokumentiranosti zbog čega ne može pripadati području sustavno stečenih i uobličjenih znanja (Zlatar, 1998: 6).

Razliku između autobiografije i biografije najvažnije je uputiti na vrelo sjećanja, pamćenja i introspekcije koji su najvažniji za autobiografiju, dok će se u biografiji oni rekonstruirati na temelju svjedočanstava i interpretacija o nečijem životu. Segment koji je u tome kontekstu neizbježan postaje autorska točka gledišta (Medarić, 1993: 47). Biograf će interpretirati one činjenice koje su, kako on smatra, odredile dinamiku života druge osobe i dovele do nekog rezultata (Sablić Tomić, 2002: 133). Od velike važnosti je napomenuti kako u biografijama autor može biti identičan s pripovjedačem, ali nijedan od njih ne može biti identičan s glavnim likom. Pripovjedač oblikuje biografski privid nečijeg života te se takvo oblikovanje tuđih života događa iz naknadne vremenske pozicije, točnije iz pozicije trenutka u kojemu pripovjedač počinje pisati. Dakle, osoba koja piše biografiju interpretira one činjenice koje su, po njegovu mišljenju, odredile život neke osobe (Sablić Tomić, 2004: 110).

Nakon iznošenja odrednica koje donosi proučena teoretska literatura o autobiografiji, daljnje istraživanje usmjerit će se na definiranje i tumačenje pojmova autobiografizma, autobiografskog diskursa i autobiografskog romana.

2.1. Autobiografizam, autobiografski diskurs i autobiografski roman

U nastavku će se definirati autobiografizam kao način diskurzivnoga oblikovanja te različitost autobiografske proze s obzirom na sam žanr autobiografije.

Pod sintagmom autobiografski diskurs misli se na „one tekstove u kojima pripovjedači oblikuju pripovjedne verzije o sebi i drugima“, dok se bave propitivanjem elemenata vlastitoga života (Kos-Lajtnan, 2011: 27). Nadalje, Kos-Lajtnan navodi kako takav diskurs ima zadivljujuću sposobnost uvlačenja u sve govorne žanrove te se može javiti u bilo kojoj vrsti teksta (2011: 32). Andrea Zlatar će obrazložiti kako je uopće došlo do konstruiranja pojma *autobiografski diskurs*. Naime, termin autobiografije počeo se iskazivati izvan genologijske problematike te više ne funkcionira na razini književne vrste, a nije se uzdignuo ni na razinu roda. Tada se počinje koristiti u pridjevskom, ujedno i izvedenom obliku, a to je *autobiografski diskurs*, odnosno akt ili figura (1998: 8).

Autobiografski diskurs suvremene hrvatske književnosti može se shvatiti zahvaljujući dvama tipovima autobiografskog diskursa koji se razlikuju po načinu na koji oblikuju tekst. Jedan je esejističko-refleksivni tip, a drugi pripovjedni tip koji se ostvaruje kroz autobiografsku prozu, dnevnike, memoare i pisma. Takvim autobiografskim diskursom stvarat će Irena Vrkljan u romanu *Pod crvenim zidom* (Sablić Tomić, Rem, 2009: 170). Od ta dva autobiografska niza, prvi je usmjeren slikama iz osobne povijesti, kao što su slike djetinjstva i mladosti, a drugi problematizira društvenu povijest. Kao takvi, postaju svojevrsni prilog „teoriji autobiografije kao najfleksibilnijem žanru koji može pratiti gotovo sve artikulacije života pojedinca te ponajbolje ukazati na odnos društvenih oblika i individualnih osobnosti“ (Sablić Tomić, Rem, 2009: 171).

Proučavajući djela hrvatske autobiografske proze Helena Sablić Tomić uočava kako se često javljaju isti ili slični povodi pisanju i stvaranju autobiografske lektire te da je autobiografizam idealno mjesto u traganju za komunikacijom sa samim sobom i najintimnijim doživljajima (2008: 153). Dakako, važno je i istaknuti kako je autobiografska proza obilježena osobnošću autora te isticanjem njegovih zapažanja, doživljaja i komentara (Sablić Tomić, 2002: 19). Također, takva proza podrazumijeva „narativan tekst u kojemu se prati način diskurzivnog

oblikovanja osobnog života i proizvodnja osobnog identiteta“ te se autobiografskim diskursom nastoji „projicirati slika stvarnoga“ (Sablić Tomić, 2008: 33). Pri tipologiji koju iznosi Helena Sablić Tomić autobiografska proza se dijeli prema sudjelovanju pripovjedača u radnji (autobiografija u užem smislu, pseudoautobiografija, moguća autobiografija), odnosu autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena (asocijativna i kronološki omeđena autobiografija) te prema tipovima autobiografskog diskursa na polidiskurzivnu autobiografiju, literariziranu, parodiranu autobiografiju i putopis (2002: 125). Cilj osobe koja piše autobiografiju je da „pričom zaustavi vrijeme, da se odupre prolaznosti i svojem zaboravu tako da nam na dugo i na široko ili pak u par crta kaže što je bilo u pojedinim razdobljima života“ (Velčić, 1991: 95).

Nadalje, treba ukazati na pojmove biografizam i biografizam te istaknuti njihova značenja i razlike. Ante Stamać u „Smjerovima istraživanja književnosti“ navodi kako je biografizam „zamisao prema kojoj je književnom djelu uzrok u piščevoj više ili manje složenoj osobnosti, tj. u spletu njegovih urođenih i stečenih psihofizičkih osobina“, dok je autobiografija „istraživanje piščeva životopisa kao skupine 'uzroka' svekolike njegove književne produkcije“ (Škreb, Stamać, 1998: 565). Velimir Visković govorit će o formi biografizma kao „konstanti cjelokupne feministički orijentirane proze, koja je u pravilu pisana u prvom licu, a sudbine glavnih junakinja nerijetko se upadljivo podudaraju s privatnim sudbinama autorica“ (1988: 251).

Prema Magdaleni Medarić, autorici iznimno važnoga rada za temu ovoga istraživanja, a to je članak „Autobiografija/Autobiografizam“ objavljen u *Republici* 1993. godine u kojemu tumači i objašnjava značenje biografizma i biografizma, biografizam će biti „književni postupak stilski markiran koji predstavlja refleks žanra autobiografije, a pojavljuje se u tekstovima koji sami po sebi nisu mišljeni ni recipirani kao autobiografije“ (1993: 46). Terminološka odrednica biografizma nije općeprihvaćena, ali bi se definicijski mogao odrediti zahvaljujući pojmu biografizma kao ključnog pojma ruske avangarde kojim se označuje orijentacija nekog umjetnika. Kao glavnu razliku biografizma i biografizma, Medarić ističe mogućnost biografizma da se provlači i kroz metodu proučavanja, ali i područje, dok bi se autobiografizam mogao primijeniti jedino u metodi pisanja, ali ne i znanstvenim pristupima. Područje proučavanja biografizma obuhvaćalo bi mnoštvo pojava autobiografičnosti izvan žanra autobiografije i specifičnih autobiografskih žanrova, a sam postupak bi se nazvao biografizam (Medarić, 1993: 46). Autobiografičnost i biografizam su reflektirani u uporabi pridjeva kao naziv za postupak u književnosti koji funkcijom ili tehnikom može tražiti oslonac u funkciji ili tehnici bilo kojeg autobiografskog

žanra (Medarić, 1993: 48). Naposljetku, Medarić zaključuje kako se autobiografizam javlja u trima funkcijama, funkciji samoizražavanja, ludističkoj te u funkciji problematiziranja teksta, ponajviše na primjerima ruske avangarde (1993: 61).

Irena Vrkljan autorica je autobiografskih romana pod kojima Lejeune smatra „sve fikcionalne tekstove u kojima čitatelj može imati razloga da, na temelju podudarnosti koje misli da je otkrio, sumnja kako su autor i lik identični, premda je autor odlučio da tu identičnost zaniječe ili barem da je ne potvrdi“ (Lejeune, 2000: 214). Nadalje, važno je ukazati na spajanje autobiografije s romanom jer je veliki dio autobiografija vođen nadahnućem stvaralaštva i imaginacije, a oni u autoru bude želju zadržavanja događaja i situacija iz života koji mogu stvoriti novi model (Lejeune, 2000: 259). Naziv *autobiografski roman* koristi se pri označavanju romana koji ima autobiografsku formu pripovijedanja zanemarujući je li u tim tekstovima doista riječ o stvarnome autobiografskom sadržaju. Kao takav, ne pripada čvrstim pojmovima teorije književnosti, odnosno onim pojmovima koje se može odrediti jednom definicijom (Zlatar, 1998: 99). Otežavajući segment pri korištenju sintagme *autobiografski roman* svakako je odnos književnosti i zbilje, odnosno vjerodostojnosti i autentičnosti. S realističkih stajališta takva subjektivna razina pripovijedanja biva omalovažavana zbog nedostatka „objektivnog svjedočanstva“ (Zlatar, 1998: 101).

Važno je napomenuti kako je opus Irene Vrkljan na kojemu je temeljen ovaj diplomski rad, ponajprije obilježen konstruktom autobiografizma kao stilski označenoga postupka, a pri kojemu se sudbina junakinja podudara s životom Irene Vrkljan. O tome će biti riječi u idućem potpoglavlju.

2.2. Književni opus Irene Vrkljan s naglaskom na autobiografskoj trilogiji

Strahimir Primorac navodi kako je Irena Vrkljan spisateljica koja svojom biografijom i djelom podsjeća na 20. stoljeće koje je bilo razdoblje migracija. Rođena je u Beogradu gdje pohađa osnovnu školu, obrazovanje nastavlja u Zagrebu te tamo pohađa gimnaziju i Filozofski fakultet, a filmsku režiju diplomira u Berlinu. Radila je i kao urednica na Zagrebačkoj televiziji. Autorica je više radio-drama, scenarija, eseja i kritika te se istaknula i kao izvrstan prevoditelj (Primorac, 2004: 115). Lidija Dujić književni rad Irene Vrkljan dijeli u dva razdoblja. Zagrebačko, ujedno i prvo razdoblje, obuhvaća pedesete i šezdesete godine 20. stoljeća i lirskoga je ugođaja. To potvrđuju zbirke poezije *Krik je samo tišina* (1954.), *Paralele* (1957.), *Stvari već daleke* (1962.), *Doba prijateljstva* i *Soba, taj strašni vrt* (obje iz 1966. godine).

Odlaskom u Berlin započinje njezino drugo razdoblje koje je označeno oslanjanjem na tekovine ženske proze i zove se berlinsko razdoblje. Stvara romane *Svila, škare* (1984.), *Marina ili biografiji* (1987.), *Berlinski rukopis* (1988.), *Dora, ove jeseni* (1991.), *Pisma mladoj ženi* (2003.), *Naše ljubavi, naše bolesti* (2004.), *Zelene čarape* (2005.) te *Sestra, kao iza stakla* (2006.) (Dujčić, 2011: 62). Dujčić u članku „Hladna ruka sjećanja“ donosi i treće razdoblje stvaralaštva Irene Vrkljan koje se zove bečko razdoblje. Put u Berlin za nju znači odmak od poezije i prelazak u prozu, dok put u Beč predstavlja korak u novi žanr - kriminalistički. Tada stvara romane *Posljednje putovanje u Beč* (2000.) i *Smrt dolazi sa suncem* (2002.) u kojemu se prati lik Lea Wintera (Dujčić, 2005: 118).

„Riječ je o žanrovskoj prozi na specifičan način „umekšanoj“ također autobiografizmom te dozom nostalgije i sentimentalnosti, čime se izravno suprotstavlja danas dominantnom tipu krimića punom brutalnosti, mahnitosti i bezosjećajnosti.“ (Primorac, 2004: 116)

Javila se zbirkama nadrealističke lirike te je njima bliska poetici kakvu je zagovarao Zvonimir Golob, odnosno „pjevala je stanju slobode od seksualnih sprega i društvenih navika“ (Prosperov Novak, 2003: 485). Opus Irene Vrkljan raspolovio se odmah nakon odlaska u Berlin 1966. godine gdje je doživjela intimni i književni preokret. Osobna tragedija sestrine smrti dovodi je do toga da se opet uvuče u riječ nakon šutnje od petnaest godina i to zbirkom pjesama *U koži moje sestre* (1982.). Prozna djela koja je objavila „književno preporođena Irena“ predstavljaju početak novoga književnog doba u povijesti hrvatskoga ženskog pisma. „Fragmentarnost je ključ njezina rukopisa, podjela života na detalje koje autorica osvjetljuje ne s namjerom da ih osami nego da ih naglim svjetlom blica uvede u opći sistem difuznih slika.“ (Prosperov Novak, 2003: 485)

Odmaknuvši se od nadrealističke tradicije i stvaranja te krenuvši u smjeru autobiografske proze, Vrkljan stvara autobiografsku tetralogiju koju čine romani *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis* i *Dora, ove jeseni*. U romanu *Berlinski rukopis* donosi iskaze o rascijepljenom životu između dvije države (Jugoslavija/Hrvatska – Njemačka), između dvaju gradova (Zagreb – Berlin) te dvaju jezika (hrvatski – njemački) (Primorac, 2004: 116). Tematsku novinu donosi roman *Pred crvenim zidom* iz 1994. godine donijevši ratnu psihozu devedesetih. Irena Vrkljan se orijentirala na proučavanje učinka zla i kaosa koje donose ratna stanja, ali i na razinu humanosti uslijed takvih događaja. Autobiografska svijest bit će očita u onom trenutku kada se Vrkljan dotakne sudbina onih ugroženih, stradalih i bespomoćnih (Nemec, 2003: 351).

Krešimir Nemeć istiće kako se u duh postmodernizma uklapa i puna afirmacija „ženskog pisma“ u koje se unose ženske vizure, iskustva i osjećaji te se donose „ženske teme“ kao što su pitanja emancipacije, ženske osjećajnosti i statusa žene u obitelji i društvu, ali i da je njezino djelo „tipičan autobiografski diskurs s posebnom podvarijantom 'ženskog pisma' kakvo stvaraju Irena Vrkljan, Neda Miranda Blažević i Slavenka Drakulić“ (2003: 264). Postulati koje navodi Krešimir Nemeć nisu isključeni iz autobiografizma Irene Vrkljan. Dapaće, njezina djela obiluju istima te je važno istaknuti stav autorice o svrstavanju njezina imena u ladicu „ženskog pisma“:

„Ono što ja pišem nije bog zna kako drukčije od onoga što pišu muškarci. Nisu me htjeli svrstati u književnost uopće, nego sam stavljena sa strane, pa me oni koji žele mogu hvaliti, a da pritom ne budem konkurencija muškom pisanju.“ (Gromaća Vadanjel, 2014)

Kako navodi Oraić Tolić, Irena Vrkljan pripada skupini autora hrvatskih pisaca s kraja 20. i početka 21. stoljeća koji su sami tražili put do inozemnih izdavača, osvajali i stranu i domaću čitateljsku publiku, ali i kritičare te žiri. Svakako, i Vrkljan postaje „medijska zvijezda“ često i više nego dobrodošla na raznim seminarima, ali i u građi povijesnih pregleda i priručnika (2005: 180). Andrea Zlatar istiće da ju je uz stvaranje Irene Vrkljan uvijek vezao motiv ljubavi, kao i Irenu Vrkljan uz lik i djelo Virginije Woolf, što je očito na primjeru pjesme *Ljubičice za Virginiju*, koja u podnaslovu nosi Virginijinu rečenicu „Muka mi je od ljupkosti, muka mi je od samoće.“ (2004: 99) O motivu ljubavi još će reći:

„Ljubav kao odsustvo, ono što je izmaknuto, što nedostaje, što je bilo, a više ne postoji, što je prolazno i u strahu smo da ne nestane. Ljubav kao odnos dvoje odraslih ljudi, ljubav kao odnos između sestara, između roditelja, između roditelja i djece. Nedostatak te ljubavi. Ljubav kao odnos prijateljstva, ljubav kao bit odnosa: kao komunikacija. Kada nema ljubavi, nema ni komunikacije.“ (Zlatar, 2004: 99)

Stvaranjem po konceptima tipične žanrovske proze, Vrkljan se nije odmaknula od konstrukta iz prethodnih romana, autobiografičnosti i sastavljanja biografija već poznatih likova, ali i ženskih priča (Dujčić, 2005: 119). Zdravko Zima navodi kako se kao posljedica društvenih obrata javila i sklonost ispovijedanju, odnosno svjedočenju o vlastitu životu te da nije slučajno da jedan od prvih koraka prema oslobođenju od raznih društvenih i književnih stega čini Irena Vrkljan (1987: 280). Odbacila je klasičan način fabuliranja i općeprihvaćene pripovjedačke modele te se opredijelila za slobodnu kompoziciju i prevlast fragmenata čime se ukazuje na osobit znak ženske senzibilnosti (Zima, 1987: 284).

„Riječ je o izazovnom sastavljanju radikalno otvorene slike o ženskim personalnostima u raznim okolnostima. Na udaru su mnogobrojne građanske, etičke pa i estetičke konvencije, ponajprije zatvoreni svijet obitelji i njezini mitologemi.“ (Detoni Dujmić, 2011: 152)

Na početku osamdesetih godina njezina poezija je sve više gubila obilježja nadrealizma te je išla u smjeru sjećanja i intime. „Zaranjajući u vlastitu prošlost ona prirodno priprema prijelaz na autobiografsku prozu, koja će obilježiti posljednja dva desetljeća njezina pisanja.“ (Primorac, 2004: 116) Nemeć ističe kako romani *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis* i *Dora, ove jeseni* predstavljaju autobiografsku tetralogiju u kojoj se dijelovi međusobno nadopunjuju, objašnjavaju, bogate i produbljuju na račun ponavljanja provodnih motiva, ulomaka te raznih recikliranja te se granice između autobiografskog i biografskog na nekim mjestima potpuno brišu, dok se tvori „skladno višeglasje stapanjem brojnih pripovjednih glasova“ (2003: 350). U žanrovskome određenju tekstova Irene Vrkljan, kritičari su ponajviše uzimali pojam *autobiografske proze* jer ju je od romaneskne strukture odijelio nedostatak fabule i istaknuti samoidentificirajući glas autor-pripovjedač-lik, odnosno autobiografski ugovor kojega recipijenti izrazito prihvaćaju (Zlatař, 1998: 112). Autobiografska proza *Svila, škare* objavljena je 1984. godine te je tiskana najprije na njemačkom, a onda i na hrvatskom jeziku. Označila je prodor u zanemarene sfere i stanja ženske intime (Zima, 1987: 280). Također, upućuje na problematiku i poteškoće u ostvarivanju vlastita identiteta te se iznosi stvarno iskustvo bivanja djevojčicom, djevojkom te u konačnici ženom, koja nakon što je posve intimno polomljena postaje svjesna sebe i svojih mogućnosti. U prvom romanu Irena Vrkljan započinje „mučan proces inventarizacije vlastitog življenja“ te zadire u biografsko tkivo čime dovodi do inovacija u narativnim postupcima (Zima, 1987: 284). U potpunosti je učinila odmak od ukalupljenih i postojećih muško-ženskih odnosa kakvi su normirani i nametnuti te će dolaskom u Berlin otkriti nove obzore (Zima, 1987: 284). U romanu je riječ o hipersenzibilnoj djevojčici koja postaje svjedok rasapa vlastite obitelji, materijalnih i duhovnih dobara, ali i svjedok strašnih i gorkih ratnih zbivanja na koja se teško može prilagoditi (Visković, 1988: 252). U romanu *Svila, škare* dolazi do podudaranja imena ispovjednog subjekta, glavnoga lika i autorice romana čime se upućuje na autobiografski ugovor (Nemeć, 2003: 346). Nadalje, Nemeć navodi kako je djelo „žanrovska kombinacija autobiografije i razvojnog romana, a u prvi plan stavlja potragu ženskog subjekta (Irene Vrkljan) za vlastitim identitetom i njezinu opsesivnu težnju za samopotvrđivanjem.“ (2003: 346) Irena Vrkljan niže vlastite biografske krhotine, nudi analize rituala i normi koje su postavljene u konstruktima poželjnog djevojačkog odgoja, ali i psihoportrete muškaraca koji su joj na neki način, pozitivan ili negativan, obilježili život (Nemeć, 2003: 347). Likovi muškaraca, koji su ponuđeni u romanima, ponajprije utječu na

sazrijevanje autorice koja je morala u najranijim godinama odgovarati ocu te je kasnije te rituale dobrog odgoja i poslušnosti bila primorana primijeniti u vezama s raznim muškarcima. Sablić Tomić ističe vrlo visoku razinu vjerodostojnosti autobiografske proze koju je potvrdio Zvonimir Golob, bivši suprug Irene Vrkljan, koji je djelo čitao i komentirao iz pozicije svjedoka spomenutih situacija i događaja (2002: 112).

Konstrukte vlastitoga života iz prve knjige prenosi u drugu, također autobiografsku prozu *Marina ili o biografiji* koju Vrkljan piše u intimističkom dijalogu s Marinom Cvetajevom (Zima, 1987: 285). U ovom romanu autorica odustaje od linearnog pripovijedanja, ali neće izostaviti iznošenje doživljaja i strahova pred ocem, mučnim djetinjstvom i teškim mladenačkim godinama. Osnovna komponenta je asocijativnost koja „podrazumijeva vremensku i prostornu skokovitost te fragmentarnost kao izraz razmrvljene slike svijeta.“ (Primorac, 2004: 117) U autobiografiju upleću se i dvije biografije. Detalji iz života pjesnikinje Marine Cvetajeve i njezina stvaralačkog rada odabrani su sa svrhom da recipijentima ukažu na sličnosti i paralelizme s autoricom te njezinim osobnim i kolektivnim iskustvom. „Dakako to je priča o pojedinačnoj, jedinstvenoj sudbini, i istodobno priča koja teži osvajanju univerzalnih značenja.“ (Primorac, 2004: 117) Nemeć će reći kako je tragična biografija Marine Cvetajeve postala svojevrsna točka gledišta koja će Ireni Vrkljan omogućiti simboličnu provjeru vlastitoga egzistencijalnog projekta (Nemeć, 2003: 348). Koristeći govor tuđe biografije „kao literarnog alibija u protokoliranju vlastitih opsesija“, nastavlja stvarati ono čime se bavila u prethodnom romanu. Tek kao promjenu uvodi slabljenje neminovnosti autobiografskog subjekta koji dio svojih umiješanosti prenosi na Cvetajevu i Doru Novak koja postaje „treći glas“. Tako su utvrđeni temelji „neautoritarne biografije“ u kojoj dolazi do prepoznavanja sebe u drugima, ali i drugoga u sebi (Nemeć, 2003: 249). Roman *Marina ili o biografiji* (1986.) ne uzima samo biografiju Marine kao „svojevrsan prototekst za vlastita autobiografska i metatekstualna dopisivanja, nego je i sav prošaran dijelovima iz Marinina dnevnika i pisama, a integralno je na početku citirana i njezina pjesma *Novogodišnja*, zapravo requiem R. M. Rilkeu.“ (Nemeć, 2003: 349) Mirna Velčić napominje kako je nemoguće zamisliti vlastitu biografiju bez doticaja s biografijom nekog drugog te narav autobiografije počiva na tome da pripovijest o sebi, svojem životu ili osobnim događajima podrazumijeva i pripovijedanje o drugima (1991: 38). U zajedničkom izdanju dva prethodno navedena romana, naći će se Irenine fotografije, fotografije njezine obitelji i prijatelja, ali i Marinine te one na kojima je i ona s obitelji. Time se potvrđuje dokumentiranost i autentičnost romana koje stvara Vrkljan (Zlata, 1998: 112). U tom kontekstu važno je istaknuti i funkciju nostalgije koja je obilježila devedesete. Kao rezultat ratnih katastrofa pojavljuje se nestanak jedne ideologije, svih njezinih institucija, oblika života, ali i

raznih identiteta. Pojam *nostalgija* dolazi od grčke riječi *nostos* što označuje povratak kući i *algos* što znači bol, a sve zajedno upućuje na veliku čežnju za zavičajem i rodnim krajem (Oraić Tolić, 2005: 197). Jedni su opisivali povratak kući, a drugi bol koja nastaje zbog nemogućnosti povratka rodnom kraju uslijed ratnih razaranja i pustošenja. U hrvatskoj prozi nostalgija se dala naslutiti u autobiografizmu Irene Vrkljan, točnije u romanima *Svila*, *škare* i *Marina ili o biografiji*.

U prvoj knjizi autorica govori o boli kao krajnjem rezultatu nostalgije za životom u građanskoj obitelji prije Drugoga svjetskog rata, a u drugoj knjizi nostalgija više nije usmjerena na vlastiti, nego na tuđi život. Služeći se citatnim vezama Vrkljan rekonstruira život Cvetajeve te se nostalgично poistovjećuje s njom kao davno izgubljenom dvojnicom (Oraić Tolić, 2005: 198). Također, u idućem romanu autorica donosi ženu koja prožeta unutarnjom napetošću, boli i odsutnošću, pasivno gleda na tragediju koja ju je obuzela te ne drži vez vlastita života u rukama. Donoseći tuđe životne priče autorica pronalazi samu sebe. Glumica Dora Novak progovara u romanu *Dora, ove jeseni* kao tipičan „slabi subjekt“. Njezina važnost dolazi do vrhunca u onome trenutku kada se njezinim biće spoji autobiografsko *ja* (Nemec, 2003: 350). Promatrajući tri teksta očito je da se u svakome od njih nalazi poseban autobiografski oblik pripovijedanja. U romanu *Svila*, *škare* riječ je o autobiografiji u užem smislu zbog retrospektivnog pripovijedanja o vlastitom životu, u *Marini ili o biografiji* očit je konstrukt pripovjednog modela biografije čime se upućuje na iznošenje života neke druge osobe, dok je u romanu *Dora, ove jeseni* dnevnički tekst prožet memoarskim. U prvom romanu autorica pripovijeda s ciljem opisa, a u drugom je riječ o paralelnom pripovijedanju i iznošenju dviju ženskih sudbina te se ta dva lika zrcale jedan u drugome jer pisati o drugome znači pisati o samome sebi (Zlatar, 1998: 113).

„Relacija sličnosti nikad neće postati relacija identiteta, ali Irena Vrkljan ni ne treba svoj glas zamaskirati glasom Marine, da bi progovorila kroz nju kao lik. Irena govori kao Irena, Marina ostaje Marina. Ali Irena postaje Marina, kao što Irena postaje Dora. Obje su ušle u njezin život i ostaju kao prijetnja njegova samookončanja.“ (Zlatar, 1998: 113)

Upravo će o ovisnosti identitetima Marine i Dore progovoriti i Irena Vrkljan na kraju romana *Marina ili o biografiji*: „Dora. Marina. Zašto se grčevito hvatam za vas dvije, pored toliko mnogo života oko mene?“ (Vrkljan, 2006: 236) Marina prestaje pisati 1939., Dora prestaje govoriti 1978., a Irena Vrkljan 1994. završava prozu *Pred crvenim zidom* rečenicom koja govori o rukopisu prekinutim usred riječi, preciznije rat je taj koji prekida pisanje (Zlatar, 2004: 91). „Zatim rasplinjen, kao urešen rukopis, na ostatku papira. Mislim da je to bilo sve –

prekinut je usred riječi.“ (Vrkljan, 2006: 476) U svim tim romanima oko ispovjednog subjekta javlja se nekoliko stalnih likova (majka, otac, sestre, prijatelji, prvi muž, umjetnici i pripadnici *Krugova*) te se provlače isti ili uglavnom slični motivi, prostori i atmosfere. Izraziti kronološki red koji opisuje djetinjstvo, mladost i zrele godine javlja se ponajviše u romanu *Svila, škar*e te se o njemu može govoriti i kao o razvojnog romanu (Primorac, 2004: 116). Irena Vrkljan, uz Slavenku Drakulić, napušta pripovjedne obrasce konstruiranja tekstova te donosi postupke evokativnoga i monološkog razvijanja proze. Njihovi romani nastali su u razdoblju kada je publika pokazala interes za takvim tipom proze te posredstvom toga ni ne čudi da autorice svjesno biraju žanr kojim će iskazati sve segmente svojih života, dobre i loše, pozitivne i negativne (Zlatar, 1998: 119).

Za kraj poglavlja o autobiografiji, trebalo bi posebno istaknuti stav autorice o vlastitim romanima koji je iznijela u intervjuu Mirni Brođanac za potrebe diplomskoga rada na temu *Dva modela hrvatskog ženskog pisma: Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić*. Na pitanje zašto joj je važna autobiografija, s obzirom na činjenicu da brojni kritičari uz nju vežu upravo taj pojam, Irena Vrkljan odgovara:

„Mislim da ja ne pišem autobiografiju. To je fikcija. Biografska fikcija, ali nije autobiografija. Kada bih zaista napisala autobiografiju, to bi zbog svih ljudi koji bi se u njoj pojavili sigurno bio bestseler, ali bi me, iskreno govoreći, razapeli.“ (Brođanac, 2018: 54)

Jasno je kako Irena Vrkljan, unatoč stavu da njezina djela nisu autobiografije, donosi mnoštvo nanizanih autobiografskih, ali i biografskih konstrukcija koje su joj poslužile za prikaz sazrijevanja vlastitoga ženskog *ja* i obračunavanja sa svim stegama koje su je u životu okovale.

3. INTERTEKSTUALNOST U KNJIŽEVNOSTI

U ovome poglavlju posebno će se objasniti i istaknuti književnoteoretske odrednice pojma *intertekstualnost* te će se donijeti podjela intertekstualnih veza koju uspostavlja Dubravka Oraić Tolić.

Miroslav Beker u *Uvodu u komparativnu književnost* donosi shvaćanje Paula Van Tieghema iz *Komparativne književnosti* (1931.) koji govori kako neki pisci mogu na druge utjecati i svojom osobnošću, a ne samo djelima. Kao drugi primjer ističe tehnički utjecaj koji nastaje na temelju autorova umijeća te je naglasak na njegovom djelu. U treću skupinu ubraja djela koja su izvršila utjecaj građom ili temom, a u četvrtu ubraja pisce koji su utjecaje izvršili zahvaljujući vlastitim idejama (1995: 40). Ulrich Weisstein u knjizi *Vergleichende Literaturwissenschaft* (1982.) smatra da utjecaj podrazumijeva uključenost djela od kojega se polazi i djela na kojega se djeluje te ističe razne vrste utjecaja. Naposljetku, kako postoji i utjecaj jednoga autora na drugu književnost, tako postoje i utjecaji književnog roda ili vrste, tehnike stila, filozofske škole ili određenog povijesnog događaja (Beker, 1995: 44). Pojam intertekstualnosti je vremenom sve više mijenjao pojam utjecaja te se takva promjena očitovala i u problematici komparativne književnosti (Beker, 1995: 47). Važno je istaknuti kako intertekstualnost i utjecaj danas ne predstavljaju isto te je sfera intertekstualnih odnosa mnogo šira od pojma utjecaja (Beker, 1995: 48). Utjecaj bi pretpostavljao tendenciju prema prepoznatljivom izvoru i time bi spadao u kategoriju citatnosti, dok bi pojam intertekstualnosti više upućivao na posredovano podrijetlo i anonimnost (Beker, 1995: 58).

Vladimir Biti ističe kako je intertekstualnost naziv koji je skovala Julija Kristeva, francuska književna kritičarka bugarskog podrijetla, „da bi obilježila aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture. Upisivanjem različitih kodova, diskurza i nediskurzivnih praksi u prostor teksta ona je zapravo željela opovrgnuti njegovu samodostatnost na kojoj su inzistirali strukturalisti“ (Biti, 2000: 224). Također, navodi kako se Bahtin usredotočio na riječ kao „presjecište sukobljenih društvenih glasova“, a Kristeva „za polazište uzima 'tekst' kao poprište permutacije i transformacije drugih tekstova“ (Biti, 2000: 224). Julija Kristeva termin intertekstualnosti i njegovo značenje obrađuje u djelu *U tekstu romana* iz 1969. godine. Intertekstualnost porijeklo vuče iz Bahtinova stava da su sve pojave u međusobnom odnosu, čime se upućuje na jezik koji je uvijek u nekom kontekstu i u suodnosu prema nečemu ili nekome. Na temelju toga nastaje dijalogizam kao središnji Bahtinov termin (*The Dialogic Imagination*) jer dijalogom osoba postaje ono što jest i „biti“ znači

komunicirati dijaloški (Beker, 1995: 50). Beker ističe Bahtinovu definiciju koju ponavlja vrlo često, a to je da se „svaki tekst nalazi u dijaloškom odnosu prema nekom drugom tekstu – ili drugim tekstovima – bilo kao aluzija, parodija, travestija, ili imitacija – pa i sam sadrži raznolikost te okoline, drugim riječima heteroglosiju“ (1995: 51). Jedan od tekstova mora djelovati i ponašati se kao stabilan izvor iz kojega će se citirati ili na kojega će se upućivati (Biti, 2000: 225). Prema Genettu, intertekstualnost, u svom najužem značenju, predstavlja odnose između jednog teksta i onih drugih tekstova koji su prisutni u njemu, dok u svom najširem značenju (prema Barthesu u djelu „Teorija o tekstu“, odnosno „Théorie du texte“, 1973.) upućuje na odnose između bilo kojeg teksta i cjelokupnosti znanja (Beker, 1995: 48). Njihove granice nisu uvijek jasno određene niti su kritičari dosljedni pri njihovom razgraničavanju (Beker, 1995: 49). Genette u djelu *Palimpsesti, književnost drugog stupnja* (1982.) donosi pet tipova po kojima jedan tekst može biti u vezi s drugim. To su paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost, hipertekstualnost i intertekstualnost, odnosno stvarna prisutnost jednog teksta u drugome (Banov-Depope, 2011: 8).

Beker u *Suvremenim književnim teorijama* ističe da je prema pojmu intertekstualnosti svaki tekst zapravo intertekst čime se upućuje na prisutnost tekstova u nekom određenom tekstu te je svaki tekst novo tkivo prošlih citata, formula, kodova i fragmenata (1999: 49). Također, donijet će komentar Jonathana Cullera iz rasprave „Presupposition and Intertextuality“ (1981.) o tome kako intertekstualnost upozorava na postojanje ranijih tekstova kao priloga za stvaranje kodova u novom tekstu: „Intertekstualnost je odnos između nekog teksta i raznih jezika ili praksa označavanja neke kulture i njezin odnos prema onim tekstovima koji za nju artikuliraju mogućnosti te kulture“ (Beker, 1995: 55). Prema Culleru, djela nastaju na osnovi drugih djela, i to na način preuzimanja, ponavljanja, osporavanja i preoblikovanja onih starijih djela (Culler, 1997: 43).

Da bi se zaključila i potvrdila definiranja intertekstualnosti, treba istaknuti i elemente koje će navesti István Lőkös. Lőkös ističe definiciju „interteksta“ Rolanda Barthesa po kojoj je „svaki tekst *intertekst* i novo tkanje koje se sastoji iz negdašnjih citata te su u njemu prisutni tekstovi prijašnje kulture ili one koja stvara njegovu okolinu“ (2004: 58). Također, Lőkös nudi još jedno shvaćanje ovoga književnoteorijskog pojma u kojemu se referira na Michaela Riffaterrea i njegova djela *La production du texte* i *Sémiotique de la poésie*. Prema Riffaterreu, intertekstualnost je „opažanje onih veza koje književno djelo vežu s onim djelima koja su bila napisana prije ili poslije njegova nastanka“ (Lőkös, 2004: 58).

Dubravka Oraić Tolić u *Teoriji citatnosti* ističe kako je fenomen intertekstualnosti star koliko i kultura, ali tek se u novije vrijeme javila potreba za njegovom teoretizacijom. Riječ je

o fenomenu koji je omogućio da se na stara pitanja ponude novi odgovori, ali i da se stari problemi sagledaju u novom svjetlu (1990: 5). Navode se dvije osnovne orijentacije tekstova. To su transtekstualnost (orijentacija na prirodni jezik ili zbilju) te intertekstualnost (orijentacija na tuđe tekstove ili jezik kulture). Intertekstualnost je obilježila avangardnu umjetnost i modernizam te je u konačnici postala dominantna odrednica suvremene kulture postmodernizma: „O intertekstualnosti govorimo onda kada su tuđi tekstovi postali primarna zbilja vlastitoga teksta, pa se vlastiti tekst može razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima“ (Oraić Tolić, 1990: 5). Upravo je u europskoj avangardi „isplivala“ i snažno obilježila cijelo razdoblje, a u sklopu nje stvoren je i pojam citatnosti koji je tada došao do najradikalnijega modernog izričaja (Oraić Tolić, 1990: 5).

Viktor Žmegač navodi da je intertekstualnost takva praksa pri kojoj je naglasak na uspostavljanju mostova između različitih literarnih tvorevina te da bilo kakvo prožimanje dvaju tekstova može rezultirati različitim mišljenjima. Zadaća kritičke prosudbe je da rastumači i objasni bilo kakve implicitne i eksplicitne funkcije u intertekstualnom kontekstu (Žmegač, 1993: 25).

Ivo Vidan je pojam intertekstualnosti istaknuo kao pojam koji je suvremena znanost o književnosti usvojila kao „utjecaj“, a citat odnosno aluzija postaje dijelom fikcionalnog tkiva te je kao takav važna intertekstualna sastavnica piščeva postupka (Vidan, 1995: 16).

Zatim, Milivoj Solar u *Rječniku književnoga nazivlja* pod pojmom *intertekstualnost* podrazumijeva bitnu ovisnost jednog teksta o drugome te tvrdi da je za razumijevanje jednog teksta potrebno poznavanje prethodnoga na kojega se novi tekst referira. Takav odnos prožima cijelu književnost koja je „nadovezivanje“ jednih djela na druga. Poststrukturalizam je intertekstualnosti dao novo značenje naglasivši da se značenje jednog djela može prepoznati tek u odnosu s drugim djelima (Solar, 2006: 128).

Nadalje, Helena Peričić u djelu *Tekst, izvedba, odjek* (2008.) donosi primjenu četiriju načina preuzimanja elemenata iz stranih književnosti. Prvi je intertekstualni način pri kojemu se izabiru i koriste prototekstovi i paratekstovi nastali u svjetskoj književnosti za stvaranje novih metatekstova i arhitekstova. Motivski ili metonimijski način tiče se izabiranja relevantnih motiva vezanih uz povijesne događaje, osobe i njihova djela. „Mitološki“ način podrazumijeva preuzimanje ili posuđivanje likova i fabule koji pripadaju antičkom mitu, dok citatnost upućuje na posuđivanje/preuzimanje citata, kojima se aludira na primarni tekst kao stabilan i utvrdiv izvor (Peričić, 2008: 81).

Prema Esteli Banov-Depope, intertekstualnost je „termin koji se u analizi literarnog teksta može uključiti jedino ako se književni tekstovi promatraju u kontekstu“ (2011: 6). Važno je da

se promatraju i u odnosu prema drugim kulturnim fenomenima, a ne samo prema književnim djelima (Banov-Depope, 2011: 6).

Lőkös ističe kako pojam *intertekstualnost* nije jednoznačno i konačno književnoteorijski određen te da ga praksa i teorija interpretacije književnih djela još nisu kristalno odredile, iako se može naići na slične i podudarne teorije o samom pojmu (2004: 59). Zanimanje za teoriju intertekstualnosti godinama ne jenjava. Od kraja šezdesetih godina brojni teoretičari teže tumačenju i objašnjavanju intertekstualnih odrednica i načela jer smisao umjetničkog djela dolazi do potpunog formiranja povezivanjem na neki drugi tekst (Medarić, 1988: 110). Lőkös navodi kako je vjerojatno taj pojam prva upotrijebila Julija Kristeva u svojoj studiji o strukturiranju teksta gdje je definirala „tekst“ kao „produktivnost“, a intertekstualnošću naziva „onu tekstualnu interakciju koja se oblikuje unutar jedinog teksta“ te je to pojam koji „označuje kako tekst čita povijest i kako se on prilagođuje povijesti“ (Lőkös, 2004: 57). Banov-Depope potvrđuje da je Julija Kristeva prva koristila pojam *intertekstualnost* nadovezavši se na Bahtinovo tumačenje dijalogizma (ili dvoglasja) u književnosti (2011: 6). Prema Kristevoj, intertekstualni odnosi uključuju anagram, aluziju, adaptaciju, prijevod, parodiju, pastiš, imitaciju i sve ostale načine prerade nečijega teksta (Beker, 1995: 48).

Za kraj poglavlja o intertekstualnosti treba istaknuti i podjelu prema Dubravki Oraić Tolić, koja je dala jedan od prvih i do danas najvažnijih doprinosa istraživanju intertekstualnosti u hrvatskoj znanosti o književnosti te će se zbog važnosti njezine studije za daljnje istraživanje, podjela prikazati na kraju ovoga poglavlja, ali i zbog svojevrsnoga uvoda u pristup predmetnim tekstovima Irene Vrkljan. Naime, prema njezinoj podjeli postoje dva tipa intertekstualnosti, a to su implicitni i eksplicitni tip. Aluzije, stilizacije, parodije, travestije, reminiscencije i topoi su implicitne intertekstualne veze, a citat i citatnost oblici su eksplicitne intertekstualne veze jer u citatnim relacijama načelno postoji eksplicitni intekst, tj. citat (Oraić Tolić, 1990: 14). Citatnost, odnosno eksplicitna intertekstualnost, predstavlja pojam koji je uvijek vezan uz avangardnu kulturu, bilo uz primarne sudionike te kulture ili uz njezine sekundarne proučavatelje (Oraić Tolić, 1990: 10). S obzirom na to da je citatnost prepoznata kao specifična i značajna pojava, teoretizirana je kao univerzalni semiotički i književnoumjetnički fenomen. „Ona je takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dominantom kakva teksta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini.“ (Oraić Tolić, 1990: 11) Taj pojam se kod Šklovskoga uvijek pojavljuje u dvama osnovnim značenjima. U nekom citatnom odnosu tuđe djelo po Šklovskom postaje predmetom vlastitoga postupka, pri čemu motivacija može teći u dva smjera: ili od tuđega djela prema svomemu ili od vlastitoga djela prema tuđemu (Oraić Tolić, 1990: 9). Prvi je proces karakterističan za „poluplagijate“, odnosno za prepisivanje tuđih

motiva, likova i strukture, a drugi proces je oblik očuđenja. U kontekstu očuđenja javljaju se dva tipa citatnosti: „citatnost kao 'prepoznavanje' ili automatizacija i citatnost kao 'novo viđenje' ili očuđenje tuđeg teksta u okviru svoga“ (Oraić Tolić, 1990: 10). Nadalje, uspostavila je tipološku podjelu citatnosti na ilustrativnu i iluminativnu. Prema ilustrativnom tipu citatnosti tuđi tekstovi se shvaćaju kao „riznica vrijedna oponašanja“, a prema iluminativnom tuđi tekst se uzima samo kao povod za stvaranje i neće postupati s kulturnom tradicijom, nego će s njom dijalogizirati i stvarati neki novi smisao (Oraić Tolić, 1990: 45). Prema autorici, svaka citatna relacija sastoji se od tri člana: vlastitoga teksta (*fenoteksta*), tuđega citiranog teksta (*eksplicitnog inteksta*) i tuđega necitiranog teksta (*podteksta*, *prateksta*, *predteksta* ili *prototeksta*) (Oraić Tolić, 1990: 15). Zaključuje da je citatna relacija „intertekstualna veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitoga i tuđega teksta“, dok je citat „eksplicitni intekst u kojemu se tuđi i vlastiti tekst podudaraju“ (Oraić Tolić, 1990: 14). Nadalje, navodi kako je citatnost „takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom – dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog stila ili kulture u cjelini“ (Oraić Tolić, 1990: 15). Citati se po semantičkoj funkciji koju obavljaju u sklopu teksta dijele na referencijalne i autoreferencijalne citate. Referencijalni citati su orijentirani na podtekst i upućuju na smisao prototeksta iz kojega su uzeti, a autoreferencijalni su orijentirani na tekst i upućuju na smisao teksta u koji su uključeni te su kao takvi značajka umjetnosti, dok su prvi značajka znanosti (Oraić Tolić, 1990: 30).

Nakon istaknutih terminoloških i definicijskih odrednica koje počivaju ponajviše na shvaćanjima i tumačenjima Julije Kristeve, treba ukazati na primjenu i prisustvo istih u romanima Irene Vrkljan, uz njihovo dovođenje u interpretacijsku vezu s ranije istraženim autobiografizmom.

4. SVILA, ŠKARE (1984.)

Roman *Svila, škare* ističe se po izvrsnom ocrtavanju poratnoga hrvatskog svijeta, u kojemu autorica hrabro prevrće po socijalno degradiranom okolišu svoga grada, ali je više zanimaju unutarnji svjetovi i dosezi. Često se javlja ton gorčine, ponajviše pri govoru o neuspjelim, vlastitim ili tuđim brakovima (Prosperov Novak, 2003: 486). Tom trodijelnom prozom autorica je ispisala ženski „portret umjetnice u mladosti“ te se u njoj prate oslobođenje ženskog identiteta i sazrijevanje umjetničkog subjekta. Autoričino individualno iskustvo biva izloženo potiskivanju, prilagođavanju, nerazumijevanju, ali i klasnim podjelama, o čemu saznajemo već na početku romana. Prve retrospekcije vezane su uz Beograd i Zagreb u koji bježi s obitelji početkom Drugog svjetskog rata. Irena Vrkljan sazrijeva sporo uslijed doticaja s raznim ratnim katastrofama, koje ne razumije jer odrasli o tome ne pričaju pred njom, ali je svjesna u kolikoj mjeri u njoj bude strahove i nelagodu (Detoni Dujmić, 1998: 851). „Fragmentarno, asocijativno pripovijedanje labava kronološkog slijeda satkano je od poniranja u sjećanje i od naknadnih refleksija zrele žene.“ (Detoni Dujmić, 1998: 851) U djelu *Svila nestala, škare ostale* doći će do prizivanja prvog teksta u kojemu će se određene situacije i doživljaji prikazati iz nekog novog ugla i u novom vremensko-prostornom okviru. Autobiografski projekt na kojemu počiva roman *Svila, škare* dobit će novo viđenje i novo ruho (Katušić, 2017: 121).

Prema Bernardi Katušić roman *Svila, škare* predstavlja čistu autobiografiju što je, kako tvrdi, očito na temelju kriterija koje ispunjava. Roman je pisan u prozi, retrospektivno se bavi životom autorice, ali se poštuje i *autobiografski ugovor*, odnosno javlja se identičnost autora, lika i pripovjedača. Pri narativnom konstruiranju, autorica govori o vlastitom identitetu i pokušaju upoznavanja sebe same, od najranijih dana života dok je još bila u Beogradu s roditeljima pa sve do poglavlja *Kretanje* kada se Irena Vrkljan nalazi u Berlinu. Na način na koji autorica oblikuje i konkretizira vremensko-prostorne odnose te portretira stvarne osobe iz života, jasno je da je riječ o takvoj vrsti autobiografije (Katušić, 2017: 125).

Poslije jezgrovitoga iznošenja obilježja romana *Svila, škare*, поближе će se objasniti intertekstualna oslanjanja i komuniciranja fenoteksta s raznim prototekstovima. Pri obradi intertekstualnosti, u ovom, ali i u idućim poglavljima, koristit će se terminologija koju donosi Dubravka Oraić Tolić u *Teoriji citatnosti*.

4.1. Intertekstualna komunikacija u naslovnoj sintagmi romana

Budući da će se u ovome potpoglavlju govoriti o intertekstualnim potporama u naslovnoj sintagmi romana, za početak će se istaknuti metaforika konstrukcije sjećanja kao svile: „Sjećanje se konstruira kao svila, koja se – izrezana škarama novostečene samosvijesti – pretvara u čvrste niti novoga tkanja, teksta naslovljena metaforički.“ (Detoni Dujmić, 1998: 852) Nekih devedeset godina prije Irene Vrkljan mlađa sestra Iva Vojnovića demonstrirat će žensku priču o umjetnosti i strasti crvenoga ruha kojega treba škarama odvesti u slobodu (Dujčić, 2011: 11). Višeznačna naslovna sintagma pojavit će se kod Gjene Vojnović¹ u pripovijetci *Crveno ruho* (1894.) u kojemu donosi ljubavni trokut između Vjere Roskopskove, hrvatske Emme Bovary, njezinog muža te Aurela del Sassa. Boja i vrste tkanine² u toj će pripovijetci odgovarati poimanju ženske sudbine. Svila je uspomena na slobodu, ali i prijetnja svetosti braka i materinstva (Dujčić, 2011: 123).

„Zato ne iznenađuje što se umjesto psihološke pojavljuje socijalna motivacija, koja probuđeno žensko junaštvo suočava s bijedom sredine, slama ga i konačno navodi na to da svijet ispraznih tlapnji zamijeni stvarnim, jednako besmislenim – jer crveno ruho doslovno izrezano na komadiće i podijeljeno sirotinji, toj istoj sirotinji ne donosi ništa.“ (Dujčić, 2011: 123)

Irenina sjajna svila s uzorkom morskog konjica mijenja vruću boju Gjenine svile (Dujčić, 2011: 123). „Svila, ta fina tkanina, u Gjene Vojnović bila je još uvijek mjesto grijeha, zato i popustljiv izazov pred grubim nasrtajem škara.“ (Detoni Dujmić, 1998: 392) Ono što će Vrkljan utvrditi je činjenica da su svila i njezini nabori ono što ostaje vječno. Tkanina će mijenjati boju, ali neće starjeti (Detoni Dujmić, 1998: 392). Dotaknut će konac vremena svojim postojanjem i trajanjem.

„Svila i škarice s vremenom srastavši postaju svila-škarice; podatnost i subverzija, povlađivanje i destrukcija izmiješat će granice, past će u veliku talionicu koja izjednačuje životopise i autobiografije, ja i druge, svijet i ne-svijet. Svila-škarice postat će instrument tekstovne fakture, riječi kao takve, jednog novog patch-worka.“ (Detoni Dujmić, 1998: 393)

¹Gjena Vojnović (1866.-1956.): gotovo sve književne radove napisala je pod pseudonimom Kristijana Solvejgs pa i najambiciozniju pripovijetku *Crveno ruho* (Dujčić, 2011: 122). Obradila je i motiv ženske slobode, ideju *bovarizma*, posljedice građanskog braka, ali i ženskog subjektiviteta (Detoni-Dujmić, 2000: 774).

²Tkanina, nit, tkalački stan, tkanje i pomagala simboli su sudbine. Označuje sve što upravlja sudbinom čovjeka ili se upliće u nju. Tkati znači spajati različite zbiljnosti, ali i stvarati, praviti što od vlastite supstancije (kao što pauk plete mrežu od sebe sama) (*Rječnik simbola*, 2007: 705). Na temelju vlastitoga fatuma, proživljenosti i bivanja, Irena Vrkljan plete mrežu i stvara iznimne romane.

Na početku romana, čija je naslovna sintagma tip *proustovske* referencije na beogradsko djetinjstvo, Irena Vrkljan ističe: „Tijelo pamćenja je pčela koja me bode. Kroz kožu vremena ne izbija krv već odgoj i spremnost na strah.“ (Vrkljan, 1984: 37) Zima ističe kako je u tim dvjema rečenicama sažet „autoričin stvaralački credo“ i njezina glavna intelektualna pozicija (Zima, 1987: 280). Kao dio naslova romana, ali i kao vrlo važan motiv javljaju se škare³ čija simbolika počiva na obredu rezanja kose kao rezanja veza s majkom i njezinim autoritetom. Upućuje se na majku koja upravlja iz polutame te je neuhvatljiva pri portretiranju (Bačić-Karković, 2005: 247). Prema *Rječniku simbola* škare su metonimijski znamen pradavnoga srpa⁴ ili kose⁵ (oruđa) (2007: 308). Motiv rezanja kose javit će se već kod Iva Vojnovića u *Sutonu*, drugom dijelu *Dubrovačke trilogije* (1901.) kada Pavle zahtijeva škare kojima će presjeći pamuk. Tim škarama kasnije će odrezati kosu i najaviti odlazak u samostan. Nadalje, isti motiv javio se i u priči *Zalog* Mile Miholjević, objavljenoj u *Hrvatskoj reviji* 1940. godine. Tematizira se sukob svekrve i nevjeste zbog nevjestine neplodnosti i nemogućnosti ostvarenja majčinstva (Kuvač-Levačić, 2013: 195). Unuča je Femina velika želja jer će se onda sin vratiti i više neće lutati svijetom. Nakon što je potjerala nevjestu od kuće, saznajući za njezinu trudnoću, „počela je proživljavati sukob između osjećaja povrijeđene časti i želje da bude blizu ženi koja nosi dijete njezina sina, dakle i dio nje same“ (Kuvač-Levačić, 2013: 197). Kada je saznala da je Anica u opasnosti, zavjetovala se pred slikom Bogorodice, a kada sazna da su u smrtnoj opasnosti Anica i dijete, „odsijeca si kosu i daje posljednji zavjet – svoju kosu, simbol dostojanstva (onog istog zbog kojeg je protjerala trudnu Anicu iz kuće i kasnije osjetila krivnju“ (Kuvač-Levačić, 2013: 197). Također, Kuvač-Levačić navodi kako je „na simboličkoj razini Femino odsijecanje kose zapravo odricanje od vlastite majčinske moći i znak pokore“ (2013: 198). Motiv rezanja kose, odnosno pletenica, može se pronaći i kod Marguerite Duras u romanu *Ljubavnik* (1984.):

„Toga dana i ja imam pletenice, nisam ih podigla kao što obično činim, ali one nisu iste. Imam dvije dugačke pletenice na prsima kao žene u kinu koje nikad nisam vidjela, ali to su pletenice djeteta. (...) Svake je večeri češljam i ponovno pletem pletenice prije nego što legnem, kako me naučila majka. (...) Tu izuzetnu kosu dat ću odrezati kao dvadeset-trogodišnjakinja u Parizu, pet godina nakon rastanka s majkom. Rekla sam: režite. On je odrezao. Sve jednim jedinim pokretom da bolje vidi što radi, hladne su škare dotakle kožu na vratu. Pala je na pod. Pitali su me da li je želim, da će mi je umotati. Rekla sam ne.“ (Duras, 1987: 19)

³Škare su bile atribut Atrope, parke koja je prekinula nit života; stoga su postale simbol moguće nagle smrti i činjenice da život ovisi samo o bogovima (*Rječnik simbola*, 2007: 741).

⁴Srp se često, zbog svoga oblika, dovodi u vezu s polumjesecom te simbolizira ciklus žetvi koje se ponavljaju: smrt i nadu u ponovno rođenje (Ibid., 686).

⁵Kosa (oruđe) simbol je smrti jer kao i smrt izjednačuje sve živo. Srp ili kosu najčešće drži Saturn, hromi bog vremena (Ibid., 309).

Iste godine objavljen je i roman *Svila, škare* Irene Vrkljan u kojemu također pronalazimo mrežu istih motiva: „Duge uvojke sam odrezala u predvečerje 27. ožujka 1941.“ (Vrkljan, 2006: 46) Isti motiv očit je i na primjeru idućega citata: „S jedanaest su me poslali u gimnaziju k časnim. Bijele dokoljenke, crne kute, pletenice.“ (Vrkljan, 2006: 48) Pet godina poslije Slavenka Drakulić objavljuje roman *Mramorna koža* s jednakim provodnim i naglašenim simboličkim motivom rezanja duge kose i pletenica⁶ kao obilježja koji otkriva odnos majke i kćeri:

„Na prvi dodir škara osjetila sam kako je izdajem, majku. Reći ću kako mi kosa smeta, da mi je vruće. Izmislit ću nešto, bilo što. Moram. Ne mogu joj reći da više ne želim nositi taj teret sličnosti i da joj to mogu pokazati jedino ovako. Prerezati veze, prerezati veze između kose, krvi i raspadanja. Frizerka je pletenicu odrezala jednim jedinim pokretom. Hoćete li ju odnijeti za uspomenu?“ (Drakulić, 1989: 61)

Nadalje, u romanu *Bilješka o piscu* (2000.) Julijane Matanović nailazimo na isti motiv: „Režite, ne mogu se više s njom boriti – rekla sam čim sam ušla u salon i sjela na stolicu najbližu vratima. I ničim nisam pokazala kako se osjećam u trenutku kad je pletenica tupo odjeknula na još čistom keramičkom podu.“ (Matanović, 2000: 92)

Očito je kako se sve četiri autorice odlučuju na čin rezanja kose⁷ prkosno i protestno naglasivši osjećaje krivnje i straha s jedne strane te osjećaja znatiželje i radosti. Tim činom dolazi do obračunavanja s majčinim likom, osporavanim i nedostižnim (Bačić-Karković, 2005: 247). Nadale su se da će time poslati poruku, izazvati reakciju okoline, probuditi samopoštovanje i zatomiti strahove pred vlastitim novim licem koje se oslobodilo „okvira“ duge kose. Rezanjem kose trebala su se dogoditi čuda, trebalo je pokrenuti „inventuru“ obiteljskih i intimnih veza, steći partnersko uvažavanje i poštovanje. Da se primijetiti kako su autorice pitane žele li sačuvati pramen svoje kose kao suvenir na dane mladenaštva i bivše snage.⁸ Škare i rezanje kose javljaju se kao simbol oslobađanja te autorice iz toga razloga ne žele čuvati svoje pramenove: „Prihvatiti ponuđen stereotip čuvanja odrezane pletenice, značilo bi mitizirati personalnu prošlost, u pričuvu imati prošlo (ne)svršeno vrijeme...“ (Bačić-Karković, 2005: 249). Poglavlje u romanu nazvano je *Stare pletenice* te započinje simbolom oslobođenja: „S petnaest godina odrezala sam pletenice, ošišala kosu kratko i ona je brzo tamnila.“ (Vrkljan, 2006: 95) Nadalje, u romanu se upućuje na unutrašnju cenzuru, odnosno na

⁶Kosa spletena u pletenicu potvrda je muževne i životne snage, ali i veze između ovog i onog svijeta. Predstavlja blisko preplitanje odnosa (*Rječnik simbola*, 2007: 557).

⁷Smatra se da kosa ostaje u bliskoj vezi s ljudskim bićem i nakon razdvajanja jer ti dijelovi simboliziraju svojstva toga bića. Često je pokazatelj moći ili snage (*Ibid.*, 306).

⁸Običaj čuvanja pramena kose i prvih mliječnih zuba ne znači samo čuvanje uspomene, nego i želju da se nastavi život osobe kojoj je kosa pripadala (*Ibid.*, 306).

autoritet škara nad svilom. Škare se javljaju kao simbol oslobađanja, ali i kao simbol represije odgoja. To je simbol zazivanja slobode te kao dio naslova „škare“ reflektiraju jaku ekspresiju i naboje, a tematizira se drama odrastanja, „svila mladosti i škare odgoja“ (Bačić-Karković, 2005: 253). Škare će se kao sastavni dio naslova javljati još u nekim romanima, npr. u romanu Irene Vrkljan *Svila nestala, škare ostale*, zatim u zbirci pripovijedaka Maksima Osipova *Kamen, škare, papir* te u romanu slična naziva Tome Podstenška *Kamen, škare i papir*.

Na kraju ovoga dijela važno je zaključiti kako se intertekstualna komunikacija pri donošenju naslovne sintagme odnosi ponajprije na djelo *Crveno ruho* Gjene Vojnović, koje je uspostavljeno kao svojevrsni intertekst jer se ističu veze koje književno djelo vežu s djelima nastalima ranije. Pri proučavanju takvoga oslanjanja, korišteno je Riffaterreovo poimanje interteksta. Nadalje, kada je riječ o motivu rezanja kose, koji se često javlja kroz književna djela, može se također govoriti o intertekstualnom oslanjanju na temelju shvaćanja Miroslava Bekera, prema kojemu je svaki tekst novo tkivo starijih formula, kodova i fragmenata, što je očito na primjeru obrade spomenutoga motiva u ovomu potpoglavlju.

4.2. Intertekstualnost kroz ženski ispovjedni glas

U ovome potpoglavlju pobliže će se objasniti i istaknuti intertekstualne veze koje fenotekst ostvaruje s prototekstovima, ali na temelju onoga što osjećaju i čute razne žene koje su se najprije izdvojile kao izvrsne književnice. Kroz ženski ispovjedni glas i obradu pojedinih motiva, treba ukazati na povezanosti i sličnosti s djelima koja prethode romanu *Svila, škare*.

Simone de Beauvoir je u djelu *Uspomene dobro odgojene djevojke* (1958.) opisala svoje djetinjstvo i mladenačke dane sve do fatalnog susreta sa Sartreom. Slično njoj, Irena Vrkljan rekapitulira svoje djetinjstvo i mladenaštvo do susreta koji joj mijenja život, a to je susret s hrvatskim pjesnikom Zvonimirom Golobom⁹ (Zima, 1987: 282). Dragojla Jarnević, poznata kao prva hrvatska profesionalna književnica, svoje pisanje započinje oslanjajući se na romantične poticaje vezane uz Ivana Trnskog. Točnije, posvetila mu je grafit na Schlossbergu u Grazu te tako započinje njezino djelo (Dujić, 2011: 31). Nadalje, Irena Vrkljan dotaknut će se de Beauvoir i njezinog djela *Drugi spol* (1949.) potvrđujući tezu „Ne rađamo se kao žene, postajemo ženama“ čime se ukazuje na hrabro obračunavanje autorice sa svime što ju je u životu sputavalo, počevši od (malo)građanske hipokrizije, očeva autoriteta, ideologija, obzira,

⁹U romanu će ga Irena Vrkljan oslovljavati slovom „Z“. To će i Nadežda činiti za pjesnika R. i fizičara L.

društvenih nepravdi, diskursa moći... (Nemec, 2003: 347). O tome svjedoči njezin citat „Kroz kožu vremena ne izbija krv već odgoj i spremnost na strah.“ (Vrkljan, 2006: 57)

Irena Vrkljan ističe kako anatomija i kategorija koju osoba „dobije rođenjem“ ne mora uvjetovati našu sudbinu i životni put. Odnos majka-kći biva vrlo često razrađen te će se u taj odnos uvijek uključiti netko „treći“. U romanu *Svila, škarje* to je autoričina intimna veza. Takav odnos je od iznimne važnosti bio za identitet i bitak žene već po tumačenjima Ivane Brlić-Mažuranić. Ona će odnos majke i kćeri demonstrirati i razraditi već u svojim *Pričama iz davnine* iz 1916. godine. U duhovnom smislu taj odnos traje vječno i nastavlja se nakon majčine smrti (Kuvač-Levačić, 2015: 718). Majka je temeljna figura života svakog djeteta, utočište i mirna luka, a u romanima dolazi do kidanja svih spona koje su sačinjavale odnos majke i djeteta te su ga trebale činiti posebnim i nezamjenjivim. Autorica će prikazati majku kao osobu koja je podređena rodnim ulogama te konfuznom zrelošću (Bačić-Karković, 2005: 251). Majka Irene Vrkljan prvenstveno je žena koja biva obilježena rodnim ulogama i okovima patrijarhata kojemu će se Irena uvijek i iznova suprotstavljati. Kroz teško djetinjstvo i mučno mladenaštvo, temelj na kojemu će počivati život njezine majke postaje privid o čemu svjedoči autorica: „Taj bakin odgoj, da je najvažniji privid, postat će jedino tlo na kome moja majka stoji.“ (Vrkljan, 2006: 58) Patrijarhalne žene nastoje držati svaki ugao kuće i svoju obitelj, odnosno stup društva te su spremne na iznimnu žrtvu. Zatim, važno je istaknuti i roman *Kamen na cesti* Marije Jurić Zagorke u kojemu će i ona dati prikaz tihe žene, odnosno tihe majke koja je u bilo kojoj sferi života pasivna i podčinjena muškom diskursu moći: „Zove ga ocem, a o njemu ništa ne zna nego da tuče majku, veže je, kune, bjesni ognjenim bijesom i đarkom mržnjom, a onda sjeda u kočiju, odlazi, ne vidi ga dane i noći.“ (Jurić, 1990: 186) Očito je kako će majka Irene Vrkljan pokušati usvojiti zadane uloge kojima se formirao rodni identitet žene: „Napušta posao, sretna što se riješila more uredskog životarenja i pokušava grčevito naučiti ulogu domaćice i majke.“ (Vrkljan, 2006: 59) Vrkljan ruši sliku patrijarhalne žene.¹⁰ Neće li upravo ona Ankicu, seljačko dijete iz Metkovića, upozoriti da život prolazi pokraj nje dok ona svjesno zadovoljava sve nametnute i rodno utvrđene ideologeme? Vrkljan se pita odakle Ankici ideja da mora samo čistiti, brisati prašinu, pospremati, ukloniti svaku mrvicu sa stola. „Govorim joj, digni ruke od svega toga, živi. Ali to nije moguće kad se radi o nesigurnim ljudima i u pitanju nije samo njihov život, već i naš, onaj naših roditelja i njihovi ideali.“ (Vrkljan, 2006: 131) Temeljni ton koji će prožimati prozu Irene Vrkljan bit će neprolazna bol kao stanje duše. Ta bol žene prati

¹⁰Baš poput Grete iz romana *Unterstadt* Ivane Šojat-Kučić, Irena Vrkljan ruši sliku patrijarhalne žene. Greta je izrasla u ženu snažnih razmišljanja i političkih uvjerenja, ženu koja puši, govori što misli i koju ne diraju tuđa mišljenja. Sjedila je muškobanjasto, tukla se, zviždala i trčala po hodnicima (Popović, 2018: 17).

od najranijih dana života, od njihovog djetinjstva te iz takvog stanja silno žele pobjeći. Sve te žene na neki način su obilježile autoričin život, majka, sestre, baka, Marina, Dora, Virginia Woolf, Charlotte Salomon¹¹, a sada s njima dijeli uteg sudbine. „Odrasti – to je pitanje protusile, pitanje vlasti. Ja sam to shvatila kasno, željela sam se prilagoditi i rasla sam zbog toga polako.“ (Vrkljan, 2006: 53) Poziva ih na spasenje i time se očituje zajedništvo svih tih žena koje se nepokolebljivo nose s raznim tegobama života: „Majko, sestre, žene! Neka se spasi, tko može!“ (Vrkljan, 2006: 73)

U ovom potpoglavlju prvenstveno se nastojalo ukazati na isprepletene moduse hrvatskih i stranih književnica koje su svojim djelima težile vjerodostojnom prikazu vlastite intime i bitka, koji je temeljen na poprilično važnom odnosu za svaku od njih, odnosu s majkom. Pri obradi intertekstualnosti kroz ženski ispovjedni glas, posebno je važno uputiti na činjenicu da se intertekstualnost ostvaruje različitim reminiscencijama na živote žena koje su, barem u jednoj mjeri, podijelile teško breme sudbine s Irenom Vrkljan. Naime, u ovom potpoglavlju ne može se govoriti o eksplicitnim intertekstualnim vezama, kao što su citat i citatnost, ali se ne smije zanemariti funkcija citatne relacije građene na načelu podudaranja, odnosno one koja počiva na obradi istih ili sličnih motiva. Takvi elementi bit će očititi i u idućem potpoglavlju.

4.3. Intertekstualna oslanjanja u romanu *Svila, škar*

U romanu *Svila, škar* vidljiv je intertekstualni dijalog s dramom *Lutkina kuća* Henrika Ibsena. Naime, drama u prvi plan stavlja emancipaciju žene koja teži ostvarenju vlastite sreće, ostvarenju sebe kao osobe i bića koje može stajati pokraj muškarca i njegovih mogućnosti. Nora je trebala biti podređena dominantnom muškarcu, njegovoj volji i moći, ali i obitelji te patrijarhalnoj kulturi najčešće nauštrb vlastite individualnosti. Vrkljan također boravi u sličnom kalupu. Pojavljuju se likovi iz poopćene „lutkine kuće“: „lik majke koja se pod teretom braka ne usuđuje izraziti svoju tjeskobu te lik oca i njegova autoriteta, izvora traumatičnih odgojnih rituala.“ (Detoni Dujmić, 2011: 152) O tome svjedoči idući citat:

„Ostalo je tužno maskiranje pred zrcalom, ples sa cilindrom i štapom, ponovo svila, ukrasi i trice. Otisak male žene, lutkina lutka... I tako sam počela lutkama lomiti ruke i noge, i za rođendan dobivati samo knjige. Mržnja, tumačena kao ljubav za čitanjem... Nokte sam zarivala u dlanove, ne, nismo lutke, osjećam to. Duge uvojke sam odrezala u predvečerje 27. ožujka 1941.“ (Vrkljan, 2006: 46)

¹¹Charlotte Salomon: Berlinčanka koja je studirala slikarstvo te je u 26. godini završila u Auschwitzu. Opisala je djetinjstvo i dramu vlastite majke koja počinu samoubojstvo dok je Charlotte još bila dijete (Zima, 2012: 264).

U navedenom citatu je očito da autorica kao djevojčica želi dokinuti važnost kose kao simbola i označitelja žene koja je, ponekad i danas, nositelj osobnog, ali i grupnog identiteta. Također, želi pobjeći iz sfera trauma, gorkih prizora i napetosti, ali ističe: „Pokušaji bijega izgledali su uzaludni.“ (Vrkljan, 2006: 46) Na oblikovanje motiva lutke¹² uvelike utječu obiteljsko nasljeđe, društvene okolnosti i patrijarhalni odgoj o kojemu Irena Vrkljan često iznosi razne stavove i mišljenja. Vidi ga kao besmislenog „Zračni napadi, dijete od jedanaest godina, besmislen odgoj, sve se mora pojesti, ljubimruke, u osam u krevet“ (Vrkljan, 2006: 49) i uskog „Tek mnogo godina kasnije sam spoznala da su to posljedice jednog uskog odgoja i njegovih nikakvih šansi.“ (Vrkljan, 2006: 60) U dijelu u kojemu govori o ranijim godinama života majke, majku predstavlja kao lutku: „Prevodi loše, ali je kao neku princezu iz Beča svi vole. Svako jutro na svom pisaćem stolu nalazi bombone ili čokoladu.“ (Vrkljan, 2006: 58) Nadalje, takvo viđenje majke očito je i na idućem primjeru: „Ulogu zavodnice igra jednako nespretno kao i ulogu domaćice. Računati može samo na svoju ljepotu, ne posjeduje ništa drugo. Otpor, samostalnost, nepoznate riječi.“ (Vrkljan, 2006: 59)

Lidija Dujić donosi Rilkeovu rečenicu iz jednoga njegovog eseja: „Snalazili smo se pomoću lutke, njome smo držali na razdaljini svijet koji je ulazio u nas sa svih strana“ jer želi uputiti da lutke koje opisuje Irena Vrkljan umjesto lica imaju bijele mrlje: „Jedna haljina, jedna suknja. Gotovo anonimno, bez ikakve osobne note.“ (Dujić, 2005: 119) Statične lutke iz romana Irene Vrkljan više neće šutjeti i pokoravati se, iako su i dalje pred istom prijetnjom, odnosno djetinjstvom (Dujić, 2005: 119). Nadalje, Dujić ovaj roman naziva klasičnom autobiografijom jer njegov nastanak počiva prvenstveno na *prisjećajućem pripovijedanju* kojim secira vlastitu biografiju od rođenja do odlaska u Berlin (2005: 119). Nedvojbeno je kako nas takav način oblikovanja teksta na temelju „sjećanja“ kao glavnog konstrukta podsjeća na stvaranje Marcela Prousta i početak njegovog romana *Combray*. Njegovom junaku noći prolaze u razmišljanjima o životu u Combrayu gdje mu je soba bila najveći predmet briga i boli. Prisjećao se soba u kojima je boravio te provodio dane i noći. Kao provodni motivi djela Irene Vrkljan javit će se kuhinja i soba. O kuhinji kao prostoru kojega vežemo s osvještavanjem vlastita identiteta i postojanja bit će riječi pri obradi romana *Marina ili o biografiji*. Sada će se ponajprije razraditi motiv sobe kojega je već prije obradila Virginia Woolf u kojoj Irena Vrkljan traži uzore te na koju će se vrlo često intertekstualno oslanjati.

¹²Kasnije će se i kod Višnje Stahuljak u romanu *Sjećanja* iz 1995. godine iskazati bliskost i sličnost s lutkama i takvim životom, omeđenim strogim, patrijarhalnim konstruktima: „Naročito sam voljela lutku kojoj sam nadjenula svoje ime: Višnja“ (1995: 33).

„Ona je za žene koje pišu zahtijevala da imaju sobu za sebe, da budu materijalno neovisne. Mi mislimo na još nešto. Ali o toj sobi, o tom ću ti još pisati. (...) Egzistencija usredotočena samo na sobu nije uvijek bijeg. Nekoć je taj sobni život bio jedan građanski san, kao i onaj o vlastitoj kući. Mislim, sobu smo pokušali učiniti propusnom za ljude, događaje, socijalni okoliš. Čak često opasno propusnom, ako se misli na ekonomiju vremena. Ali pisanje ne mora biti samo očišćeno od onog što ga ometa, što upada u tu sobu. Ne polemiziram s V. W., ali postoji i čar nesigurnosti, nestabilnosti, kad se pjesme pišu noću, s nakrivljenom glavom, na koljenima, na podu.“ (Vrkljan, 2006: 284)

Književni opus Irene Vrkljan, kako je već istaknuto, često korespondira s romanima Virginije Woolf, koji su na primjeru romana *Svila, škare* postavljeni kao podtekstovi. Na temelju citatne relacije kao intertekstualne veze građene na načelu podudaranja, Vrkljan će se često oslanjati na Woolf pri obradi motiva, ali i težnji za subjektivnim doživljajem i spoznajom same sebe što postaje osnovni zakon njezina opusa. Višnja Sepčić u djelu *Klasici modernizma* navodi:

„Valja izraziti ono živo, drhtavo, to bježi fiksaciji, što se otima kategorizaciji, sistematizaciji, bilo kakvom apstraktnom zahvatu uma, a u čemu se krije tajna bića. Pod treperavom površinom preobrazbe psihičkih stanja i raspoloženja u protjecanju vremena valja otkriti i izraziti bitne ritmove fundamentalnog bića.“ (1996: 54)

Irena Vrkljan u svojim romanima, baš poput Virginije Woolf, nudi cjelokupnost raspoloženja, čuvstava i različitih stanja svijesti, što je očito pri obradi lika Stančića, Marine Cvetajeve ili pak Dore Novak. U romanu *Ka svjetioniku* (1927.) Woolf donosi lik Lily koji konstruira tehnikom unutrašnjeg monologa. Naime, Lily je obilježena odnosom prema slikarstvu te doživljava kratku nemogućnost stvaranja i prenošenja kontura vlastitoga viđenja na platno, odnosno Lily se bori s problemima izraza i stvaranja kompozicijske ravnoteže (Sepčić, 1996: 57). Očito je da je ovaj roman Ireni Vrkljan poslužio kao svojevrsni podtekst jer i ona donosi širok raspon umjetnika, kako slikara, tako književnika i glumaca, koji u određenom razdoblju života doživljavaju nemogućnost daljnje stvaranja i napredovanja. Npr. Miljenko Stančić, hipersenzibilan i fobičan lik, postaje uzrok zatumljivanja slikarskoga talenta koji posjeduje njegova supruga. Također, on uvelike podsjeća na Filipa Latinovicza iz Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.), slikara koji također doživljava stvaralačku krizu, a njegovi nemiri su uzrokovani egzistencijalnom prirodom. Isto će doživjeti i Vrkljan posredstvom obiteljske tragedije, ali i njezina velika ljubav, Benno. Umjetnost, kako u romanima Virginije Woolf, tako i u romanu Irene Vrkljan, služi kao „unutrašnja platforma, duhovni apsolut“, odnosno prostor kojemu se odlazi da bi unio red u nepovezane i tegobne životne situacije (Sepčić, 1996: 66). Lily stvaranjem želi izbjeći „opasnost od lažnog zamrzavanja života u krute forme“ te želi stvoriti oblike koji će nadživjeti vrijeme, koji će

dosegnuti do vječnosti (Sepčić, 1996: 68). Također, doživjet će put prema otkrivanju umjetnosti kao „najdubljeg uvida u zbilju“ te će steći prijeko potrebnu hrabrost za vlastito slikanje i stvaranje koje je poglavito trajno putovanje do istine i spoznavanja sebe (Sepčić, 1996: 73).

Jedno kratko poglavlje katalog je „obiteljskih uzrečica“ kao što su „Grbavci nose nesreću. Vrijeme je novac. Crnac je izvršio svoju dužnost. Prvi se mačići bacaju u vodu. Krhotine donose sreću, razbijeno zrcalo donosi sedam godina nesreće. Homohominilupus. Nije zlato sve što sija. (...)“ (Vrkljan, 2006: 89) Pukim nabrajanjem taj kodeks građanskih i narodnih „mudrosti“ ogoljen je u svojoj *gluposti* (pojam koji se često rabi u romanu) (Dujčić, 2011: 126). Simbolično smješteno u sredinu knjige to poglavlje ima metanarativnu funkciju: „onako kako su uzrečice izložene kritičkomu preispitivanju u međuvremenu odrasle djevojčica, tako pripovjedačica preispituje svoje životne spoznaje, da bi ih na kraju odbacila i odlučila se za samostalnu umjetničku kreaciju.“ (Detoni Dujmić, 1998: 852) Lidija Dujčić *Obiteljske uzrečice* prikazuje kao dobar primjer kolažne tehnike koju se može i kasnije pronaći u stvaralaštvu Irene Vrkljan te ističe kako je u tom dijelu sve posuđeno ili preuzeto, ali je koherentnim izborom i kompozicijom citata autorica ostvarila „originalan i uvjerljiv efekt atmosfere, mentaliteta roditelja i aspekta građanske civilizacije protiv koje se autorica buni cjelinom svog književnog rada, pa i svojim životnim izborima“ (2011: 126). Nepodopštine koje Irena Vrkljan izvodi javljaju se kao posljedica bunta i otpora prema odgoju, nametnutom ponašanju i pravilima. „Ja sam bezrazložno odbijala da kažem „ljubimruke“, nisam poslušno htjela ući u sobu i poslušno nestati u krevetu. Ogorčen bijes sa svih strana.“ (Vrkljan, 2006: 44) Autoričina pobuna vidljiva je i na idućem citatu:

„S lošom sam savjesti išla plivati na Savu, jer sam bila sretna što sam ih se svih riješila, prala sam ruke isuviše kratko, zamazane sam ručnike potajno skrivala u kutu kupaonice, čistila sam cipele bijelim čarapama, i sve je to, mjereno zahtjevima košuljice bio pravi pakao, sve što sam činila ili željela bilo je loše.“ (Vrkljan, 2006: 52)

Roditelji joj nisu dozvoljavali da bude ono što jest, da bude ona te je i to povod takvom raspletu. Strah koji Vrkljan osjeća za Heideggera je „modus čuvstvovanja“, dok je kod nje riječ o emociji koja se pretvara u žarište pisanja i stvaranja. Prema strahu koji prožima njezino biće, bliska je Fridi Kahlo, Franzu Kafki, Marini Cvetajevoj, Walteru Benjaminu, odnosno svim autorima čija djela ukazuju na osjećaj straha. Rečenicama „Tijelo pamćenja je pčela koja me bode. Kroz kožu vremena ne izbija krv već odgoj i spremnost na strah“ (Vrkljan, 2006: 57) započinje roman *Svila, škare* te će se taj strah manifestirati u strahu od oca, očeva dodira, rata, buke, srdžbe, tišine, tuđine, strah od ogrebotina škara na svili (Zima, 2012: 254). Motiv straha i pojava oca kao arhetipskog tiranina postaju glavne komponente romana te se da zaključiti,

kako se i u tome kontekstu, Irena Vrkljan oslanja na neke autore. Njezin otac je agresivna osoba koja tuče svoje kćeri, nosi izraz patnje, tuge i boli, a za večeru uvijek dobije najbolji komad mesa. Osjećaji prema ocu su kontradiktorni te tek u naznakama podsjećaju na pismo koje je Franz Kafka pisao svom ocu Hermannu iako mu ga nikada nije dao (Zima, 2012: 260). Kafka je to pismo napisao u 36. godini života, točnije 1919. godine te se u njemu razgolićuje na najjednostavnije sekvence svoga bića.¹³ U pismu Kafka iznosi razloge i intenzitet straha kojega je osjećao pred ocem. Naime, otac je prvenstveno želio da Franz bude njegova vjerna slika te je u njemu želio probuditi i stvoriti određena zanimanja i talente (Kalašević, 2003: 13). Isti primjer nudi i Irena Vrkljan u opisu svoga života:

„Nisam više smjela biti dijete, morala sam čitati *Idiota* Dostojevskog i ispričati mu sadržaj. Najčešće bih ispričala prekratko i on je satima urlao da sam glupa kao sestre, kao mama, kao svi. Mučio me računanjem, sjedio je pokraj mene sa satom dok sam vježbala na glasoviru, morala sam čitati knjige o jogi, Spenglerovu *Propast Zapada*, *Povijest kulture* Fridella.“ (Vrkljan, 2006: 86)

Nadalje, Kafkin otac se kao moralni autoritet nije dosljedno pridržavao svojih pravila te mladi Franz biva rasporen između nekoliko različitih svjetova. Problem autoriteta Kafka je razradio i u romanu *Proces*, baš kao i nemogućnost utjehe u majčinu krilu. Majka se zauzela za oca te su njih dvoje činili jedinstvo u opoziciji prema sinu zbog čega se on osjeća iznimno zapostavljenim (Kalašević, 2003: 14). Ni Irena Vrkljan nije uspjela naći utjehu u majčinu krilu i pod njenim dodirima. Kakav je majčin dodir bio za sestre, najbolje je prikazano u Nadinom pismu: „Ne znam gdje je mama. Njen meki, odsutni dodir ne volim. Tatina se posjedničkog, nametnutog, zastrašujućeg, muškog i izbezumljenog užasavam.“ (Vrkljan, 2006: 82) Nadino pismo autorica će dokumentaristički iskoristiti kao svjedočenje o odbojnosti i grubosti oca (Dujčić, 2011: 119). Simptomi straha u konačnici prerastaju iz tjelesne razine u osjećaj krivnje i uzdižu se na jednu moralnu razinu, kako kod Kafke, tako i kod Vrkljan. Njezina sestra Nada posjećuje oca u bolnici samo zbog straha što će on reći ako ne dođe te u pismu kaže: „On upravlja sa mnom čak i kad je nepomičan.“ (Vrkljan, 2006: 83) Autorica će brinuti o bolesnom ocu te će osjetiti žaljenje jer ga više nema:

„Ja ću plakati tek tri mjeseca kasnije: neshvatljivo je da on više ne govori, ne gleda, da ga nema. Gubitak dobiva druga značenja, nisam žalosna što smo ga izgubili, žalosna sam što nas on više ne može vidjeti, naš život, što ništa više ne može saznati niti išta promijeniti. Ta konačna smrt svijesti, ta nemogućnost promjene, taj gubitak svih iskustava, to je za mene bila smrt.“ (Vrkljan, 2006: 88)

¹³Irena Vrkljan u 36. godini života piše prozu o djetinjstvu i odlazi u Berlin (Katušić, 2017: 124). Prerezala je pupkovinu te time dolazi kraj takvom djetinjstvu i propalom braku (Vrkljan, 2006: 144).

Kalašević će za Kafku reći da je proveo život temeljen na paradoksu „ne bojim se, ali me je strah“ te da bi, uz povjerenje prema nekome, strah nestao. Kafka se nije imao na koga osloniti, nije imao podršku ni od koga u užoj obitelji, dok kod Vrkljan nije bio takav slučaj (Kalašević, 2003: 8). Arhetipski likovi očeva i majke potisnuti su zanesenošću odnosa prema njima te takvi opisi govore o autoričinoj subjektivnosti iznimno uvjerljivije (Dujčić, 2011: 120). Utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud, baveći se utjecajima svjesnoga i podsvjesnoga, konstruira Edipov kompleks kojim se označila podsvjesna želja sina za majkom, dok prema ocu osjeća odbojnost.¹⁴ Weismann je naveo da se lik Antigone može tumačiti i iz sfere materinske „prededipovske“ vrste privrženosti koja će biti usmjerena na sve članove obitelji. Posljedicom prededipovske ljubavi prema majci može se smatrati Antigono njegovanje oca te njezina želja da postane njegovateljica i hraniteljica (Weismann, 2004: 99). Uvelike će Vrkljan podsjetiti na Antigonu, prvenstveno zbog privrženosti obitelji, kako bratu i ocu, tako i ostalima. Privrženost pokazuje u odnosu prema sestrama (očito na primjeru Verina pokušaja samoubojstva), majci, a i ocu o kojemu će kasnije brinuti sve do njegove smrti. Pri negativnoj karakterizaciji očeva lika i osobnosti autorica će intertekstualnu potporu potražiti kod Alberta Camusa i njegovog romana *Stranac*. „Sahranili su je u jesen na bolničkom groblju, a otac je poslijepodne nakon pogreba otišao u kino.“ (Vrkljan, 2006: 42)

Zdravko Zima navodi kako Irena, Vera i Nada podsjećaju uvelike na Čehovljeve tri sestre ponajviše zbog urođene ljudske potrebe da se odmakne od fatalnosti i uputi u nekom novom smjeru koji nudi život (Zima, 2012: 261). O sestrama saznajemo da je otac htio izričito kćeri, nikako sinove, jer je njih mogao oblikovati: „Rasprave s jednim sinom, ne znam da li bi to bilo moguće.“ (Vrkljan, 2006: 119) Arhetip tri sestre javio se već kod Williama Shakespearea u drami *Kralj Lear*. Goneril, Regan i Cordelia moraju održati govor pred ocem da bi sudjelovale u natjecanju za miraz. Goneril i Regan održe govore koji obiluju sladunjavošću i ljubavlju, a Cordelia u tome ne želi sudjelovati te je samo ona ocu uvijek pokazivala istinsku ljubav i odanost. Ne može se reći da Irenine sestre nisu voljele oca ili da o njemu nisu brinule, ali ipak najveći dio bremena nosi autorica prema kojoj roditelji nisu uvijek pristupali s roditeljskom požrtvovnošću i pažnjom. Takav primjer je očit već na početku ovog romana kada govori kako je svima bila na putu: „Obitelj je bila zauzeta sestrama i ubrzo je ponovo stigla kuharica.“ (Vrkljan, 2006: 48) Kada su roditelji sa sestrama preselili u Opatiju, Irena Vrkljan ih je nakon

¹⁴Pri spominjanju motiva Edipovog kompleksa, treba istaknuti da je Virginija Woolf okosnicu nekih svojih romana temeljila upravo na sukobima s edipovskim natruhama između oca i sina, koji je duboko vezan za majku.

pet godina posjetila sa zaručnikom: „Roditelji su s njima živjeli u dvije hotelske sobe, mjesta za mene nije bilo, hranili su se u blagovaonici hotela.“ (Vrkljan, 2006: 67)

Nadalje, da se pretpostaviti kako se Irena Vrkljan htjela ostvariti kao majka: „Kao i ja, nije se usudila imati dijete sama i bez muža. Lance okoline nismo uspjeli skinuti, bilo je to davno.“ (Vrkljan, 2006: 126) Začetke neostvarivanja žene kao majke pronalazimo već u Sofoklovoj tragediji *Antigona*. Naime, Antigona kaže kako je lišena svatovske pjesme te nikada neće spoznati čar materinstva. Svjesna je da neće moći roditi zbog kazne kojom joj prijete Kreont, te se zanemaruje čin rađanja koji ženu kategorizira na jednoj specifičnoj razini koju je uspostavilo društvo.

Zatim, Dujić ističe kako Irena Vrkljan nije uvijek bila dovoljno kritična prema izvorima kojima se služila pri stvaranju te bi „ponekad izjednačavala autentičnu biografsku građu s knjiškim ili srodnim motivima iz druge ruke“ (2011: 124). „Kiša metaka pala je odjednom, njemačkog pilota smo mogli prepoznati, tako je nisko letio, ležali smo pored pruge, drvo vagona nije više pružalo zaštitu.“ (Vrkljan, 2006: 46) Činjenica je da se lice pilota može prepoznati jedino u filmovima, npr. na način snimanja aviona iz drugoga te se time narušava dojam autentičnosti dramatične ratne scene. Takva vrsta intertekstualnosti, pri kojoj dolazi do preuzimanja „tuđeg intelektualnog proizvoda“, vodi autoricu do posuđivanja tuđe biografije što je očito na primjeru romana *Marina ili o biografiji*, odnosno do novog stupnja citatnosti (Dujić, 2011: 125).

Već je prethodno naglašeno kako je Irena Vrkljan breme jezičnosti nosila od najranijih dana: „Krv između dva jezika.“ (Vrkljan, 2006: 38) Kao dijete biva razlomljena između hrvatskoga i njemačkog jezika. Morala se igrati s Lottom, kćerkom mamine prijateljice te su njeni roditelji smatrali da su bolji od ostalih pa su kod kuće pričali njemački: „Još ne znam da to nije jezik domaćih žitelja i tako rastem dvojezično.“ (Vrkljan, 2006: 38) Ista problematika obuzima i Boženu Begović koja je dvojezičnošću nešto više obuzeta. Prvo je pisala na njemačkom, onda na hrvatskom jeziku te je upravo takvoj problematici posvetila mnogo pažnje u svom književnom opusu (Dujić, 2011: 53). Također, Eva Grlić ističe problematiku jezične barijere koja joj ne dozvoljava komunikaciju s najbližima: „zbog jezične barijere nikad nisam progovorila sa svojom nonom Sarom više od nekoliko riječi.“ (1997: 15)

Pri analiziranju intertekstualnih odrednica u ovom romanu, jasno je kako se Irena Vrkljan oslanja na druge autore pri načinu koncipiranja djela birajući, baš poput Marcela Prousta, *prisjećajuće pripovijedanje* kao polazište, zatim pri obradi motiva, odabranoj naslovnoj sintagmi romana, ali i mnogim drugim elementima. Važno je istaknuti ulogu romana Virginije Woolf koji su postavljeni kao podtekstovi na račun kojih Irena Vrkljan ostvaruje mnogobrojne

citatne relacije koje su u suštini intertekstualni procesi. Takva podudaranja očita su pri uključivanju motiva umjetnosti kao krajnjega spasa od teških životnih događaja, ali i pri načinu pisanja, odnosno korištenju jezika koji ima poetske vrednote. Vrkljan je takvim jezikom uputila na sebe kao pjesnikinju te je i u tome pogledu ukazala na analogiju s Woolf, koja teži brisanju granica između poezije i proze te „baca mreže riječi u unutrašnje previranje osjećajnosti“ (Sepčić, 1996: 50). Kroz obradu idućega romana, bit će jasno da Vrkljan intertekstualne komunikacije ostvaruje na novi način, koji nije zastupljen u ovom romanu. Riječ je o eksplicitnim intertekstualnim vezama.

5. MARINA ILI O BIOGRAFIJI (1987.)

„Knjiga *Marina ili o biografiji* intimno je traganje za detaljima iz života pjesnikinje Marine Cvetajeve“, tvrdi Sablić Tomić u djelu *Gola u snu* gdje tumači ženske književne identitete (2004: 109). Nadalje, tvrdi kako se kroz takav diskurs javlja potreba Irene Vrkljan za prikazom sebe same, za okupljanjem krhotina vlastitoga intimnog identiteta te ističe da Irena Vrkljan uvijek govori o sebi pričanjem o drugim životima (2004: 109).

Helena Sablić Tomić u djelu *Hrvatska autobiografska proza* navodi kako je Sanja Lovrenčić prerađivala detalje iz prošlosti Ivane Brlić-Mažuranić te je ponudila komentare suvremene naratorice i postavila novi identitet velike hrvatske književnice, što je suvremena recepcija i htjela. U širu kontekstualnu priču ulijepila je i niz činjenica izvanjskoga vremena tipične ženske ikonografije stvarajući tako biografski privid kontinuiteta. Slično tome postupala i Irena Vrkljan u romanu *Marina ili o biografiji* pišući o životu i sudbini pjesnikinje Marine Cvetajeve (Sablić Tomić, 2008: 69). Živa Benčić navodi kako život Cvetajeve nije prikazan kronološki i kao niz razvojnih etapa, nego se prikazuje kao „kretanje iz jedne točke u drugu“, odnosno više nalikuje na putovanje nego razvojni proces omeđen vremenskim ograničenjima (2006: 48). Irena Vrkljan čitatelju nudi mogućnost promatranja Cvetajeve na različitim zemljopisnim lokalitetima u koje ju je odvela njezina sudbina, u Moskvu, Berlin, na Krim, u okolicu Praga i Pariza te u Jelabugu gdje je 31. kolovoza 1941. samoubojstvom završila svoje životno putovanje (Benčić, 2006: 47). U tome kontekstu važno je istaknuti i termin *geobiografije* jer se javlja kao segment pripovjednog modela Irene Vrkljan.

„Biografiju Cvetajeve u interpretaciji Irene Vrkljan doživljavamo, drugim riječima, kao niz Marininih prostornih dislokacija, nerijetko prisilnih premještanja iz jedne sredine u drugu, a ne kao proces koji, trajajući u vremenu, započinje Marininim rođenjem i završava njezinom smrću.“ (Benčić, 2006: 47)

Autorica će u ovom romanu tvoriti „lepezu sjećanja u kojoj dokument ne demantira fikciju“, na račun iznošenja detalja iz autoričine sudbine, literarnih referencija (R. M. Rilke, Boris Pasternak, Andrej Beli, Felice Bauer, Elsa Morante...) te biografije Marine Cvetajeve na temelju koje Irena Vrkljan stvara paralelni životopis (Zima, 1987: 287). Za nju će životopis predstavljati svojevrsno oslobođenje koje će joj pomoći pri nošenju teškog bremena što je očito u idućem citatu:

„Biografije onih drugih. Krhotine u našem tijelu. Izvlačeći ih, izvlačim i vlastite slike iz dubokog, tamnog lijevka. Ono što vidim, vidim u pamćenju. I uvijek je udruženo s biljkom povijušom koju iz prošlosti vučem sa sobom.“ (Vrkljan, 2006: 173)

Prosperov Novak će za ovaj roman reći da je to knjiga koja je „gusto pripovijedanje paralelnih života, pokušaj da se na jedinstvenom fonu ispričaju životi ruske književnice Marine Cvetajeve, zatim same autorice i njezine prijateljice Dore. U narativnom pleteru knjige autobiografski govor zamijenjen je unutrašnjim biografijama, pri čemu autorica svoj život iznosi kao da se dogodio nekome drugome, kao da je bio nečija tuđa unutarnja povijest.“ (Prosperov Novak, 2003: 486)

Benčić navodi kako je ovaj roman reprezentativni primjer žanrovskog hibrida koji je u prvom redu biografija, ali nosi i esejističke te autobiografske elemente. Biografsko pripovijedanje se često prekida teoretsko-esejističkim postupcima, ali i autoričnim autobiografskim pripovijedanjem. Biografiju Cvetajeve Vrkljan tumači iz vlastitoga života oslanjajući se na ono što čini njezin vlastiti autobiografizam (Benčić, 2006: 38). Benčić također ističe da će Irena Vrkljan svoje pripovijedanje konstruirano na temeljima sjećanja metaforički definirati kao putovanje (2006: 50). Takav primjer je očit već na samom početku romana „Putujem kroz godine samo s jednim kovčegom. Vrijeme, sjećanje, proklete biografije. Kamo to putujem? K njoj, k meni, u neku drugu zemlju?“ (Vrkljan, 2006: 159) Na takav način sagledan, termin *vrijeme* više ne upućuje na geografsko kretanje, već na kretanje dimenzijama vremena jer je sjećanje putovanje kroz vrijeme i samo je tamo moguć susret s Marinom, odnosno samom sobom (Benčić, 2006: 50). Ako se uzme u obzir stalno mijenjanje boravišta i mnoštvo geografskih lokacija i kod Marine i Irene, može se govoriti o putovanju i u doslovnom smislu te riječi (Benčić, 2006: 52). Narativni okvir za biografiju o Marini Cvetajevoj, Irena Vrkljan postavlja citiranjem stihova¹⁵ pjesme *Novogodišnja* u kojoj se Marina obraća Rilkeu, zatim rečenicom u prezentu „Marina sjedi na okruglom brdu i puši“ te prisjećanjem na glumicu Doru Novak. Već na početku romana biva kristalno jasno da je riječ o preplitanju tri ženska fatuma koja se nadopunjuju i zrcale jedan u drugome (Sablić Tomić, 2002: 59). To je očito na primjeru citata „Dora, Marina i ja. Tri žene koje se opraštaju. Ili stižu nekamo, gdje još sija sunce.“ (Vrkljan, 2006: 159) Isprepliću se njihove emocije, patnje, boli, doživljaji, priče, stanja nastala kao posljedice teškog odgoja, pitanja odrastanja i mladosti, nepravde koje su doživjele, iluzije koje su ih slomile, autoriteti koji su ih pokolebali.

¹⁵Umjesto predgovora i Nadežda Mandeljštam donosi šest pjesama svoga muža Osipa Mandeljštama u prijevodu Branka Miljkovića (s. v. Mandeljštam, 1978: 5).

„Odnos identičnosti autora i pripovjedača eksplicitno je naglašen pozicijom pripovjedača u prvom licu dok se određeni stupanj sličnosti prepoznaje u odnosu lika (Marine) i referenta u izvankstovnom području (Marine Cvetajeve). Njihova međusobna sličnost polazna je točka iz koje se postavlja identičnost pripovjedača i autora.“ (Sablić Tomić, 2002: 59)

U kontekstu prethodno navedenog citata važno je napomenuti da roman nije tek projekcija Irene Vrkljan u Marinu Cvetajevu jer Cvetajeva ima iznimnu ulogu pri oblikovanju osobnog identiteta Vrkljanove i to upravo na način kako je taj identitet osmišljen i izražen u tekstu (Benčić, 2006: 41). Citatom „Opipavam razne biografije. I pitam se kada smo pogriješile?“ (Vrkljan, 2006: 160) Vrkljan uspostavlja zajedništvo, koje gotovo ni ne postoji, te drugim dijelom navedenoga citata ukazuje na tragičnost ženske sudbine, ali i na podudarnost između dviju umjetnica te se kao takva ne može poreći (Dujčić, 2011: 128). Tri ženska lika traže vlastiti identitet te se osjećaj identiteta kao rubnog i nedovršenog ovjerava „fragmentarnim prisjećanjem na životopis drugoga (Marine, Dore) u kojemu se zrcale osobna iskustva biografa (Irene)“ (Sablić Tomić, 2002: 59). Dok Vrkljan putovanjima ispunjava rubnost vlastite egzistencije, Cvetajeva je na rubu Rusije, a Novak na rubu duhovne egzistencije ne govori ništa. „Marina i Irena osobe su rubnosti kojima je rubna pozicija primarno uvjetovana spolnošću, rodnom i odmakom od socijalnih normi.“ (Sablić Tomić, 2002: 62) Te žene su slabi subjekti koji u vihoru života bivaju podređeni raznim diskursima moći, muškarčevom, očevom, odgojnom te patrijarhalnom, a Marina Cvetajeva i Dora Novak svoje živote završavaju tragično. Književni tekstovi „ugošćuju različite vrste beskućništva“ što kod Vrkljan upućuje na težnju prema prikazu „čudnih, aseptičnih žena“ koje se plošno oslanjaju jedna na drugu, ali i na njihove priče koje traže oslonce. Time Dujčić ponajprije implicira na Marinu Cvetajevu i Virginiju Woolf (2005: 119). Tako će i ruska avangardna pjesnikinja Marina Cvetajeva stvarati opus bogat elementima autobiografičnosti, a na taj opus svakako utječe i njezino otkriće Rozanova čijom je prozom bila uvelike oduševljena i potresena. Navodna „raspuštenost“ Cvetajeve postaje obilježje njezinih djela, a smatra se i kako je Cvetajeva u svakoj introspekciji tražila i onu duhovnu jezgru koja je izvor stvaralaštva (Medarić, 1993: 59).

Nakon usustavljanja romaneskih obilježja te ukazivanja na njegovu žanrovsku hibridnost, treba istaknuti intertekstualna komuniciranja u romanu, primjere na temelju kojih se ostvaruju i njihovu funkciju.

5.1. Analogije između Irene i Marine

U ovom potpoglavlju istaknut će se sličnosti između Irene Vrkljan, autorice romana, te njezine literarne ljubimice kojoj je bila izrazito privržena. Vrkljan u ovom romanu oblikuje dvojnicu Marinu, nesretnu rusku pjesnikinju, ali i najznačajnije rusko pjesničko ime dvadesetog stoljeća. Iako između njih „nema biografsko-činjenične podudarnosti, povezuje ih unutarnja biografija koja se ostvaruje u bijegu iz ugroze (ne)urednoga građanskog života“ (Detoni Dujmić, 2011: 153). Četrdeset godina prije autorice predmetnog romana, Cvetajeva biva prognana iz domovine pod ideološkim pritiskom te u njoj Irena Vrkljan „literarizira prototip „suvišne“ žene dislocirana subjektiviteta“ (Detoni Dujmić, 2011: 153). Zdravko Zima istaknut će da je Vrkljan u usporedbi s Marinom Cvetajevom otkrila tragove vlastite sudbine te da se njezin život zrcali u ahasverskoj kobi ruske poetese (1987: 285). Na temelju sljedećeg citata Zima se pita nije li i Irena isto „podanica vraga“ s obzirom da je uvijek pokazivala otpor prema ceremonijama, nametnutom djevojačkom odgoju te nije li oduvijek čeznula za onim što je zabranjeno i što se ne smije (1987: 286).

„Marina je kao dijete voljela vraga. Voljela ga je iako je znala da to ne smije. To je bio njen prvi bijeg iz urednoga građanskog života. Ona je potajno trčala u sobu nevoljene polusestre, njena je strast bila velika. Sve do časa kada vraga nije više bilo, kad ga je izgubila jer je odrasla. Ali ta vrsta hrabrosti ostala joj je zauvijek. Voljeti ono što je zabranjeno ili ružno, kako se to kaže.“ (Vrkljan, 2006: 192)

Analogije između Irene Vrkljan i Marine Cvetajeve ne završavaju na razini spola, djetinjih segmenata i identičnih poetskih vokacija. Za obje je važno istaknuti da su apatridi, da su velik dio života provele u tuđini i da su njemački prihvatile kao materinski jezik (Zima, 1987: 286). Cvetajeva i Vrkljan nisu strankinje u novim sredinama zbog nacionalnosti i pripadnosti određenom narodu, nego zbog nemogućnosti prilagodbe i pomirbe sa svijetom koji počiva na lažnim konvencijama i normama. Strankinje su jer su htjele umjetnost prožeti osjećajem slobode i empatije prema slabijima (Zima, 2012: 253). Osjećaj ahasverske kobi javlja se kao produkt potrebe za preslikavanjem vlastitoga života u nekom drugom te se njih dvije očituju kao dvojnici Ahasvera¹⁶ osuđeni na vječno lutanje (Zima, 2012: 257). Dvije žene povezane su „iskustvom bezdomnosti“ te su osuđene na stvaranje i pisanje. Stopljenost pisma i egzistencije stvara u njima sklad bića i određenih bliskosti. Nemeć navodi da je to ono Ujevićevo

¹⁶Ahasver je lik iz srednjovjekovne kršćanske legende (Židov) koji se loše ponio prema Isusu Kristu na njegovom križnom putu te je kažnjen da do sudnjega dana luta svijetom. Na sudnji dan, Ahasver će biti osuđen ili spašen. U prenesenom značenju imenicom Ahasver se upućuje na lualicu, beskućnika te čovjeka bez domovine. (*Hrvatska enciklopedija*, s. v. *Ahasver*).

„pobratimstvo lica u svemiru“, točnije poimanje da „ima i drugih nego ti/koji nepoznati od tebe žive tvojim životom“ (2003: 348). Cvetajeva nije u tekstu tek biografski objekt, nego i „sukreator, usporedan automatski glas što participira u zajedničkoj auto/biografskoj tvorbi, u novome diskursu“ (Nemec, 2003: 349). Upravo iz tih razloga zaključuje se kako je u Cvetajevoj Vrkljan ugledala nekoga s kime se mogla vrlo lako poistovjetiti te joj je upravo Marina pomogla da bolje razumije vlastiti životni put i vlastito postojanje. Da bi došla do odgovora na pitanja o samoj sebi, služi se kompariranjem iskustva Cvetajeve i vlastitoga (Benčić, 2006: 42). Na upotrebu takvih paralelnih segmenata autorica će upozoriti već na samom početku „Opipavam razne biografije. I pitam se kada smo pogriješile?“ (Vrkljan, 2006: 160) Također, vrlo važno je istaknuti kako obje književnice teže za istim, za pronalaskom sebe u tekstu. Spoznaju sebe u drugima, pred riječima i u riječima: „Netočne riječi uništavaju čulnost. Ne posjedujem sjećanje na njegovo tijelo. Da li su biografije tek svijet slika? Marina, htjela bih više nego samo vidjeti.“ (Vrkljan, 2006: 160) Uporište koje vodi obje autorice je pisanje kao sredstvo samoodređenja, ali i motiv putovanja (Benčić, 2006: 54).

„Vremena putovanja. Pokušaji života na raznim mjestima. Često se govori, izabiremo tuđe. Ali zatim godine sve mijenjaju. Nisam više pravi svjedok, to je prigovor. Ono što pričam za neke je samo još tekst. No daljina nije samo daljina, postoji prisutnost i bez zajedničkog mjesta. Ili leže promjene možda izvan granica koje prelazimo s voznim kartama? Rastanci su sve češći. Čovjek tada voli izgubljeno.“ (Vrkljan, 2006: 235)

Benčić navodi kako ton Cvetajeve biva nešto više buntovan, dok je ton Irene Vrkljan pomirljiv i refleksivan. Naime, opet treba istaknuti poveznicu između autorica, a to su pogledi na odnos života i umjetnosti (Benčić, 2006: 54).

„Marinino je pero svakog jutra greblo po papiru. Radi se o umjetnosti. Pjesma, već tako često proglašena mrtvom, ne želi umrijeti. Jer osim opasnosti u svijetu, postoji i čežnja za jutarnjom stvarnošću. Ne treba to zaboraviti. Ako čovjek živi, tada traži i onaj drugi kruh.“ (Vrkljan, 2006: 221)

Iz navedenog citata očita je težnja ruske pjesnikinje za ostvarivanjem vlastitih umjetničkih oblikovanja, koji bi i njoj i autorici ovoga romana pomogli pri rješavanju poteškoća u ostvarivanju vlastita identiteta, bivanja ženom i umjetnicom. U tome što je napisano, sadržan je život Cvetajeve, ona je u tome sačuvana: „Marina je sačuvana u napisanom. Usporedbe ne postoje. To je život.“ (Vrkljan, 2006: 236) Objе su stvaralaštvo započele pjesničkim opusom te su se tek naknadno okušale i u proznom izrazu. S obzirom na umjetničko postignuće i značenje za književnost, poezije su im nepodudarne, baš kao i sudbine, a i samim time što su živjele u različito vrijeme. Irena Vrkljan odlazi u Berlin potražiti posljednju nit života, a Marina

Cvetajeva život završava suicidom. Svakako treba ukazati na epizodu iz Marinina života kada je imala devetnaest godina. Naime, boravila je kod pjesnika M. Vološina koji joj je htio osobno uručiti kritiku o njenoj knjizi te se zarekla da će zauvijek ostati s onim tko pogodi njezin najdraži kamen. To je učinio Sergej Efron donijevši joj karneolski biser. U trenutcima najvećih životnih poteškoća i iskušenja, Marina je taj kamen čuvala kao zalog dane riječi. Taj dio tuđe prošlosti Ireni Vrkljan postaje filter kroz koji će percipirati pješčane krajolike i sebe (Benčić, 2006: 59).

Lidija Dujić navodi kako Irena Vrkljan nije bila opterećena samo tematikom, nego i pjesničkim izrazom dok je stvarala ovaj roman. Zbog silne fascinacije Marinom Cvetajevom, kao stilski postupak koristi izostavljanje (omisiju) glagola koja je u hrvatskom jeziku uvjetovana utjecajima iz ruskog jezika. Eliptične i neoglagoljene rečenice karakteristika su ženskog pisma koju obje autorice ističu u svojim romanima (2011: 109). Takve rečenice su očite na primjeru: „U tami iza njega hodnik stana, tišina, ostale prostorije.“ (Vrkljan, 2006: 343) Također, Vrkljan će koristiti iznimnu kratku i reportersku rečenicu.¹⁷ Može se pretpostaviti kako je i tu, barem donekle, uzora potražila u Nadeždi Mandeljštam: „Poezija čini svoje. Sve se pokrenulo. Misli su oživjele. Gori.“ (Mandeljštam, 1978: 307) Svoga dvojnika Vrkljan će, osim u Marini Cvetajevoj, naći i u Walteru Benjaminu. S obzirom na lutanja, razlomljenost između mjesta, melankoličnost, sukob sa svime što je u prošlosti, pomanjkanje vjere, solidarnost, osjećaj ljubavi, Irena Vrkljan identična je Walteru Benjaminu. Ona nosi breme saturnske melankolije u istoj mjeri kao i on (Zima, 2012: 259). Kako Zima navodi, u davnim vremenima melankolikom se smatrao čovjek koji je otpadnik od Božje milosti, odnosno „demon koji je u traganju za izgubljenim rajem dao maha svojim pomahnitalim instinktima“ (2012: 258).

Za kraj proučavanja analogija između Cvetajeve i Vrkljan, važno je istaknuti da će Vrkljan unutrašnjom intertekstualnošću koja postaje motiv, Cvetajevu uzdignuti na razinu književnog lika, a ne samo citata. Tako će se intertekstualnost pretvoriti u metanarativnost (Šafranek, 1995: 207). U idućem potpoglavlju obradit će se motiv prostora te će se otkriti intertekstualna oslanjanja s još jednom književnicom koju je Vrkljan obožavala.

¹⁷Utjecaj Virginije Woolf očit je i na primjeru korištenja kratke i reporterske rečenice: „U dnevnoj sobi začuo se škljocaj. Gospođa Pearce ugasila je svjetiljku. Vrt se ugasio. Bio je samo mračna krpica zemlje. Na svaki je njen milimetar kišilo.“ (Woolf, 2011: 14)

5.1.2. Motiv kuhinje kao prostora otkrivanja vlastitih iskustava

U ovome dijelu objasniti će se na koji način Irena Vrkljan povezuje prostor kuhinje s oslobođenjem i spasenjem te će i u tome slijediti već poznate konstrukte tematiziranja kuhinje kao prostora, ali i društvene kategorije od velikoga značaja.

Ivana Brković u svom članku „Književni prostori u svjetlu prostornog obrata“ ističe kako je uvijek vladala zaokupljenost prostorom, prostornošću i kretanjem te da i danas vrijedi shvaćanje prostora kao socijalnoga i kulturalnog konstrukta. Nakon zaokupljenosti vremenom, uslijedilo je zanimanje za prostor kao za konstrukcijsko načelo društvenih odnosa (2013: 116). Začetci promišljanja prostora kao društvenoga fenomena prisutni su već u 19. stoljeću kod njemačkih geografa i njihovih geopolitičkih pristupa. U kontekstu prostora, Michel Foucault 1967. godine razvija pojam *heterotopije* kao mjesta koje je u isto vrijeme i materijalno i zbiljsko, tj. „stvarno društveno institucionalizirano mjesto koje uključuje i nefizičke položaje“ (Brković, 2013: 117). Nadalje, prostor je određen kao i *reprezentacijski fenomen*. Druga dimenzija prostora prema Henriju Lefebvreu je ona koja podrazumijeva konceptualizirani prostor pri kojoj se identificira življeno i percipirano s koncipiranim. Treća dimenzija, odnosno *prostor reprezentacije*, podrazumijeva uključivanje izravno *življenoga prostora* pri kojemu se teži opisivanju (Brković, 2013: 119). Zatim, Edward Soja ističe kako postoje *Prvoprostor*, *Drugoprostor* i *Trećeprostor*. *Prvoprostor* je fizički i realni prostor koji podrazumijeva prostorno iskustvo, a *Drugoprostor* upućuje i na kognitivne procese. *Trećeprostor* je življeni, društveni prostor koji „nadilazi sve prostore“ te je u isto vrijeme imaginaran i realan. Za primjer Soja nudi djelo *Aleph* J. Borgesa kao poprište objektivnog i subjektivnog, realnog i imaginarnog, svjesnog i nesvjesnog, svakodnevnog života i nezavršene povijesti (Brković, 2013: 121). Upravo svi ti elementi dolaze do izražaja barem kroz neke segmente u kojima Vrkljan nudi prikaz života uspoređujući ga sa životima Cvetajeve ili Dore Novak, a prostor kuhinje označen je kao društvena kategorija u kojoj se nadilazi sve, bol, patnja, tjeskoba. Također, David Harvey donosi shvaćanje da prostor u relacijskom smislu ne postoji izvan procesa koji ga definiraju, odnosno procesi definiraju vlastiti prostorni okvir te je koncept prostora obuhvaćen procesom ili sadržan u njemu (Brković, 2013: 122). Svakako, još treba spomenuti funkciju prostornog obrata. Preciznije, književna, jezikom posredovana reprezentacija prostora, odnosno diskurzivna praksa opisivanja prostora, ne upućuje na prostore koji doista postoje, nego ih proizvodi samim pisanjem (Brković, 2013: 125). Tako Vrkljan u svojim djelima ne teži opisivanju prostora kuhinje, sobe, unutrašnjosti vlaka kao takvih, nego ih stvara i uzdiže na razinu odraza jednoga identiteta te postaju simboli njezina cjelokupnoga

opusa. Kroz dvadeset godina stvaralaštva Irene Vrkljan često se javljaju isti ili slični provodni motivi: stolica koja škripi, stol od tvrdog lakiranog drveta, tramvaji i vagoni, veliki šeširi, kaputi, ustajali mirisi u kuhinjama i neprozračnim prostorijama... Takav „unutarnji svijet ladica i ormara“ odnosi se ponajviše na unutarnje svjetove i stanja osoba koje tu žive. Jedaća soba kod Irene Vrkljan predstavlja znak hladnoće i otuđenosti te je uvijek u kontrastu prema kuhinji koja zrači toplinom i komunikacijom (Zlatar, 2004: 84).

Već će u uvodnoj riječi romana *Svila, škare* iskazati važnost kategorije mjesta unutar kojega će konstruirati svoju priču: „Moja majka sjedi u jednoj sobi na 4. katu u Zagrebu i ne može izreći svoju tjeskobu. Moje sestre borave udaljene jedna od druge u svojim kuhinjama.“ (Vrkljan, 2006: 33) U istom romanu ponudit će *Kuhinjske priče* u kojemu govori o kuhinjama koje su joj obilježile život te su te kuhinje obitavališta žena: „Četiri žene, tri obitavališta. Između njih mrtav otac.“ (Vrkljan, 2006: 63) Također, ženski likovi u prozi Irene Vrkljan nose cijelu radnju. Majka, baka, sestre Nada i Vera progovaraju svojim glasom u tekstovima, njihove priče se prožimaju te su uvijek u blizini, kao i sjećanje na sve žene koje su pokušale nadopuniti nedostatke obiteljske bliskosti i topline (Zlatar, 2004: 92). Priče koje će iznositi verbaliziraju se u prostoru kuhinje. Kuhinje u njihovim građanskim stanovima prvenstveno predstavljaju prostore u kojima se nije boravilo, dok su berlinske kuhinje ponajviše mjesta susreta s drugim egzilantskim sudbinama. One su prostori u kojima se iznose ljubavi, strahovi, bolesti i nadanja (Zlatar, 2004: 93). U kuhinjama se vraća snaga koju donose razgovori i komunikacija s bliskim i dragim osobama, a sobe su te u kojima se događa život kojega prati osjećaj besmisla (Detoni Dujmić, 1998: 852). U romanu *Svila, škare* već biva jasno kako kuhinja¹⁸ izaziva razne asocijacije u autorici te da za nju predstavlja život. Upravo u kuhinjama vrijeme će se za „autobiografsko ja“ zgusnuti i dovesti ga do spoznaje o proteklim danima života. Sajko navodi kako se Irena Vrkljan ne želi zaustaviti u takvoj zagrebačkoj kuhinji nego kreće na put (2001: 470).

„Te kuhinje našeg života. U onoj mojoj zagrebačkoj djetinjstva nije se ručalo, ona je uvijek bila zatvorena, tajanstvena prostorija, bez namještaja u mom sjećanju. Trčali smo u nju samo kad bismo morali nešto unijeti u jedaću sobu i odmah je napuštali. Na njezinu stolu nikada nije ležao kruh, taj stol bio je bez mrvica, prazan i oriban. Ne sjećam se više, da li je u njoj ikada netko kuhao. Tko li?“ (Vrkljan, 2006: 63)

¹⁸Nadežda Mandeljštam u romanu *Strah i nada* kuhinju deklarira kao svojevrsan hram „Tako je kuhinja prozvana hramom, i nas dvije smo se sad sklonile u nju ostavivši Osipa na milost i nemilost ljubitelja poezije – Brodskoga.“ (Mandeljštam, 1978: 14)

Osim toga, u romanu *Marina ili o biografiji* kuhinja će postati simbolom spoznavanja kraja i dolaska smrti:

„Stol je bio prazan, nije pio ni vodu. Pločice su blještale na suncu, nalaz koji je u podne stigao bio je još dobar. Odahnuti, baciti se u nadu. On ponovo jede, smije se. Melita donosi kavu, krojimo planove za navečer, za nove slike. Ali ipak, ta bijela kuhinja jednog prijepodneva na otoku Braču ostala je u meni kao početak slutnje o kraju. Zajedno s mirisom borova došuljao se i osjećaj opasnosti.“ (Vrkljan, 2006: 165)

U istom romanu Vrkljan će istaknuti koliko je voljela kuhinje svojih prijatelja, ponajviše u životnim olujama: „Obiteljski stol kao mit jednog društva. Jedaća soba. Zbog toga moja strasna ljubav za kuhinje mojih prijatelja, za sve kuhinjske stolove za kojima ću kasnije smjeti jesti.“ (Vrkljan, 2006: 169) Također, istaknut će prednost Cvetajeve: „Marina nije nikada pisala o jedaćoj sobi. Njena prednost je u tom pogledu za mene nedostižna.“ (Vrkljan, 2006: 169) Nadalje, u romanu *Dora, ove jeseni* Vrkljan se također dotiče kuhinje kao mjesta koje istovremeno odiše toplinom i hladnoćom: „U difuznom svjetlu Martinine kuhinje osjećam toplinu i hladnoću.“ (Vrkljan, 2006: 356) Kuhinju će, upravo zbog iskazivanja životnih priča u istoj, terminološki odrediti ispovjedaonicom: „Ispovjedaonica: kuhinja, u kojoj s nekim sjedimo.“ (Vrkljan, 2006: 362) I Nadežda Mandeljštam¹⁹ ističe ulogu kuhinje kao mjesta presudnoga za život i daljnja egzistencijalna pitanja: „U kuhinji smo se dogovarali gdje ćemo prenoćiti, kako ćemo otići na koncert, gdje ćemo namaknuti novaca i, uopće, što ćemo raditi.“ (Mandeljštam, 1978: 320) Nakon mnogo godina kuhinja će i dalje biti kategorija koja će buditi asocijacije i sjećanja:

„U meni je još uvijek živjela slika napuštene, prazne kuhinje, crni, oguljeni lonci, ostaci staroga kruha na stolu, mrvice, nakrivljena hoklica, na njoj novinski papir, sivo svjetlo i onaj otužni slatkasti miris koji je ispunjavao sve prostorije stana. Ta je slika sada tako crna da djeluje kao neka grobnica, grob za žive, za jednu ženu kao što je Dora.“ (Vrkljan, 2006: 378)

Na kraju dijela u kojemu se govori o kuhinji kao uspostavljenom konstrukt, koji nosi vedrije i bolje trenutke te u kojemu se donose primjeri romana u kojima je njezin prostor od velikoga značaja, treba spomenuti djela Virginije Woolf koja služe kao intertekst romanima Irene Vrkljan, u kojima pridaje veliku važnost prostoru. Nije riječ samo o prostoru kuhinje, nego i o prostoru sobe (očito na primjeru djela *Vlastita soba* i *Jakobova soba*), salona, terase i vrta. Također, kuhinjski stol od jelovine za Lily postaje „simbolički amblem spoznajnih

¹⁹Što za Irenu Vrkljan predstavlja stan Stančićevih, za Nadeždu Mandeljštam je stan obitelji Šklovski: „Njihov je stan bio jedino mjesto gdje smo se osjećali kao ljudi.“ (Mandeljštam, 1978: 319)

procesa“ te on konstantno prožima njezinu svijest, ne napuštajući je ni na trenutak (Sepčić, 1996: 56). Prostor kuhinje kod Irene Vrkljan reprezentira se kao simbol spasenja i oslobođenja koji se tvori posredovanjem različitih životnih priča, odnosno otkrivanjem vlastitih iskustava. Nadalje, prisutna je reprezentacija kuhinje kao simbola prisnosti i topline, ali i svjesnosti o skorom dolasku kraja te je istaknuta prvenstveno kao društvena kategorija. Njezinom opisu Vrkljan ne teži, nego je uzdiže na funkciju identiteta te se time ne upućuje na prostore koji doista postoje te ih se kroji samim pisanjem. Ona je onaj element koji budi osjećaje, asocijacije, sjećanja, a posjeduje iznimnu količinu važnosti za autoricu. S obzirom da je riječ o preuzimanju motiva i obradi koja je slična prethodnim djelima, npr. djelima Virginije Woolf, može se govoriti o implicitnoj intertekstualnoj vezi. U idućem potpoglavlju, uz implicitne intertekstualne veze, naglasit će se i one eksplicitne, i to posredstvom izravnoga podudaranja tuđega i vlastitoga teksta.

5.2. Intertekstualna oslanjanja u romanu *Marina ili o biografiji*

Drugi dio trilogije roman *Marina ili o biografiji* može biti tumačen kao „eksperiment u kolažnoj tehnici“ (Dujčić, 2011: 126). Roman počinje nešto dužim citatom. Naime, otprilike osam stranica Irena Vrkljan posvetila je pismu Marine Cvetajeve Reineru Marija Rilkeu, koje se navodi bez propisne atribucije. Iz toga svakako treba izuzeti tehničku napomenu u kojoj stoji: „U originalu na njemačkom. Zahvaljujem Ini Tinzman iz Münchena na pomoći pri čitanju i prevođenju ruskih tekstova.“ (Vrkljan, 2006: 158) Prema Oraić Tolić, već na prvim stranicama romana može se ukazati na izravne eksplicitne veze, a to su citat i citatnost. Naime, donoseći Rilkeove pjesme, Vrkljan zapravo donosi eksplicitni intekst, a njegova funkcija počiva na upozoravanju čitatelja da će roman biti strukturiran na temeljima tuđih tekstova, ali i života.

Nikako neće biti riječ samo o Marini Cvetajevoj, iako naziv romana izričito upućuje na nju. „Dora, Marina i ja. Tri žene koje se opraštaju. Ili stižu nekamo, gdje još sija sunce.“ (Vrkljan, 2006: 159) Dora Novak je treća žena kojoj će biti posvećen naslov posljednjega romana ove trilogije te će njena smrt biti izjednačena s odlaskom Irene Vrkljan u Berlin. Autorica donosi paralelne sudbine te je važno istaknuti posljednji citat u kojemu se smrt javlja kao izbavljenje i odlazak nekamo gdje je svekoliko bolje. Odlazak u Berlin više neće biti samo oblik smrti (Dujčić, 2011: 127) što je očito na idućem citatu „Dora sjedi u jednoj kući u Zagrebu i ne govori više ništa. Njen duh je tu sobu napustio prije pet godina. A kamo sam se ja preselila?“ (Vrkljan, 2006: 173) Sada odlazak predstavlja doslovno izbavljenje, poput odlaska Dore Novak u smrt,

koji nije birala i odlaska Cvetajeve, koji jest birala kao svojevrsni spas (Dujčić, 2011: 127). Uz Marinu Cvetajevu, Irenu Vrkljan i Doru Novak javit će se još nekoliko žena nesretnih sudbina koje slijede autorsko povjerenje u posvećeno kao i iluziju o prijeko potrebnom bijegu iz egzilske tjeskobe u stvaralačko *jastvo* (Detoni Dujmić, 2011: 153). Uvodna rečenica romana „Marina sjedi na okruglom brdu i puši“ slična je posljednjoj rečenici „Noću, možda, pored nje sjedi Marina i puši.“ (Vrkljan, 2006: 236) Prstenastom fabulom kao zatvorenom iluzijom želi se uputiti na cikličnost sudbine i zaokruženost osobnoga i tuđega življenja (Sablić Tomić, 2002: 63). Motiv pušenja i cigarete često će se provlačiti kroz sva tri romana Irene Vrkljan, a simbolika mu počiva na očaju ili ženskoj emancipaciji i izjednačavanju s muškarcem (Dujčić, 2011: 128). Pušenje kao dio bunta javlja se i u kontekstu samoubojstva pjesnika Branka Miljkovića „I tako sjedimo u Klubu, mene peku usnice od tolikih cigareta, sjedimo sve do šest sati naveče.“ (Vrkljan, 2006: 190) I u romanu *Dora, ove jeseni* Vrkljan će se na nekoliko mjesta dotaknuti pušenja: „Svi odviše pušimo, često smo neobuzdani, često na nekom rubu.“ (Vrkljan, 2006: 354), Također, roman *Berlinski rukopis* započinje istim motivom: „Nada pali cigaretu kao da je to bilo jučer.“ (Vrkljan, 2006: 241) Provlačenjem istih motiva kroz svoje romane, Vrkljan ostaje dosljedna sebi, ali i svom buntu koji ju je usmjerio vlastitoj emancipaciji.

Motiv pisanja kao svojevrsnoga spasenja javit će se u svim romanima autobiografske trilogije Irene Vrkljan te se pisanje tumači kao određena terapijska sfera (Zima, 2012: 253). Razlog pisanja Vrkljanove nije samo u iskazu nego i u kazivanju. U *Marini*, Irena Vrkljan će reći „Riječ je život. Ona je početak.“ (Vrkljan, 2006: 163) Na navedenom primjeru očito je da intertekstualne odnose uspostavlja i s Biblijom²⁰, točnije s Evanđeljem po Ivanu koje je napisano oko 100. godine. Nedvojbeno je da navedeni citat uvelike podsjeća na prvi dio idućega citata „U početku bijaše Riječ i Riječ bijaše u Boga i Riječ bijaše Bog“ iz Biblije. Smisao te tvrdnje neprekidno će se provlačiti kroz djelo u raznim varijantama.

„Pisanje i govorenje, kao proces – ali ne nužno i sredstvo artikulacije – učestalo se izjednačava sa življenjem.“ (Dujčić, 2011: 132) Također, za Vrkljan je bio vrlo važan prestanak pisanja Dore Novak i Marine Cvetajeve s kojima se nekad poistovjećivala. Zatim obje umiru te simbolično, prestankom pisanja prestaju i živjeti. Vrkljan kaže kako je Cvetajeva prestala pisati 1939., a Dora Novak prestala govoriti 1978. godine (Vrkljan, 2006: 215). Konstatcija da Cvetajeva prestaje pisati 1939. faktografski nije točna jer Vrkljan citira njezinu pjesmu koja je datirana 25. siječnja 1940., pri čemu je očito koliko pozornosti Vrkljan pridaje procesu pisanja, a ne artikulaciji (Dujčić, 2011: 133). Viđenje pisanja kao življenja postat će očitije nakon romana

²⁰Nadežda Mandeljštam će također posvjedočiti o sklonosti Ane Ahmatove čestom čitanju Biblije i zanimanju za proroka Izaiju (s. v. *Mandeljštam*, 1987: 260).

Svila, škare gdje autoricu vodi imperativ svjedočenja o konkretnoj sudbini. Već u *Marini* Vrkljan postaje sve više svjesna da je i ta posudba ponajprije prilika za novo govorenje. Prvi dio trilogije završit će riječima „Pisati. Usprkos šumovima u glavi.“ (Vrkljan, 2006: 148) Nadalje, u posljednjem romanu autorica ističe da je razlog pisanju doživljeno: „Često razlog pisanju više leži u pisanju samom, usputnim bilješkama, nakupljenom vremenu, nego u doživljenom.“ (Vrkljan, 2006: 350)

Šafranek će istaknuti različite varijacije pojedinih pisaca na temu suodnosa osobnog iskustva i pisma u njihovom paradoksalnom prožimanju. Kafka će reći „Neće me valjda izbaciti iz topline pisma“ (Šafranek, 1995: 206); Duras „Tamo ću stanovati kad jednom napustim sadašnjost“ (Šafranek, 1995: 206); Irena će „provoditi dane u rukopisu.“ (Šafranek, 1995: 206) Marina će reći: „Posve sam se preselila u teku.“ (Vrkljan, 2006: 173) Na ovim primjerima jasno je kako Vrkljan rahlo i prozračno tkivo teksta gradi iz mješavine doživljenoga i pročitanaoga (Šafranek, 1995: 206). Također, čin pisanja označit će potrebu za skupljanjem krhotina, biografskih, životnih i iskustvenih, kako krhotina Cvetajeve, tako i Osipa Mandeljštama, Benna Meyera. „Marina je sačuvana u napisanom. Usporedbe ne postoje. To je život.“ (Vrkljan, 2006: 236) Vrkljan se obraća Marini Cvetajevoj i govori joj da je uvijek postojala i da će postojati kao riječ i rukopis: „Jedna žena koja neće umrijeti, tako te vidim. Jer si postojala, jer postojiš kao riječ. Kao osjećaj, rukopis i neprolaznost.“ (Vrkljan, 2006: 179) Ne nastoji li i Irena Vrkljan sačuvati Benna i ne dati ga zaboravu? Poznato je da je Benno izgubio pamćenje te da je bolestan odlutao u Zagrebu. O tome svjedoči sama autorica u intervjuu za *Večernji list* (Derk, 2015). Literarnu ostavštinu i krhotine sjećanja odlučila je sačuvati vjerujući da će njezin Benno biti živ jedino ako iza njega nešto ostane. Nadežda Mandeljštam će nastojati sačuvati što veći broj Osipovih rukopisa: „Nisam bila kadra izmijeniti Osipovu sudbinu, ali sam sačuvala dio njegovih rukopisa, a štošta mi je ostalo u sjećanju. Samo sam ja mogla sve to spasiti i radi toga je vrijedilo čuvati snagu.“ (Mandeljštam, 1978: 23) Također, pokušavala je zapamtiti njegove pjesme u slučaju da ih zaplijene ili da ih sama mora baciti u peć (Mandeljštam, 1978: 316). Uspjela je sačuvati i neke fotografije i rukopise, ali najviše žali za snimkama njegova glasa koje su bespovratno uništene. Ona pamti taj tonalitet i boju, vjetar ga ne može raznijeti: „Dobro se sjećam Osipova glasa i načina na koji je čitao svoje pjesme, ali je taj glas neponovljiv i samo mi odjekuje u ušima.“ (Mandeljštam, 1978: 256) Također, Irena Vrkljan, Benno Meyer, Marina Cvetajeve, Ana Ahmatova i Osip Mandeljštam osobe su koje u određenom trenutku života ostaju bez inspiracije za stvaranjem i pisanjem. Nakon krize koju je doživjela zbog smrti Benna, Ireni Vrkljan trebat će duže vrijeme da se opet uhvati pisanja. Meyer je također doživio strah od bjeline papira o čemu će Vrkljan svjedočiti u brojnim intervjuima. U tome kontekstu treba

istaknuti i zapis Nadežde Mandeljštam: „Nakon toga prestala je Gusevljeva skrb za Osipa, ali ne mogu reći da nam je u rukama ostala, kao u bajkama, samo glinena pogača – u Armeniji se Osipu vratio dar poetskog govora i započelo je novo razdoblje u našem životu.“ (Mandeljštam, 1978: 170)

Već je naglašeno kako je Vrkljan suočila vlastiti profil s profilom Marine Cvetajeve te se stječe dojam da se njih dvije približavaju tako što se udaljavaju. S obzirom na to da je riječ o dvjema ženama koje ne prihvaćaju norme ustaljenih društvenih vrijednosti, stvorile su vrstu planetarnog bratstva, u ovom slučaju sestrinstva, kojega su opjevali Whitman, Verhaeren, Ujević, Pupačić, ali i mnogi drugi (Zima, 2012: 256).

Citatna mjesta u romanu upućuju na literaturu koju čitaju lik Marina Cvetajeva i autor Irena Vrkljan. Ističu se i knjige koje su same napisale. Roman nije podijeljen na poglavlja, ali svaki novi dio Vrkljan je fizički odijelila te ga je započela ponekim izravnim citatom, npr. „*Moje su pjesme dnevnik, moja je poezija – poezija ličnih imena*, kaže Marina“ (Vrkljan, 2006: 159), „*A što se tiče svijesti koja misli u slikama i oblicima, neće se naći gotovo nitko tko, na kraju, svoje slike neće smatrati svojim mislima*, piše Artaud“ (Vrkljan, 2006: 187), „*Nigdje biti o Nigdje, moja zemljo*, pisao je František Halas“ (Vrkljan, 2006: 199), „*Ono što ostaje: osamljeni tekstovi koji čekaju na povijest*, kaže Hainer Mueller“ (Vrkljan, 2006: 211) i „*Mit ne poznaje pokrov, svi su živi, živi odlaze u smrt, netko s grančicom, netko s knjigom, netko s igračkom...* piše Marina“ (Vrkljan, 2006: 227). Nije slučajno da citatima Marine Cvetajeve počinje i završava roman čime se zaokružuje cijela narativna priča u ovom djelu. Osim toga ne treba zanemariti ni uporabu glagola u trećem licu jednine najčešće prezenta, ali i perfekta te futura prvoga. Glagole koristi kada donosi nečije riječi. Koristit će „kaže“, „piše“, „pisao je“, „napisat će“, „napisao je“, „nazvao je“ te su takvi elementi očiti u idućim literarnim referencijama: „*U mislima sam već sve doživjela, sve uzela. Moja mašta trči uvijek ispred mene*, piše Marina 18. travnja 1911.“ (Vrkljan, 2006: 163), „*Nevina sam pred posljednjim sudom riječi*, kaže Marina Cvetajeva“ (Vrkljan, 2006: 166), „Rilke, u pismu od 10. svibnja, pita: *Marina Cvetajeva da li ste upravo bili ovdje? Ili: gdje bijah ja?*“ (Vrkljan, 2006: 171), „Boris Pasternak piše: *Napisao sam ti danas pet pisama... htio bih živjeti s tobom, dugo, dugo živjeti*“ (Vrkljan, 2006: 171). Irena Vrkljan donijet će stihove *Pjesme o sobi* Marine Cvetajeve čime vjerojatno želi ukazati na činjenicu da i Marina koristi kategoriju prostora, baš kao i ona. Staviti će i napomenu da je Marina te stihove završila 6. lipnja 1926. godine.

„Prijatelju pogledaj ko u snu, ko u pismu
svijetlim za tebe u prostoru!
U prvom snu kad kapke spustiš na oči
već sam pored tebe kao slutnja noći –
i svjetla. A na kraju tog roka samo sam bljesak
tvog tamnog oka...“ (Vrkljan, 2006: 172)

Ana Ahmatova od 1916. godine postaje uzor Cvetajevoj te je doživljava fatumski kao svoga ekvivalenta u sferama i olujama života. Prve pjesme Ahmatove na čitanje dobiva vjerojatno od Osipa Mandeljštama. Vidjele su se samo jednom i to 1940. godine nakon čega Ana piše:

„Danas prolazimo s tobom, Marina,
Kroz polunoćnu Moskvu,
A za nama milijuni takvih...“ (Vrkljan, 2006: 200)

U romanima Irene Vrkljan često se može pronaći motiv stabla.²¹ Naime, već kao dijete stalno će ih crtati i kada su se svi počeli diviti njezinim stablima, ona će početi šarati i osjećati bijes. To ne-stablo bit će sve što će u određenim godinama života Vrkljan imati. Motiv stabla je nešto učestaliji u romanu *Marina ili o biografiji* nego u druga dva romana ove trilogije. Njegova česta uporaba upućuje na konstantno ponavljanje istih životnih udesa i traženja vlastita identiteta. Već na početku romana kaže: „Moje sjećanje: lijevak koji se sužuje. Na njegovu završetku koji dodiruje tamu sjedi dijete-stablo i crta.“ (Vrkljan, 2006: 159) Gledajući na Marinu kao svoju dvojnicu, pitat će se je li i ona crtala:

„Ne znam da li je Marina kao dijete crtala. Dijete koje sam bila ja, crtalo je stablo. Uvijek jedno te isto. Ravno deblo, krošnja, crvene jabuke u zelenilu. Crtala sam uvijek isto stablo, zapravo nikakvo. Bilo je to samo neko nevoljko ponavljanje rođeno iz uvjerenja da lijepa stabla, ona iz bajki, ionako ne znam nacrtati. Već tada sam u sebi izdala slikara. Nepovjerenje.“ (Vrkljan, 2006: 161)

U idućem citatu, prikazat će se autoričin doživljaj stabla kao svojevrsne čahure i okvira koji joj je nametnut uskim i patrijarhalnim odgojem te joj je bijeg iz takvoga stanja izgledao nemoguć. „Jer radi se o slobodi. Iz čahure dijete-stablo ne možemo pobjeći samo tako, kad počnemo stvarno crtati. U to više ne vjerujem, činila sam to dovoljno dugo.“ (Vrkljan, 2006: 162) Metaforički, korijenje stabla koje seže duboko u dno, točnije, njezini prijašnji dani i iskustvo vezali su je za određenu podlogu i nikada joj nisu dozvolili bilo kakav napredak na

²¹Prema *Rječniku simbola* stablo kao simbol života, zbog neprestana rasta i uspravnosti prema nebu, evocira cijeli simbolizam uspravnosti. Također, simbol je cikličnosti kozmičke evolucije, odnosno umiranja i ponovnog rađanja (svake godine opada lišće i raste novo) (*Rječnik simbola*, 2007: 687).

onu višu razinu prema nebu, gdje u konačnici vode njegove grane. Ona kao dijete-stablo drhti pred nepoznatim, a opet u svemu vidi ljepotu, ne vjeruje u vlastite mogućnosti te poslušno uvijek pogne glavu pred svima. Stablo će imati i funkciju zaštitnika i utočišta u vremenu obiteljskih oluja.

„Pravo stablo mog djetinjstva nije bilo nacrtano. Bila je to velika lipa u malom parku iznad Bosanske. K njoj sam bježala kad je u kući vladalo nevrijeme, kad su moje sestre plakale, kad je zvonio telefon, kućna pomoćnica vikala, roditelji trčali kroz sobe. Tada sam se iskrala iz stana i otrčala na brijeg, sjedila pod stablom. Sjedila bespomoćno i bez znanja zašto.“ (Vrkljan, 2006: 219)

Istu funkciju stabla iščitavamo i iz idućega citata: „Zaboravite me, govorim prijateljima koji me napuštaju. Ono što je s Marinom, i sa mnom, to je sadašnjost bez razuma. Sigurnost ispod stabala.“ (Vrkljan, 2006: 220) Motiv stabla može se intertekstualno povezati sa Starim i Novim zavjetom. Prožimanje stabla života i božanskih očitovanja nalazi se već u kršćanskim predajama. Povezanost stabla života iz prvog zavjeta i stabla života iz Postanka ili stabla iz Novog zavjeta koje oživljuje Čovjeka ukazuje na mnogobrojne analogije (*Rječnik simbola*, 2007: 689). U kršćanskoj ikonografiji stabla će imati krošnje pune lišća, baš kako ih i Vrkljan crta. Upravo će stablo biti uzrok Adamova pada, ali i njegova otkupljenja s Isusovim raspećem. Deblo koje se uzdiže prema nebu označavat će arhetipsku sliku oca kao simbola prave snage i moći. Upravo taj segment očeve snage i moći postaje uzrok svih autoričinih slomova. Nije li diskurs očeve moći ostavio veliki biljeg na Ireni Vrkljan kao ženi nesvjesnoj vlastite vrijednosti, postojanja i bivanja? Nadalje, motiv stabla donio je i Samuel Beckett u drami *U očekivanju Godota* iz 1952. godine gdje je stablo ponajprije putokaz na nadu u bolje sutra. Irena Vrkljan će u intervjuu za *Jutarnji list* Srđanu Sandiću otkriti da su ona i Benno voljeli dobru literaturu te je pri tome istaknula Becketta i Prousta (Sandić, 2018).

Jasno je kako Vrkljan preuzima već poznatu obradu različitih motiva i u ovom romanu, ali on je prvenstveno temeljen na izravnim literarnim referencijama mnoštva autora te na biografiji Marine Cvetajeve, na račun koje autorica nudi vlastiti životopis, i to da bi spoznala vlastiti udes i identitet. Pri osvrtanju na definiranje intertekstualnosti od strane Dubravke Oraić Tolić, očito je kako je biografija Marine Cvetajeve poslužila kao svojevrsni intertekst jer se, prema Oraić Tolić, o intertekstualnosti može govoriti kada se vlastiti tekst razumije u suodnosu s tuđim (1990: 5). Isto zastupa i poststrukturalizam – značenje jednoga djela može se prepoznati tek u odnosu s drugim (Solar, 2006: 128). Treba naglasiti kako je u ovom romanu najveći naglasak na citatu kao eksplicitnoj intertekstualnoj vezi. Naime, Vrkljan najprije donosi Rilkeove pjesme na prvih osam stranica romana. Zatim, kroz roman neprekidno donosi citate

različitih povijesnih osoba te ih izvrsno komponira u tijek svojega romana, s naglaskom da uvijek uz određeni citat navodi njegovo autorstvo, koristeći formulaciju glagol plus osobno ime ili prezime, primjerice: „*Moje su pjesme dnevnik, moja je poezija – poezija ličnih imena*, kaže Marina.“ (Vrkljan, 2006: 159) Također, intertekstualna oslanjanja očita su pri obradi različitih motiva, ali svakako treba istaknuti podudaranje i zrcaljenje dviju biografija, biografije Irene Vrkljan i Marine Cvetajeve.

6. DORA, OVE JESENI (1991.)

Dora, ove jeseni roman je iz 1991. godine koji se stilom, tematikom i kompozicijom nastavlja na prethodna dva te zaokružuje autobiografsku trilogiju, odnosno tri stupnja iste autobiografije (Dujčić, 2011: 103). Stupnjevitost tri proze koje su obrađene u ovom diplomskom radu mogle bi biti predstavljene i kao „stvaralački put od autobiografske građe do beletristike“, ali takva varijanta nije moguća jer se i roman *Svila, škare* čita kao beletristika (Dujčić, 2011: 104). Autorica donosi život glumice Dore Novak koja postaje malodušna i gubi bitku sa životom. „U toj prozi nema više jasne biografske linije, ali se pripovijedanje oslanja, kao na konkretan kostur disperzirane stvarnosti, na autoričina putovanja između Berlina i Zagreba.“ (Dujčić, 2011: 103) U romanu *Dora, ove jeseni* autorica vrlo uspješno spaja vlastita iskustva s iskustvom opisanoga protagonista s naglaskom na stvaranju paralelnih egzistencija (Prosperov Novak, 2003: 486). Kao u romanu *Marina ili o biografiji*, naglasak je na pleteru dvaju ili više ženskih fatuma, koji kao glavno obilježje nudi nemogućnost spoznavanja samoga sebe, kao i nemogućnost nošenja teškoga životnog bremena. Detoni Dujmić navodi kako Irena Vrkljan u ovom romanu nastavlja pričati o „unutarnjem pisanju u egzilu, odnosno o spriječenom ženskom stvaralaštvu kao činu autodestruktivna poriva koji potiskuje kreativnu energiju pisanja“ (2011: 160). Pripovjedni subjekti pate od sindroma nepripadnosti, kao i mnogobrojne citirane žene kojih će se autorica dotaknuti u romanu. Na autoričinu primjeru, to je očito na temelju apatridstva (Detoni Dujmić, 2011: 160).

Lidija Dujčić navodi kako je s motrišta široko shvaćene citatnosti, ovaj roman ipak nešto manje koherentan od *Marine* (2011: 130). U prethodnom romanu riječ je o jednoj fiksiranoj biografiji, dok se u *Dori* nalaze dvije subjektivne biografije, i Dore Novak i Irene Vrkljan. Također, naracija je difuznija nego u prva dva romana te dominiraju komentari, raspoloženja i razmišljanja. Kao posljedica toga, javlja se tekstualna mreža koja u sebe povlači prozu, poeziju i esejistiku koja će omogućiti citiranje iz zaliha autoričine lektire (Dujčić, 2011: 130). Pojedini kritičari će istaknuti kako je Vrkljan ovim romanom izazvala nešto manju zainteresiranost jer se, od prve do posljednje knjige, sve više umanjivala izvornost (Dujčić, 2011: 131). Krešimir Nemeć je ukazao na zamor poetike Janka Leskovara te ga je usporedio s djelima Irene Vrkljan. Da je Leskovar nastavio pisati na temeljima takve istrošene poetike, sigurno ne bi zauzeo mjesto jedne od vertikala hrvatske književnosti. Dalje, Nemeć tvrdi da Vrkljan nije ni imala šansu postati jednom od vertikala te da su određeni podbačaji bacili sjenu i na uspješna ostvarenja (Dujčić, 2011: 131). Pri postupku izrade biografija, vratit će se fragmenti nekih prošlih,

Vrkljanovoj bliskih, a „povezuje ih ispovjedni psihograf zanijemjele glumice“ (Detoni Dujmić, 2011: 160).

Na temelju shvaćanja obilježja i funkcijskoga značenja ovoga romana kao posljednjega stupnja obrađene trilogije, treba ukazati i na funkciju intertekstualnosti koja će se pojaviti u novom vidu, oslanjajući se na nešto drugačije kulturne fenomene.

6.1. Intertekstualni odnosi kroz konstrukte ženskih likova

Dora Novak bila je tragična i hipersenzibilna ličnost koja umire od tuge i apatije zbog nemogućnosti držanja konaca života u vlastitim rukama. Preko žene-umjetnice do žene-buntovnice, a naposljetku i žene kao tragične i baladične ličnosti koja ne može savladati takav svijet, postaje jasno da se nazire i sudbina same autorice (Dujčić, 2011: 104). Važno je istaknuti kako sudbina Dore Novak i autorice nije ni slična, ali Dujčić navodi mogućnost da je Irena Vrkljan iznijela moguću varijantu vlastitoga života jer se njen odlazak u Berlin može tumačiti kao odlazak u smrt, odnosno u drugi svijet i tuđu zemlju (Dujčić, 2011: 104). Autorica će nas već u prvom romanu polako uvoditi u egzistiranje Dore Novak, dok će njezinu sudbinu u *Marini* predstaviti kao treći važan konstrukt:

„A Dora? Najprije je previše pušila, zatim je dnevno pila po nekoliko čaša vina, zatim je legla u veliki krevet i ni s kim više nije htjela razgovarati. Dora Novak, ta talentirana glumica. I tako se vrijeme pod njenom rukom pretvorilo u nešto nepostojeće.“ (Vrkljan, 2006: 181)

Za bolje shvaćanje Dore Novak i prožimanje Vrkljan s njezinim bićem, istaknut će se stav Irene Vrkljan o njoj:

„Vidjela sam fotografije, imala je jednu haljinu. Bila je kao i Virginia Woolf. Moji literarni ljubimci važni su mi kao i živi ljudi. Važni su mi autori koji su mi kao i živući ljudi mogli nešto pokrenuti, nešto probuditi u meni, natjerati me da ih ispišem. Dora je jedna glumica, inače poznata u Zagrebu. Mijenjala sam ime. Ona je čitala poeziju, glumila u prvim filmovima. Bila je jako zanimljiva, radila je u HNK. Oboljela je psihički, iako nije bila toliko bolesna koliko su je medicina i društvo činili takvom.“ (Sandić, 2018)

Irena Vrkljan predstaviti će misli Dore Novak u trenutku spremanja kovčega pri bijegu jer se boji da će joj uzeti dijete, ali i proglasiti je nesposobnom za brigu o njemu. Osnovna misao koja je prožima bila je da je napuštena i ostavljena od svih, te da će joj uzeti i fotografiju majke. Tada čitatelj saznaje da se majka Dore Novak ubila dok je ona još bila dijete. Takav sudbinski

uteg uvelike podsjeća na Charlotte Salomon i njezinu majku koje se spominju već na početku romana *Svila, škare*. O majci Dore Novak saznajemo da se ubila dok je ona bila u školi:

„Ona se ubila. Skočila je kroz prozor dok sam bila u školi. Gdje je to bilo, i kada? Na moru, da, na moru. Kad sam došla kući, soba je bila tamna i tako prazna. Ormar je stajao otvoren, njena je odjeća već poprimila patinu prošlosti. Puloveri su razbacano ležali na podu.“ (Vrkljan, 2006: 383)

Na primjeru Dore Novak i majke može se uspostaviti odnos majka – kći, koji je obrađen i u kontekstu prethodnih romana. Naime, važno je ukazati na fizičku sličnost između majke i kćeri, ali i na osamljenost koja prožima bića i jedne i druge: „Ja. Bez oca. Sramota. Ona je skočila kroz prozor. Bilo je to na moru. Posjedujem samo njenu fotografiju iz onog vremena. Slična si joj, rekla je tetka. I ja sam mršava. I osamljena.“ (Vrkljan, 2006: 385) Taj odnos prezentiran je na primjeru djevojke iz Neuköllna i njezine majke. Djevojka je za majku bila stranac te Irena Vrkljan postavlja pitanje „Što učiniti ako smo tuđi jedni drugima, a vežu nas međusobni lanci srodstva?“ (Vrkljan, 2006: 376) Patnja Novakove može se shvatiti kao tipična patnja na koju se intertekstualno već oslanjao Ranko Marinković u romanu *Kiklop* iz 1965. godine kada je opisivao stanja unutar Melkiora zahvaćenoga strašnom ratnom kataklizmom. Primjere patnje Dore Novak, u kojemu nas podsjeća na Joba, nalazimo već na početku romana gdje Irena Vrkljan o njoj progovara:

„Moja kraljica nema prijestolja, nema čitave cipele, neki lijep kaput. Već dugo živi u zemlji sjena, ta je zemlja neprozirno siva i proteže se od zida do njenih nogu, bosih. Kraljica zato, što je nitko ne bi uzvisio na neko postolje, jer ju već dugo nitko ne primjećuje. Šutnja. Osama. Žena. Za nju su vezane dvije razine protočnog vremena i barem dva prostora.“ (Vrkljan, 2006: 344)

Patnja koju osjeća, bol koja je prožima, iznemoglost koja rezultira usporenim kretanjem, posljedice su gubitka voljene osobe. „Jedna prijateljica kaže: bol zbog gubitka voljene osobe pretvorila se kroz godine u kamenu sigu.“ (Vrkljan, 2006: 348) Vrkljan će već u romanu *Svila, škare* opisom majke nakon očeve smrti nagovijestiti Doru Novak i njezino stanje:

„I tako ta žena, koja više nema snage za savjete ili pomoć, često sama sjedi u sobi u Zagrebu, ne želi više izlaziti na ulicu, govori da se osjeća kao kamen. I taj kamen gotovo više ništa ne čuti, ne smije se, ne gleda televiziju, ne plače. Ostala je samo tuga, trčanje k liječniku, molbe za pilule, one koje donose sreću ili snagu, kako bi ustala iz kreveta i igrala se s unucima.“ (Vrkljan, 2006: 61)

Nadežda Mandeljštam također donosi tegobno životno iskustvo i bol nakon smrti supružnika Osipa Mandeljštama. Razlika je u tome što je Mandeljštam priželjkivala što skoriju suprugovu smrt s obzirom na činjenicu da je zatvoren u logoru: „I dan-danas govorim samo

sebi: što je prije umro, to bolje. Nema ničeg strašnijeg od polaganog umiranja.“ (Mandeljštam, 1978: 362) *Lutkina kuća* Henrika Ibsena pruža korijenje i kroz ovaj roman na temelju segmenta o ženi kao djetetu nesposobnu za pojedine životne odluke. Iz Dorinih riječi demonstriran je Ivanov stav prema njoj:

„Ivan mi je često rekao, ti si dijete. Pa to ne može biti opasno? Ni djeca ne mogu raditi u uredu i zarađivati novac. Ali meni su to predbacili. I što se smijem na krivom mjestu i što plaćem kad ne treba. Tada sam već i sama bila majka.“ (Vrkljan, 2006: 389)

Upravo je Noru njezin muž Torvald Helmer doživljavao kao dijete što je očito na primjeru da joj brani jesti ušećerene bademe ili jednostavno jer je smatra rasipnicom koja ne može voditi brigu o kućnom budžetu. Također, u obrađenim romanima autorice se priklanjaju opisima svakodnevice, situacija i događaja koje život donosi. I dok je takve svakodnevne poslove Vrkljan obavljala nešto lakše, za Doru takvi poslovi, upravo zbog lošeg psiho-fizičkog stanja, predstavljaju veliki izazov. Kako Irena Vrkljan kaže, pospremanje stana, kuhanje, čišćenje kuhinje, češljanje, pisanje pisama, telefoniranje, ustajanje iz kreveta, to je sve „Sito normalnog života. Sve što propada kroz to sito, proglašava se bolesnim.“ (Vrkljan, 2006: 359)

U ovom potpoglavlju istaknuti su primjeri intertekstualnih oslanjanja pri konstruiranju ženskih likova i prikaza njihovih sudbina, a u idućem će se prikazati sva ostala oslanjanja.

6.2. Intertekstualna oslanjanja u romanu *Dora, ove jeseni*

Roman *Dora, ove jeseni* obiluje oslanjanjima na citate iz pera brojnih poznatih ili malo manje poznatih autora. Sastoji se od četiri poglavlja: *Slika, Glas, Dora, sunce* te *U zaraslom parku*. Prvo poglavlje na svom početku sadrži citat, točnije citat Roberta Musila koji glasi „Svijet je naime pun dvostrukih bića.“ (Vrkljan, 2006: 343) Time već na početku autorica upućuje na sudbinska prožimanja Dore Novak i nje, što će se kasnije i potvrditi kada Vrkljan kaže „Dora u meni, kao mogućnost. Ne kao ona druga strana. Kao sestra u duhu.“ (Vrkljan, 2006: 357) Irena Vrkljan razvija visoki stupanj solidarnosti s Dorom Novak koja to prepoznaje te joj dozvoljava da zaviri u njezin vlastiti akt življenja: „Ona mi dopušta da je dodirnem, jer nije ona druga. Solidariziram se s njenim usporenim kretanjama, ukroćujem svoju brzinu. I tako sjedimo u tamnoj sobi i gledamo oblake koji prolaze nebom.“ (Vrkljan, 2006: 357) Na prvoj stranici romana autorica donosi imena koja je već spominjala ili se izravno na njih oslanjala u prethodnim romanima, poput Waltera Benjamina, Marine Cvetajeve, Virginije Woolf, Else

Morante i Franza Kafke. Zanimljivo je da su to sve osobe koje su ili počinile samoubojstvo ili su ga pokušale počiniti. Roman *Strah i nada* Nadežde Mandeljštam kao provodni motiv ističe samoubojstvo, kojim su Osip i Nadežda htjeli zajedno završiti živote ne bi li pobjegli Staljinovoj represiji. Ona se također pita: „Čemu životariti kad je jedino smrt bila spas?“ (Mandeljštam, 1987: 350) Na posljednjoj stranici romana Vrkljan upućuje na to da Dore Novak više nema: „U Dorinu parku pada snijeg, pada na klupu, na grupu. Ona ostaje s nama tamo, crno-bijela. Tekst i bjelina. (1988./1989.)“ (Vrkljan, 2006: 415) Smrću kao provodnim motivom patnje i iznemoglosti Novakove, Vrkljan tvori zaokruženu kompoziciju ovoga romana. Nadalje, svakako treba istaknuti da je roman protkan sjećanjima na predmete i prostore koji su obilježili djetinjstvo i mladost autorice (Sajko, 2001: 468). Po načinu na koji se autorici javljaju asocijacije, uzora možemo tražiti u Proustu i njegovom „Combrayu“. „Na površinu stola pada svjetlost. U tami iza njega hodnik stana, tišina, ostale prostorije“ (Vrkljan, 2006: 343), „Svi zajedno sjedimo u sjeni jučerašnjih stabala“ (Vrkljan, 2006: 405), „Znak je protiv zaborava u ovom gradu između tame i nadolazećih kiša“ (Vrkljan, 2006: 414), „Razgovaramo i sjedimo u sjeni jučerašnjih stabala.“ (Vrkljan, 2006: 414) Sve su to citati koji uvelike podsjećaju na igre svjetlosti i sjene Marcela Prousta koju je posebno razradio u romanu *Combray*. Nadalje, autorica veliku važnost posvećuje „sjećanju“ jer upravo na tome počivaju njezina djela. Sjećanje na prošle dane, dobre i loše, proživljenu mladost, djevojaštvo i mladenaštvo. Proust je „sjećanje“ učinio velikom književnom temom. Roman *Combray* započinje sjećanjem na dane koje je junak provodio kod tetke Leonie:

„I kada bih se probudio usred noći, kako nisam znao gdje se nalazim, nisam u prvi čas znao ni tko sam; imao sam samo osjećaj postojanja u prvobitnoj jednostavnosti kao što može zatreperiti u dubini neke životinje; bivao sam ogoljeniji od špiljskoga čovjeka; ali tada je sjećanje-ne još sjećanje na mjesto gdje se nalazim, nego na nekoliko njih gdje sam stanovao i gdje sam mogao biti-dolazilo k meni kao neka pomoć da me izvuče iz ništavila odakle ne bih mogao izići sasvim sam.“ (Proust, 2004: 18)

Nadalje, Vrkljan će Prousta slijediti i u pristupu po kojemu će otkrivati istinu o sebi i drugima. Naime, Proust će u romanesknoj seriji *U traganju za izgubljenim vremenom* secirati konkretne ljude u konkretnim životnim situacijama te će pripovjedač i junak njegovih djela prezentirati samoga sebe. Tako će i Irena Vrkljan otkrivati svoju intimu na račun seciranja, ali će i ranjavajući sebe samu, iznijeti sve što je dotad bilo sakriveno. Razlika je tek u tome što će Proust pisati u trećem licu, dok će Irena Vrkljan pisati ispovjednu prozu u prvom licu te će time istaknuti emotivni naboj svojih djela (Dujić, 2011: 119). U romanu *Dora, ove jeseni* javlja se

primjer intertekstualnoga oslanjanja na nešto stariji roman, odnosno na prvi dio trilogije i to na tematskom planu (Dujčić, 2011: 111). Dujčić ističe idući ulomak u kojemu se opisuje umiranje:

„I ponovo sjedimo u središtu bolesti. Mlada djevojka, nasmrtna bolesna, dolazi sa svojom tekom i sastavcima iz hrvatskog. Traži razgovor, savjet, zaborav. Ali njena koža stalno tamni, skrućuje se. Pomaže majci na polju iako se više ne može sagnuti. Žena koja će oslijepiti, stari odvjetnik koji stalno podnosi teške bolove i ne može hodati. Citira jednog književnika koji je rekao, stanujem u kući na moru, u kojem se rađaju ribe bez repa. Stara susjeda koja misli da je snaha mrzi i koja tako razara san o mirnoj starosti. Više neće jesti, gura pun tanjur od sebe i prepušta se toj vrsti umiranja. Kako da čovjek leži na suncu i zaboravi? Rečenica kaplje s pera, slijepljena od onog što jest. Rečenice bi željele drugo pamćenje, ne ovu ukočenost ispod kamenih ploča realnog mjesta. Strane priče kao mogućnost bijega? Ljudi u vikendicama svaku večer vise pred televizorom. Kreću se unutar razorenog i razgovaraju o Denver-klanu. O tim pričama. U sjedinjenju gola se riječ nada otkupljenju. Nikakvi pogledi više, nikakve slike. Prazan prostor i opisi više nisu potrebni. Je li otok obolio kao Dora? Nestala mladost, osušena maslina, neplodna?“ (Vrkljan, 2006: 400)

Roman *Svila, škare* prvi donosi impresivan doživljaj smrti te će se pri tome smrt kao dio intimne obiteljske sfere prožeti sa smrću kao državnim društvenim događajem:

„Baka s majčine strane umrla je mnogo godina poslije u Beču. Moja tetka joj je dala iglom probosti srce, da se u grobu ne bi probudila. Dobila je mramorni križ, ona druga drveni. Mogao se vidjeti iz vlaka sve dok grob nisu prekopali. Ali aleja koja vodi do bolnice Vrapče miriše još i danas na smrt, na haljinu majke koju je tada nosila, na tamna popodneva u njezinu krilu, na sobu s velikim ledenim zrcalom i na dijete u njemu. Na imena Bogdan, tatino, Mary, mamino, djed Đuro, tetka Helena, koja je ponekad stizala iz Beča, umotana u oštar miris kolonjske vode 4711. Lornjoni, veliki šeširi, krznene kaputi. Raspadanje i propast. Godine 1934. doveli su me u neku dvoranu u kojoj je stajala crna kočija. Na bijelom odru prazna, zlatna uniforma. Visok, tvrd ovratnik i u njemu rupa. Mrlje krvi. Kralj je ubijen. Mnogi ljudi u dvorani plaču. Rupa i ovratnik se ne smiju dodirnuti. Neki pričaju, novi kralj Petar je mlad i lijep, živjela Monarhija! Ljudi govore o finim haljinama, velikim šeširima. I misle – u crvenom plišu prijestolja ne žive moljci.“ (Vrkljan, 2006: 42)

U drugom primjeru je očito kako se smrt konstruira u svijetu djevojčice koja je u procesu odrastanja. Pojam se realizira u kontekstu doživljaja te u njemu nema nepotrebnih i neliterarnih uopćavanja. Baš na tome počiva literarnost, odnosno umjetnička vrijednost. Takav opis smrti je u funkciji intimne priče o sazrijevanju, dok je na prvom primjeru preslikavanje situacije tek prividno. U njemu autorica, umjesto da stvara dojam, prenosi fragmente svojih dojmova (Dujčić, 2011: 112). Pojedini dijelovi teksta, poput „Rečenica kaplje s pera, slijepljena od onog što jest“, upućuju na izvrstan poetski jezik koji karakteriziraju slikovitost, harmonija te ritam (Dujčić,

2011: 112). U ovom romanu prisutan je i citat Waltera Benjamina²², pisca i filozofa čije je uzore slijedila Irena uz ogromnu dozu „poniznosti i strasti s kojom se mogu slijediti samo oni koji se čute u najvećoj blizini“ (Zima, 2012: 252). Citate kao eksplicitne intertekstualne veze Vrkljan često donosi u *Dori*. Koristit će i Kafkin citat da bi ukazala na činjenicu kako se ljudi niz padinu dana kotrljaju poput šahovskih figura:

„Svijet se otvara, ali nas tjeraju u uske papirnate provalije. Sigurna je samo stolica na kojoj trenutno sjedimo. Živimo prema ravnalu iako je svatko zapravo jedan labirint. Pisaći stolovi su Prokrustove postelje. No mi nismo antički junaci. Zbog toga smo, usprkos mucu, samo tragikomične figure (Franz Kafka).“ (Vrkljan, 2006: 345)

Na zidu sobe u Mommsenovoj ulici pisat će kratki moto: „*Ah, kad bi jednako tako neumorno radili na tom da unište korov i zasade krijepost, kao što rade na tom da drugima postavljaju nerješive zagonetke* (Thomas van Kempen).“ (Vrkljan, 2006: 352) Govoreći o novim životnim pustošima, istaknut će Baudillardov citat: „Postoji pustinjski oblik prostora, proizveden brzinom, i postoji pustinjski oblik socijalnog, proizveden električnom komunikacijom i informacijom. To su nove pustoši.“ (Vrkljan, 2006: 400) Na ovim primjerima su citati očiti kao eksplicitne intertekstualne veze, prema usustavljenoj terminologiji Dubravke Oraić Tolić.

Irena Vrkljan u ovom romanu donosi jedno od Bennovih pisama koja je slao iz sobe u kuhinju. U njemu će opisati sve ono što se događa i nalazi oko njega uz precizne vremensko-prostorne odrednice. Opisao je smrt psa, ali i sva proživljavanja i emocije koje nastupaju uslijed tog događaja (Vrkljan, 2006: 367). Osjetivši vlagu i hladnoću te čuvši rominjanje kiše, Irena Vrkljan se prisjeti pjesme W. C. Williamsa²³ *Potpuno razaranje*:

„Dan je bio leden.
Pokopali smo mačku,
zatim uzeli njenu košaru
i zapalili je šibicom
straga u dvorištu.
Što je od buha uteklo
zemlji i vatri,
umrlo je od hladnoće.“ (Vrkljan, 2006: 358)

²²Rodni grad Waltera Benjamina je Berlin iz kojega dolazi i slikar Otto Wolfgang Shulze (poznat pod pseudonimom Wols) kojega Irena Vrkljan citira u romanu *Berlinski rukopis* te time upućuje na melankoliju i izgubljenost koji se javljaju kao posljedica apatridstva (Zima, 2012: 252).

²³W. C. Williams: američki pjesnik, prozaist, novelist, esejist i dramatičar. Baš poput Irene, književni opus započinje pisanjem poezije te često tematizira živote junaka u njihovoj svakodnevnici. Svjedočanstvo o vlastitom životu nudi u *Autobiografiji* (*Hrvatska enciklopedija*, s. v. *William Carlos Williams*).

Osim na prvoj stranici romana, citat Roberta Musila javlja se na još jednom mjestu: „Svijet je tamo zastrt kao crnim rupcem, a riječi koje bismo željeli reći nemaju nikakav zvuk.“ (Vrkljan 2006: 381) Nadalje, u izvornom obliku nudi i ovaj citat „*I sve Dafne sjede negdje u nekoj ludnici u nekoj maloj sobi sa zatvorenim prozorima i jednim krevetom sa slamom i pjevaju...* (Janet Frame).“ (Vrkljan, 2006: 382) Često će se pozvati na pojedine autore koristeći glagole „kaže“, „reče“, „upitao“, „piše“, baš kao u romanu *Marina ili o biografiji*, služeći se formulacijom glagola u trećem licu jednine i osobnog imena ili prezimena. Takvi primjeri su: „*Svaki čovjek je jedan roman*, kaže Marina Cvetajeva“ (Vrkljan, 2006: 354), „*Prijateljstvo je*, kaže Lessing, *važnije od istine*“ (Vrkljan, 2006: 364), „*To može tako trajati godinama...* piše Unica Zürn u svojoj knjizi *Kuća bolesti*.“ (Vrkljan, 2006: 380) Da bi izvukla na površinu unutarnja stanja i nevolje Dore Novak, Irena Vrkljan referirat će se na nešto drugačiji tip umjetničkog djela. Naime, poslužit će se intermedijalnošću koja nastaje kako bi ukazala na poveznice između različitih vrsta umjetnosti, književnosti, slikarstva, glazbe, filma i novih medija. „Skicirati uzorke, biografije. Ispisivati tamnu sliku bolesti, probiti izolaciju. Okaniti se oholosti zdravih, dopustiti krik. Nijemo. Kao okrugla, otvorena usta djevojke na Munchovoj slici.“ (Vrkljan, 2006: 402) Slika *Krik* norveškog ekspresionista Edvarda Muncha prikazuje užasnutu figuru otvorenih usta, a simbolizira čovječju vrstu savladanu egzistencijalnim tjeskobama. Njome Irena Vrkljan želi slikovito ukazati na potrebu Dore Novak za krikom kao svojevrsnim oslobođenjem od svih patnji i bolova, duševnih i tjelesnih. U tome kontekstu, važno je istaknuti stav Banov-Depope o tome da se tekstovi mogu promatrati i prema drugim kulturnim fenomenima, a ne samo prema književnim djelima (2011: 6).

Na samom kraju ovoga poglavlja i na temelju obrađenih romana Irene Vrkljan, da se zaključiti kako posljednji roman, *Dora, ove jeseni*, podrazumijeva spoj onoga što su donijeli romani *Svila, škare* i *Marina ili o biografiji* na planu intertekstualnih oslanjanja. Vrkljan u ovom romanu donosi mnoštvo eksplicitnih intertekstualnih veza, odnosno citata, ali i implicitnih. Svakako je važno istaknuti inovativnost na području intertekstualne potpore, a riječ je o slikarstvu kao kulturnom fenomenu koji isto tako omogućuje oblikovanje različitih intertekstualnih postupaka.

7. UTJECAJ INTERTEKSTUALNIH POSTUPAKA NA KONSTRUKT AUTOBIOGRAFSKOGA DISKURSA

Na temelju obrađenih poglavlja o autobiografiji i intertekstualnosti u romanima Irene Vrkljan treba istaknuti kako su njezini romani ponajprije obilježeni autobiografizmom kao svojevrsnim stilskim postupkom te je nedvojbeno da, unatoč istaknutomu stavu da ona ne piše autobiografiju, donosi mnoge autobiografske i biografske konstrukte na temelju kojih gradi svoj opus govoreći o svemu što joj je obilježilo život.

U romanu *Svila, škar*e Irena Vrkljan vlastiti autobiografski diskurs gradi na mnoštvu intertekstualnih veza što je očito već pri donošenju naslovne sintagme samoga romana. Upotrijebila je motiv tkanine sa željom da naglasi vječnost nabora svile i morskog konjica koji će zauvijek biti postojani, a konstruirali su se u djetinjstvu same autorice te obilježili njezin život uopće. Kroz obradu motiva rezanja kose, a intertekstualno se nadovezujući na nasljeđe njegova simbolizma u hrvatskoj i svjetskoj književnosti, Vrkljan ističe vlastitu potrebu za oslobađanjem od svih stega i autoriteta koji su joj nametnuti. O odnosu s majkom i ocem autorica progovara na temelju intertekstualnih fragmenata iz pera pojedinih književnica, koje su, baš poput nje, težište stavile na oslobađanje zatočenih intimnih sekcija. U ovome romanu autorica će autobiografizam graditi koristeći implicitne intertekstualne veze. Takav primjer je očit na naglašavanju očeva diskursa moći i bezosjećajnosti što je vidljivo u primjeru kada je nakon majčine smrti otišao u kino. Pri tome je izrazito očit intertekstualni dijalog s romanom *Stranac* A. Camusa. Treba još naglasiti da autorica autobiografski diskurs, u kontekstu njegova pripovjednog tipa, gradi na romanima Virginije Woolf koji su joj poslužili kao svojevrsni podtekst. Pri tome, autorica gradi autobiografizam služeći se likovnom umjetnošću kao spasom od teških životnih situacija, jer je upravo ta umjetnost, kako književna, tako i likovna, bila značajna bliskim joj ljudima (majka, baka, Vera, Nada, Stančić, Melita...). Te su osobe uključene u sve segmente diskursa oblikovanoga pripovjedinim verzijama o sebi i drugima. Istovremeno, autorica propitkuje konstrukte vlastita života.

U romanu *Marina ili o biografiji* Vrkljan nudi vlastiti životopis građen na temelju biografije Marine Cvetajeve, ruske pjesnikinje, na način da autorica neprestano povlači paralele između dviju biografija, čija je posljedica iznimna analoška podudarnost. Prema Živi Benčić, ovaj roman u prvome redu žanrovski je hibrid te je biografija, ali ne zanemaruje elemente esejizma i autobiografije (Benčić, 2006: 38). Pričajući o drugima, Irena Vrkljan će težiti prikazu sebe same i okupljanju krhotina vlastitoga intimnog identiteta (Sablić Tomić, 2004: 109). Iznoseći

životne odsječke svoje literarne ljubimice, Vrkljan će donijeti rukopis u kojemu će dati i vlastite biografske krhotine. Funkcija autobiografizma očita je pri usporedbi sa životom druge iznimne umjetnice te će, pišući o njoj, na pisanje gledati kao oslobođenje i spasenje. S obzirom da je riječ o preuzimanju motiva i obradi kakva je prisutna u prošlim djelima, npr. djelima V. Woolf, može se govoriti o implicitnoj intertekstualnoj vezi, što se očituje pri obradi motiva kuhinje kao simboličkoga motiva te reprezentacijskoga konstrukta. Utjecaj intertekstualnih postupaka pri gradnji autobiografskoga diskursa očit je već na početku kada Vrkljan donosi Rilkeove pjesme i time skreće pozornost čitatelju na nepobitnu činjenicu da njezin roman počiva na mnoštvu eksplicitnih i implicitnih intertekstualnih veza, ali i na ispreplitanju fatuma triju umjetnica. Pri donošenju Rilkeovih pjesama, kao i raznih citata mnogobrojnih osoba, može se govoriti o uporabi eksplicitne intertekstualne veze, dok takve citatne relacije upućuju na literaturu koju čitaju Irena Vrkljan kao autorica i Marina Cvetajeva kao glavni lik. Služeći se intertekstualnim fragmentima, autorica autobiografizam gradi ističući citate koje vrlo uspješno komponira u prožimanje triju biografija.

U romanu *Dora, ove jeseni* Irena Vrkljan iznimno uspješno spaja vlastita iskustva sa životnim iskustvom mlade glumice Dore Novak te tako stvara paralelna postojanja. Iz aspekta nešto šire citatnosti, Dujić navodi kako je ovaj roman manje pouzdan od prethodno spomenutoga jer se donose dvije subjektivne biografije – biografiju mlade glumice te autorice (Dujić, 2011: 130). Povezuje ih prvenstveno sindrom apatridstva, odnosno nepripadnosti koja uvelike opsjeda žene čiji se životi u ovome romanu opisuju. Intertekstualna oslanjanja (Walter Benjamin, Virginia Woolf, Elsa Morante, Franz Kafka, W. C. Williams, Thomas van Kempen, Janet Frame, Edvard Munch...) očita su pri konstruiranju ženskih likova i prikaza njihovih sudbina te pri donošenju izravnih citata kao svojevrsnih eksplicitnih intertekstualnih veza. I u ovome romanu, pri konstruiranju citatnih intersekcija, autorica se služi formulom pri kojoj upotrebljava glagol i osobno ime i/ili prezime, npr. „Marina Cvetajeva da li ste upravo bili ovdje? Ili: gdje bijah ja?“ (Vrkljan, 2006: 171). Na temelju ovoga citata, demonstrirana navedenom formulacijom, jasno je da autorica autobiografizam gradi prožimanjem vlastite sudbine sa sudbinom Cvetajeve. Vrkljan se istaknula i pri donošenju intertekstualnih novosti na planu autobiografskoga diskursa. Naime, vodeći se mišlju Banov-Depope, može se naglasiti funkcija intertekstualnoga postupka prema bilo kojemu vidu umjetnosti, kako književnom, tako i glazbenom ili slikarskom, odnosno njezin otklon prema intermedijalnosti. Da bi ukazala na nemoć Dore Novak i njezinu potrebu za krikom, posebno je izdvojila sliku Edvarda Muncha kao simbol poriva za oslobođenjem od unutrašnjih destruktivnih doživljaja i emocija.

8. ZAKLJUČAK

Irena Vrkljan, iznimna autorica hrvatskoga ženskog pisma, javlja se kao pjesnikinja krugovaške generacije stvarajući na temeljima nadrealističke poetike. Kasnije se okrenula stvaranju proznih djela, posebno autobiografskih, u kojima donosi detalje i priče iz vlastitoga života, vodeći se težnjom da ih prikaže što snažnije i uvjerljivije te time stavlja pečat na vlastiti književni opus. U korpusu Vrkljanove, književni kritičari uočili su elemente autobiografije, biografije, ženskog pisma, intertekstualnih referencija, ali i potrebu da o svom životu govori tako što će u prvi plan staviti biografije drugih. Na početku ovoga diplomskog rada postavljen je cilj – odrediti funkciju intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan. Proučavajući funkciju intertekstualnosti, naglasak je bio na autobiografskoj trilogiji koju čine: *Svila, škare* (1984.), *Marina ili o biografiji* (1987.) te *Dora, ove jeseni* (1991). Kako bi se što bolje ta funkcija odredila, početak rada donosi razne teorijske preglede terminoloških odrednica autobiografije i intertekstualnosti. Ponajprije, bilo je bitno definirati autobiografiju i biografiju na temelju Lejeunove teorije „autobiografskog ugovora“, a zatim objasniti pojmove autobiografskog diskursa i autobiografskog romana te uputiti na postojeće razlike između autobiografizma i biografizma. Sklonost autobiografije da poprimi različite „oblike“, dovela je do odustajanja od identifikacije svojstva forme kojima bi se autobiografija javila kao žanr. U istom poglavlju predstavljen je i književni opus Irene Vrkljan te je naglašen stav o tome u kojoj mjeri njezini romani korespondiraju sa žanrom autobiografije. Naime, autorica ističe kako ona ne piše autobiografiju, nego biografsku fikciju. Nadalje, definirani su pojmovi intertekstualnosti i citatnosti s motrišta različitih književnoteorijskih odrednica, poglavito prema studiji Dubravke Oraić Tolić te su predočene citatne relacije koje tekst može uspostaviti s prototekstom.

Roman *Svila, škare* objavljen je 1984. godine i tematizira potragu subjekta za vlastitim identitetom u okviru autobiografije. Da je riječ o autobiografiji, vidljivo je u izjednačavanju pripovjedača, glavnog lika i autora, tekst je napisan u prozi te se retrospektivno bavi autoričinim životom. Svakako, treba istaknuti i mnoštvo raznih elemenata poput memoarskih, esejističkih, ali i intertekstualnih. Komunikacija teksta i interteksta (temeljena na Riffaterreovom poimanju interteksta) u ovom romanu naglašena je već u naslovnoj sintagmi romana koja se može dovesti u vezu s naslovnim motivom *Crvenog ruha* iz pripovijetke Gjene Vojnović. Kako Lidija Dujčić ističe, kada je Vojnović progovorila o crvenom ruhu u istoimenoj pripovijetki, po prvi put se upotrijebio simbolički motiv tkanine za metaforu ženske slobode. Također, intertekstualne veze vidljive su pri obradi odnosa majke i kćeri, patrijarhalnih ideologema i rodnih okvira koji su

obrađeni u potpoglavlju „Intertekstualnost kroz ženski ispovjedni glas“. U idućem potpoglavlju prikazana su intertekstualna oslanjanja, počevši od Camusa i njegovoga romana *Stranac*, Prousta i *prisjećajućega pripovjedanja*, Henrika Ibsena i drame *Lutkina kuća*, Franza Kafke i straha od oca tiranina pa sve do Marguerite Duras koju ubrajamo u sferu izuzetnoga ženskog pisma. Intertekstualno oslanjanje na djelo Marguerite Duras počiva pri obradi motiva kose i pletenice. Funkcija intertekstualnosti u ovom romanu konstruirana je na opusu Virginije Woolf kao svojevrsnom temeljcu. Razlog takvoga intertekstualnoga oslanjanja može se potražiti u manifestiranju V. Woolf kao predmeta obožavanja od strane Irene Vrkljan. Treba napomenuti da ovaj roman donosi mnoštvo implicitnih intertekstualnih veza, dok su izravni citati, odnosno potpuno podudaranje tuđega i vlastita teksta, prisutni u manjoj mjeri. Na temelju takvih intertekstualnih poveznica, izgrađen je autobiografizam Irene Vrkljan.

Marina ili o biografiji postaje hibrid biografije i eseja, pa čak i autobiografije, odnosno geobiografije. Prate se tri ženske sudbine. Svaki subjekt lomi se u odnosu s nekim drugim jer je u procesu spoznavanja i upoznavanja sebe samoga, ali se zrcalno spoznaje i u drugome. U romanu ne postoji čvrsta fabulativna okosnica u korist retrospekcija, asocijacija, povjerljivih detalja, činjenica i fragmenata iz tuđih života. Također, važno je istaknuti brojne sličnosti u sudbinama Marine Cvetajeve i Irene Vrkljan, počevši od ljubavi, egzila, osjećaja nepripadnosti, putovanja, gladi, neimaštine, straha, tjeskobe, umjetničkoga stvaralaštva te su sve sličnosti razrađene u potpoglavlju „Analogije između Marine i Irene“. Pri obradi motiva pisanja kao spasa i bijega od svakodnevnog tjeskobe i bola, uočena su intertekstualna dijaloziranja s Biblijom, što će biti slučaj i u idućem romanu. U ovom romanu donosi se mnoštvo izravnih citata te dolazi do pojave eksplicitnog inteksta u kojemu se tuđi i vlastiti tekst podudaraju. Roman *Marina ili o biografiji*, u ovom kontekstu i prema tipologiji Dubravke Oraić Tolić, promatran je kao fenotekst, odnosno vlastiti tekst, a tekstovi na koje se Vrkljan oslanja kao citati i prototekstovi. Dok roman *Svila, škar*e počiva ponajprije na raznim implicitnim intertekstualnim vezama, *Marina ili o biografiji* u većoj mjeri koristi takve veze i donosi izravne citate kao eksplicitne veze koje se pojavljuju kao najčešći tip intertekstualnih veza na temelju obrađenih romana. Funkcija intertekstualnosti u ovom romanu, s obzirom na elemente autobiografizma, počiva na Rilkeovim pjesmama čime se skreće pozornost čitatelju na neospornu obavijest o mnoštvu eksplicitnih i implicitnih intertekstualnih veza romanu, ali i na ispreplitanje sudbina triju žena-umjetnica čime je istaknuta i poveznica s autobiografizmom. Narativni konstrukt za biografiju o Marini Cvetajevoj autorica je uokvirila citiranjem stihova pjesme *Novogodišnja* pri čemu dolazi do obraćanja Cvetajeve Rilkeu, dok rečenicom o Dori Novak Vrkljan nagovještuje da će autobiografizam graditi preplitanjem sudbina.

Roman *Dora, ove jeseni* iz 1991. godine zaokružuje ovu trilogiju svojim stilom, kompozicijom i tematikom te u istoj mjeri donosi implicitnu i eksplicitnu citatnost. U *Dori, ove jeseni* paralelno se prate dvije subjektivne biografije, biografija Dore Novak i Irene Vrkljan. Kao dominantna, javljaju se komentari, raspoloženja i razmišljanja te tekstualna mreža koja u sebe povlači razne književne vrste koje će omogućiti citiranje iz djela pojedinih autora s kojima Vrkljan dijalogizira. U potpoglavlju „Intertekstualni odnosi kroz konstrukte ženskih likova“ predstavljena je sudbina intimno i duševno polomljene Dore Novak, dok će se kasnije predstaviti odnosi s drugim književnicima i njihovim djelima. U ovom romanu, uz mnoštvo implicitnih i eksplicitnih intertekstualnih veza, javlja se nova vrsta referiranja i to na nešto drugačiji vid umjetnosti. Da bi iskazala potrebu za krikom mlade glumice Dore Novak, koja biva satrta životnom boli i patništvom, aludira na sliku *Krik* Edvarda Muncha te time ovaj roman, elementom intermedijalnosti, nosi određenu dozu inovativnosti naspram prethodnih. Naime, intertekstualno oslanjanje ne mora biti temeljeno samo na suodnosu sa starijim književnim djelima. Intertekstualna oslanjanja i komunikacije mogu biti razvijene i prema drugim kulturnim fenomenima, npr. slikarstvu (očito na primjeru slike Edvarda Muncha) ili filmu (očito na primjeru romana *Svila, škare*).

Zaključno, iz objašnjenja Irene Vrkljan o čuvanju i zapisivanju književnih djela Benna Meyera, postaje jasno da je sve autore, na koje se intertekstualno oslonila, a nadasve iskreno ljubila i voljela, htjela oživjeti i sačuvati od ruke zaborava. Takva vrsta ljubavi očita je u transkriptu intervjuja koji je dala Mirni Brođanac. U njemu će Marinu Cvetajevu i Virginiju Woolf nazvati literarnim ljubimicama pa ni ne čude intertekstualna oslanjanja i povezivanja s njihovim likom i djelom. Pri tome se otkriva najznačajniji temelj intertekstualnosti u konstruiranju njezina autobiografizma. Ljubav prema svim imenima i njihovim literarnim ostavštinama rezultira simultanim oživljavanjem njihova lika i djela. Irena Vrkljan pokazala se kao izvrsna majstorica preoblikovanja postojećih i prethodnih motiva, tema i elemenata, dajući im novo ruho. Njezina djela počivaju na traumatskim sjećanjima iz djetinjstva, a ona će prošlost pokušati očistiti upravo pisanjem koje je temeljeno na intertekstualnom oslanjanju. Proza Vrkljanove je proza traganja za samom sobom, za vlastitim identitetom i unutarnjim svjetovima te joj je cilj pisanjem težiti očuvanju, ali i zaboravu, jer kako bi Irena Vrkljan rekla, pamćenje može biti i kobno, a zaborav melem (Vrkljan, 2008: 8), dok će morski konjić, tupe škare i stara trgovina ostati amblemi njezina diskursa o vlastitoj sudbini i stvaranju.

9. SAŽETAK

Funkcija intertekstualnosti u autobiografizmu Irene Vrkljan

U diplomskom radu prikazana je funkcija intertekstualnosti u romanima Irene Vrkljan. Točnije, funkcija intertekstualnosti prikazat će se na temelju tri romana koji čine njezinu autobiografsku trilogiju, a to su: *Svila, škare, Marina ili o biografiji* i *Dora, ove jeseni*. Vrkljan u hrvatsku književnost ulazi pojavom časopisa *Krugovi* te ponajprije stvara poeziju nadahnutu nadrealizmom. Krenuvši u smjeru autobiografske proze, ova iznimna autorica iznjedrila je romane koji su pronašli put do šire čitateljske publike. Tematizirajući stvarno iskustvo bivanja ženom u vremenskom razdoblju uokvirenom postojanjem Marine Cvetajeve, Dore Novak i same autorice, opisat će se djetinjstva, razne varijacije odnosa, ali i oblikovanje identiteta. U kratku, reportersku i eliptičnu rečenicu autorica je unijela i uspješno spojila literarne referencije i fragmente iz pera mnogobrojnih pisaca.

Ključne riječi: Irena Vrkljan, funkcija intertekstualnosti, autobiografska proza, Marina Cvetajeve, Dora Novak

The function of intertextuality in the autobiographism of Irena Vrkljan

The diploma thesis depicts the function of intertextuality in the novels of Irena Vrkljan. To be more precise, the function of intertextuality will be presented on the basis of three novels which represent her autobiographical trilogy: *Silk, scissors, Marina or about biography* and *Dora, this fall*. Vrkljan comes into Croatian literature with the magazine *Circles* being published, and not only creates poetry inspired by surrealism. Starting off in the course of autobiographical prose, this exceptional author has created novels which have found a way to a wider reading audience. Dealing with real experience of being a woman in a period of time framed by the presence of Marina Cvetajeve, Dora Novak and the author herself, childhood, a variety of relationships, and identity formation are described as well. The author introduced and successfully merged literary references and fragments from the pen of numerous writers.

Key words: Irena Vrkljan, the function of intertextuality, autobiographical prose, Marina Cvetajeve, Dora Novak

10. POPIS KORIŠTENE LITERATURE

1. Bačić-Karković, Danijela. 2005. „Kosa, škare i poetika prijelaza (Duras, Vrkljan, Drakulić, Matanović)“. U: *Drugo čitanje. Književnokritički tekstovi i studije*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
2. Banov Depope, Estela. 2011. *Zvuci i znaci. Interkulturene i intermedijalne kroatističke studije*. Zagreb: Leykaminternational.
3. Beker, Miroslav. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
4. Beker, Miroslav. 1999. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
5. Benčić, Živa. 2006. *Lica Mnemozine. Ogledi o pamćenju*. Zagreb: Naklada Ljevak.
6. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
7. Brković, Ivana. 2013. „Književni prostori u svjetlu prostornog obrata“. U: *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*. 57 (1-2): 115-137.
8. Brođanac, Mirna. 2018. *Dva modela hrvatskog ženskog pisma: Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić*. Diplomski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu: Odsjek za kroatistiku.
9. Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. 2007. *Rječnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Jasenski i Turk.
10. Culler, Jonatan. 1997. *Književna teorija – vrlo kratak uvod*. Zagreb: Biblioteka AGM.
11. Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
12. Detoni Dujmić, Dunja. 2011. *Lijepi prostori. Hrvatske prozaistice od 1949. do 2010*. Zagreb: Ljevak.
13. Drakulić, Slavenka. 1989. *Mramorna koža*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
14. Dujić, Lidija. 2005. „Hladna ruka sjećanja. Art-krimi i (li) bečki obiteljski romani Irene Vrkljan“. U: *Republika: časopis za književnost*. 61 (4): 118-119.
15. Dujić, Lidija. 2011. *Ženskom stranom hrvatske književnosti*. Zagreb: Mala zvona.
16. Duras, Marguerite. 1987. *Ljubavnik*. Zagreb: Globus.
17. Eigler, Friederike. 2002. „O statusu autobiografskoga akta“. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske*. 2: 173-190.
18. Grlić, Eva. 1997. *Sjećanja*. Zagreb: Durieux.
19. Jurić Zagorka, Marija. 1990. *Kamen na cesti*. Zagreb: Mladost.

20. Kalašević, Goran. 2003. „Kafkino hrvanje sa strahom“. U: *Počeci: časopis bogoslova Franjevačke provincije Presvetog Otkupitelja*. 4 (1): 6-23.
21. Katušić, Bernarda. 2017. *Književno njihalo. Tri pisma novije hrvatske književnosti: autobiografsko, bajkovno i medijalno*. Zagreb: Intermedia.
22. Kos-Lajtman, Andrijana. 2011. *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Ljevak.
23. Kuvač-Levačić, Kornelija. 2013. „Reprezentacija ženske neplodnosti u hrvatskoj tradicijskoj kulturi i književnosti od kraja 19. i početka 20. stoljeća“. U: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*. 50 (2): 188-204.
24. Kuvač-Levačić, Kornelija. 2015. „Tematika majčinstva unutar modela ženskog pisma Ivane Brlić-Mažuranić“. U: *Šegrt Hlapić – od čudnovatog do čudesnog: zbornik radova*. Ur. Berislav Majhut i drugi. Zagreb, Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, 709-720.
25. Lejeune, Philippe. 2000. „Autobiografski sporazum“. U: *Autor, pripovjedač, lik*. Priredio: Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada.
26. *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. 2008. Ur. Dunja Detoni Dujmić i drugi. Zagreb: Školska knjiga.
27. *Leksikon stranih pisaca*. 2001. Ur. Dunja Detoni Dujmić i drugi. Zagreb: Školska knjiga.
28. Lőkös, István. 2004. „Intertekstualnost u Marulićevoj Juditi“. U: *Colloquia Maruliana*. 13: 57-65.
29. Mandeljštam, Nadežda. 1978. *Strah i nada*. Zagreb: Znanje.
30. Matanović, Julijana. 2000. *Bilješka o piscu: neljubavni roman*. Zagreb: Mozaik knjiga.
31. Medarić, Magdalena. 1988. „Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi na primjeru proze Dubravke Ugrešić“. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković i drugi. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 109-120.
32. Medarić, Magdalena. 1993. „Autobiografija/Autobiografizam“. U: *Republika: časopis za književnost*. 7-8: 46-61.
33. Nemeč, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
34. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
35. Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.
36. Peričić, Helena. 2008. *Tekst, izvedba, odjek. Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti*. Zagreb: Erasmus naklada.

37. Primorac, Strahimir. 2004. „Bilješka o piscu“. U: *Marina ili o biografiji*. Irena Vrkljan. Zagreb: Večernji list, 115-117.
38. Proust, Marcel. 2004. *Put k Swannu. Combray*. Zagreb: Školska knjiga.
39. Popović, Ira. 2018. „Koncept majčinstva u hrvatskoj književnosti (u romanima *Nesanica, Baba Jaga je snijela jaje* i *Unterstadt*).“ Diplomski rad. Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet.
40. Prosperov Novak, Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
41. Sablić Tomić, Helena. 2002. „Moguća tipologija suvremene hrvatske autobiografske proze“. U: *Republika: časopis za književnost*. 5-6: 121-148.
42. Sablić Tomić, Helena. 2002. *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Ljevak.
43. Sablić Tomić, Helena. 2004. *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*. Zagreb: Znanje.
44. Sablić Tomić, Helena. 2008. *Hrvatska autobiografska proza. Rasprave, predavanja, interpretacije*. Zagreb: Ljevak.
45. Sablić Tomić, Helena. Rem, Goran. 2009. *Hrvatska suvremena književnost od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća te dalje kroz prvo desetljeće 21. stoljeća*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
46. Sajko, Nataša. 2001. „Kutijice za sjećanje. (Auto)biografski zapisi Irene Vrkljan“. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske*. 2: 466-478.
47. Sepčić, Višnja. 1996. *Klasici modernizma*. Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Zagrebu.
48. Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing.
49. Stahuljak, Višnja. 1995. *Sjećanja*. Zagreb: Slon.
50. Stamać, Ante. 1998. „Smjerovi istraživanja književnosti“. U: *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Globus.
51. Šafranek, Ingrid. 1995. „Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)“. U: *Republika: časopis za književnost*. 7-8: 205-212.
52. Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec.
53. Vidan, Ivo. 1995. *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zagreb: L biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

54. Visković, Velimir. 1988. *Pozicija kritičara. Kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Znanje.
55. Vrkljan, Irena. 1984. *Svila, škare*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
56. Vrkljan, Irena. 2006. *Sabrana proza I. Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni, Pred crvenim zidom*. Zagreb: Profil.
57. Vrkljan, Irena. 2008. *Svila nestala, škare ostale*. Zagreb: Ljevak.
58. Zima, Zdravko. 1987. „Biografske krhotine Irene Vrkljan“. Pogovor u: *O biografiji: Svila, škare, Marina*. Irena Vrkljan. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 279-288.
59. Zima, Zdravko. 2012. *Ekstraeseji: od Krleže do Joycea*. Zagreb: Intermedia.
60. Zlatar, Andrea. 1998. „Oblici autobiografskoga pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)“. U: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska, 99-122.
61. Zlatar, Andrea. 1998. „Od teorije autobiografije do dnevničkog istraživanja: Philippe Lejeune“. U: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska, 149-168.
62. Zlatar, Andrea. 2004. „Soba, kuhinja, vlak (provodni motivi u djelu Irene Vrkljan)“. U: *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
63. Žmegač, Viktor. 1993. „Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija“. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
64. Weissman, Philip. 2004. „Sofoklova Antigona: psihologija usidjelice“. U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. 7 (15/16): 96-103.
65. Woolf, Virginia. 2011. *Jakobova soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.

Internetski izvori:

1. Hrvatska enciklopedija. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=920> (Zadnje gledano: 18. svibnja 2019.)
2. Hrvatska enciklopedija. www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=65508 (Zadnje gledano: 31. svibnja 2019.)
3. Hrvatska enciklopedija. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=66181> (Zadnje gledano: 26. lipnja 2019.)

4. Derk, Denis. 2015. „Novi roman potaknut je smrću supruga, koji je teško bolestan, lutao Zagrebom“. U: *Večernji list*. <https://www.vecernji.hr/kultura/irena-vrkljan-novi-roman-potaknut-je-smrcu-supruga-koji-je-tesko-bolestan-lutao-zagrebom-1006776> (Zadnje gledano: 23. svibnja 2019.)
5. Gromača Vadanjel, Tatjana. 2014. „Irena Vrkljan: Strpali su me u ladicu osnivačice ženskog pisma“. U: *Novi list*. http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Irena-Vrkljan-Strpali-su-me-u-ladicu-osnivacice-zenskog-pisma?meta_refresh=true (Zadnje gledano: 31. svibnja 2019.)
6. Sandić, Srđan. 2018. „Da je to bio nesretan brak, sada bi mi bilo bolje, a ovako imaš osjećaj da si ostavljen. Željeli smo zajedno umrijeti“. U: *Jutarnji list*. <https://www.jutarnji.hr/globus/Globus-kultura/irena-vrkljan-da-je-to-bio-nesretan-brak-sada-bi-mi-bilo-bolje-a-ovako-imas-osjecaj-da-si-ostavljen-zeljeli-smo-zajedno-umrijeti/7382040/> (Zadnje gledano: 25. svibnja 2019.)