

# Citatnost kao postupak izgradnje ženskog identiteta u djelima Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan

---

Škiljo, Tea

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:162:669672>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Jednopedmetni diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti



**Tea Škiljo**

**Citatnost kao postupak izgradnje ženskog identiteta  
u djelima Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan**

**Diplomski rad**

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Jednopedmetni diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Citatnost kao postupak izgradnje ženskog identiteta u djelima Slavenke  
Drakulić i Irene Vrkljan

Diplomski rad

Student/ica:

Tea Škiljo

Mentor/ica:

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

Zadar, 2021.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Tea Škiljo, ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom Citatnost kao postupak izgradnje ženskog identiteta u djelima Slavenke Drakulić i 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 uređenoga rada.

Zadar, 31. ožujka 2021.

# Sadržaj

UVOD .....	5
1. KNJIŽEVNI LIK KAO FUNKCIJA U DJELU.....	7
2. TUMAČENJA ŽENSKOGA IDENTITETA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI	
19. I 20. STOLJEĆA .....	10
3. CITATNOST KAO POSTUPAK INTERTEKSTUALNOG PREUZIMANJA .....	15
3.1. Pravi ili obilježeni citati .....	16
3.2. Intersemiotički citati .....	18
3.3. Transsemiotički citati.....	19
3.4. Ilustrativna i iluminativna citatnost .....	20
4. ŽENSKI ROMANESKNI IDENTITETI SLAVENKE DRAKULIĆ I IRENE VRKLJAN .....	24
4.1. Ilustrativna citatnost kao prikaz raspada bračnog identiteta.....	28
4.2. Gradnja esencijalističko-konstruktivističkog identiteta faktocitatima .....	31
4.3. Citatna struja svijesti u diskursu dobre majke .....	35
4.4. Egzilantska citatna relacija Slavenke, Mileve, Irene i Marine.....	38
4.5. Iluminativna citatnost i citatni dijalog o otuđenosti identiteta .....	43
4.6. Citatna cikličnost romana.....	46
ZAKLJUČAK .....	48
SAŽETAK .....	52
SUMMARY.....	53
IZVORI I LITERATURA .....	54
PRILOZI .....	58

## UVOD

U središtu ovoga diplomskoga rada naći će se prikaz ženskih likova u romanima hrvatskih suvremenih spisateljica Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan. Cilj rada jest predstaviti na koji su način spisateljice kreirale konstrukte svojih protagonistkinja služeći se postupkom citatnosti. Autorice i njihova djela bit će smješteni u kontekst vremena nastanka te će se i analizirati sukladno obilježjima književnog razdoblja kom pripadaju.

Kako bi se uopće mogli govoriti o konstrukcijama ženskoga lika, u prvome poglavlju „Književni lik kao funkcija u djelu“ iznose se navodi svjetskih i domaćih književnih teoretičara koji u književnoznanstvenom kontekstu definiraju lik te daju njegovu tipologiju. Ovo će poglavlje upoznati s promišljanjem književnoga lika počevši od antike preko ruskih formalista pa sve do naratologa i suvremenih kritičara. Uz njihovu pomoć utvrđuje se razlika između termina kao što su „lik“, „tip“ i „karakter“. Također, bit će predstavljena i klasifikacija Philippea Hamona o različitim funkcijama likova u djelu te o njihovoj semantičkoj etiketi. Osim Hamona, temeljna podloga pri pisanju ovoga poglavlja bio je rad Cvjetka Milanje *Autor, pripovjedač, lik* (2000) kao i rad Svetozara Koljevića „Lik“ u *Rečniku književnih termina* (1986).

Poglavlje „Tumačenja ženskoga identiteta i konstrukcije ženskoga lika u hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća“ pozabavit će se teorijama koje govore na koji način ženski lik utječe na gradnju djela. Kao temeljne, predstaviti će se klasifikacije ženskih likova Božidara Petrača i Krešimira Nemeca. Također, poslužit će i interpretacija prostora koje ženski lik obuhvaća autorice Helene Sablić Tomić u njejoj knjizi *Gola u snu – o ženskom književnom identitetu u književnosti*. Literatura kojom se prikazuje teoretsko tumačenje ženskoga identiteta jest članak „Žena i ideologija“ u časopisu *Umjetnost riječi*, a njegova je autorica Suzana Kos. Ovim poglavljem postavljaju se temelji za klasifikaciju likova koje će biti analizirani, ali i pomoću kojih će se moći komparirati likove suvremenih proza i one iz prethodnog stoljeća.

Treće po redu poglavlje nosi naziv „Citatnost kao postupak intertekstualnog preuzimanja“ u kojem će se kao temeljne predstaviti teze Dubravke Oraić Tolić iz njene knjige *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi* (2019). Definira se pojam intertekstualnosti i citatnosti, ali i predstavlja tipologija intertekstualnih postupaka prema Heleni Peričić te vrste citata prema Dubravki Oraić Tolić. Tipove citata pobliže će se pojasniti u potpoglavljima te ćemo ih primjenjivati u analizi romana jednako kao i vrste citatnosti.

Zatim, četvrto poglavlje govori o književnom razdoblju postmoderne, njenim obilježjima, vremenskom okviru i predstavnicama ženskoga pisma u hrvatskoj književnosti uz Slavenku Drakulić i Irenu Vrkljan. Uzimajući u obzir kako je u ovom središnjem dijelu rada riječ o lokalizaciji i analizi identiteta ženskih likova na primjerima romana Slavenke Drakulić *Mileva Einstein, teorija tuge* i Irene Vrkljan *Marina ili o biografiji* poglavlje nosi naziv „Ženski romaneskni identiteti Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan“. Pri pisanju ovoga poglavlja i razumijevanju odlika postmodernizma i crtama ženskoga pisma uvelike su pripomogli radovi Dubravke Oraić Tolić *Muška moderna i ženska postmoderna*, (2005), Dunje Detoni Dujmić *Lijepi prostori - hrvatske prozaistice od 1949. do 2010.* (2011) te Judith Butler *Nevolje s rodom* (2000). Potpoglavlja rada zasebno analiziraju elemente kojima je građen identitet glavnih ženskih likova u romanima polazeći od bračnih identiteta, preko majčinskih praksi, emancipiranih odluka i sl. No, zajedno s identitetima, istraživat će se i koji su tipovi citata korišteni te koje citatnosti uključene kako bi se kreirala književna persona povijesnih ličnosti Mileve Einstein i Marine Cvetajevе pri čemu će se uvelike referirati na prethodne teze u radu o citatima i citatnosti.

Po obavljenoj analizi, pri kraju rada naći će se zaključak u kojem će biti prikazani svi analizirani ženski likovi s kratkim objašnjenjima rezultata. Slijedi sažetak na hrvatskom, a potom i na engleskom jeziku u kojem će biti sažete temeljne misli rada kao i ključne riječi. Na samome kraju dostupna je sva literatura i izvori koji su pomogli pri izradi rada zajedno s njihovim podacima i mjestima pristupa.

# 1. KNJIŽEVNI LIK KAO FUNKCIJA U DJELU

Svetozar Koljević u *Rečniku književnih termina* istaknut će kako se u antičkoj, srednjovjekovnoj, renesansnoj i klasicističkoj književnosti čovjekov identitet koristio pretežito samo kao okvirna stilizacija za opće teme ili opažanja, dok njegove individualne karakteristike nisu bile izražajnije naglašavane (Koljević, 1986: 408). Razvojem književnih teorija kao što su pozitivizam, ruski formalizam i dr. dolazi do značajnijih promišljanja o razinama na kojima književno djelo počiva. Ono pored svoje tematske građe i idejne poruke koju autor prenosi posjeduje i estetsku vrijednost u pogledu samih likova koji predvode radnju djela i predstavljaju zasebnu kategoriju analize djela. To je moguće vidjeti i u sljedećim riječima Koljevića:

*„Često ima i izvesnu psihološku i društvenu specifikaciju, no tek u novijoj evropskoj književnosti, naročito u renesansnoj drami i romanu 18., 19. i 20. stoljeća ta individualna psihološka i društvena specifikacija postaje toliko značajna i izrazita da književni lik više ne predstavlja toliko ilustraciju neke teme opšteg značaja koliko izraz piščeve zaokupljenosti nekim vidom individualne ljudske sudbine.“* (Koljević, 1986: 409)

Dakle, lik počinje konstituirati svoju individualnost u književnom novovjekovlju. Potrebno je naglasiti kako je prema Svetozaru Koljeviću lik oduvijek predstavljao primarni način izražavanja kompleksnosti čovjekove ličnosti i prirode ljudskih odnosa u književnom djelu te je kao takav neodvojiv od radnje djela (Koljević, 1986: 409). Napravivši ukupan pregled književnoteoretskih definiranja lika, Koljević će izvesti sljedeće pojašnjenje pojma „lik“:

*„LIK - Skup izvesnih moralnih, misaonih i osećajnih svojstava, određenih osobnosti reagovanja, govora i ponašanja koje predstavljaju ljudsku ličnost u književnom delu. Termini -> ličnost, -+ junak. (~\* pozitivni junak, -\* negativni junak), -> karakter, -+ tip i -+ portret upotrebljavaju se i u svojim širim značenjima tako da se mogu i uzajamno zamenjivati.“* (Koljević, 1986: 408)



Tek će se u suvremenim naratološkim istraživanjima pojaviti drugačije tumačenje i to ono prema kojem će lik zauzimati kategoriju funkcije u tekstu:

*„Naime, problem lika u proznom tekstu, onako kako ga je zamišljala teorijska i kritička literatura prije naratologije, u najvećem broju slučajeva promatrao se s psihološkog stajališta, što 'grosso modo' znači s pozicije mimetizma, kao što je rečeno. Tek ga je, dakle, naratologija problematizirala i s pozicije funkcija.“*  
(Milanja, 2000: 8)

Iz toga i proizlazi definicija Cvjetka Milanje u kojoj govori u čemu je točno važnost funkcije lika, a koja će preneseno glasiti da je lik funkcija književnoga teksta važan u njegovoj izgradnji po svojoj psihološkoj participaciji te lingvističkoj posebnosti (Milanja, 2000: 8). Prije konkretne analize ženskih likova u romanima, potrebno je definirati što je to zapravo „lik“ te naglasiti razliku između pojmova „lik“, „tip“ i „karakter“. Milivoj Solar razlikovat će pojam lika od pojma „tip“ tako što u književnim djelima tipovi imaju prepoznatljive generalne karakteristike koje se konkretiziraju prilikom čitanja i time postaju individualizirani, dok će likovi imati posebne osobine (Solar, 2001: 57). Tako će lik s posebnim osobinama dobiti značenje pojedinačne osobe, a radi li se o osobinama na razini psihologizacije upotrebljavat ćemo pojam „karakter“ (Solar, 2001: 58). U karakterizaciji ili umjetničkom oblikovanju lika sudjeluju i drugi postupci osim onih eksplicitno izrečenih razmišljanja i stavova. Prostorna ili ambijentalna smještenost također doprinosi izgradnji lika. Primjerice, ako se koristi crno-bijela tehnika karakterizacije, pozitivan ili sretan lik bit će smješten u *locus amoenus*<sup>1</sup>, a nesretan ili negativan lik u tjeskobnom odnosno neugodnom mjestu ili *locus horridus*<sup>2</sup> (Hamon u Milanja, 2000: 473). Pri definiranju karakterizacije podrazumijevaju se svi postupci pobližeg opisivanja lika, odnosno tehnike kojima se ostvaruje prepoznatljivost njegovih osobina pa time i samog lika. Pripovjedne tehnike kao što su unutarnji monolog, dijalog ili pak stavovi drugih likova o

---

<sup>1</sup> *Locus amoenus* = idiličan i ugodan prostor ili ambijent koji u liku pobuđuje pozitivne emocije. U renesansnim pastoralama locus amoenus je obuhvaćao prostor izvora vode gdje se susreću prirodno (pastir, čovjek) i natprirodno (vila, satir) (Kravar, 1980: 102).

<sup>2</sup> *Locus horridus* = prostor negativne konotacije. Najčešće spilje, zatočeništva ili osamljeni prostori (Kravar, 1980: 103).

njemu također doprinose karakteriziranju određenog lika (Solar, 2001: 58). Na taj način stječe se obuhvatnija, ali i objektivnija slika o tome što taj lik zapravo predstavlja i kakav on jest.

U svojoj knjizi *Autor, pripovjedač, lik* iz 2000. godine, Cvjetko Milanja predstavlja članak Philippea Hamona „Za semiološki status lika“ čije će se teze predstavljati i u ovome diplomskome radu. Naime, Hamon semiološki tumači likove zaključujući kako je za njega lik znak s vlastitom „semantičkom etiketom“. Taj termin uključuje niz odrednica koje zajedno stvaraju njegovo semantičko značenje čitajući djelo (Hamon u Milanja, 2000: 436). Proučavajući dalje njegovu tezu u kojoj likove sagleda s pozicije znakova, naići će se na trojaku kategorizaciju funkcije likova, a to su:

- a) Referencijalni likovi (stvaraju učinak prepoznatljivoga i realnoga u određenim kulturama zauzimajući uloge ili stereotipe; povijesni, mitološki, alegorijski, socijalni likovi)
- b) Likovi spojnice (označuju prisutnost autora, čitatelja ili njihovih posrednika; grčki kor, slikari, pisci, brbljavci, i sl.)
- c) Likovi-anafore (oni tkaju u iskaz niz poziva te podsjetnika na različite segmente; propovjednici, likovi s tumačenjima slutnji, nadareni za pamćenje, reminiscencije i sl.) (Hamon u Milanja, 2000: 437).

Nakon kratkog prikaza različitih teoretskih stajališta pri definiranju pojmova kao što su lik, tip, karakter i karakterizacija, otvoren je put ka definiranju glavne okosnice diplomskoga rada, a to su identiteti ženskih likova. Kako se u književnosti velika pažnja pridavala analiziranju muških likova i junaka, koji su ujedno i protagonisti djela, tako su ženski likovi dobar dio književnosti bili statični i predvidljivi u svojim ulogama. Konstrukcija ženskih likova često počiva na brižnim majkama, poslušnim suprugama, zaljubljenim djevojkama i sl. Pojavom *femme fatale* (o kojoj će se kasnije detaljnije govoriti) dinamiziraju se ženski likovi u našoj književnosti. Tako će doći do distinkcije među dijametralno suprotnim likovima koji se pronalaze u književnim djelima. Naposljetku, likovi emancipiranih žena unijet će potpuno osamostaljenje, ali će još uvijek biti uvelike povezani s ulogama muškaraca u njihovim životima. Analizom suvremenih romana Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan, točnije ženskih likova u njima, predočit će se kako hrvatska književnost danas percipira ulogu žena što u javnom što u privatnom segmentu.

## 2. TUMAČENJA ŽENSKOGA IDENTITETA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI 19. I 20. STOLJEĆA

Kako je i ranije navedeno, lik žene u hrvatskoj književnosti još uvijek nije u potpunosti sistematiziran, ali postoje razne studije koje su se bavile različitim ulogama, područjima i identitetima ženskih likova. U ovome poglavlju kao temeljni predstavljaju se radovi Božidara Petrača, Krešimira Nemeca, Helene Sablić Tomić i Suzane Kos te se u daljnjoj izgradnji rada referira na njihove teze.

Svoje viđenje o ulozi i položaju žena u našoj književnosti pružio je Božidar Petrač u članku „Lik žene u hrvatskoj književnosti“. On smatra kako su 19. i 20. stoljeće donijeli nove ideje ženskih likova u djelima, ali i „*pokušali sačuvati onakav tip žene kakav je on sa svim pozitivnim svojstvima i vrijednostima prisutan u cjelokupnoj hrvatskoj književnoj baštini. To je tip žene majke, čuvara obiteljskog ognjišta i nacionalnog bića, tip žene kao nosilac i promicatelj čistoće i nevinosti*“ (Petrač, 1991: 352). Ono što je nastupilo novo po pitanju konstrukcije ženskoga lika jest pojava kobne žene ili *femme fatale*: „*Istodobno, hrvatski je roman proizveo po uzoru na romanesknu tradiciju velikih literatura tip tzv. fatalne žene - femme fatale.*“ (Petrač, 1991: 352). Dakle, ovaj tip žene biti će dijametralna suprotnost liku odane i dobre žene na kakvu smo navikli do tada. Ona će kršiti sva društvena pravila i moralne norme ne bi li došla do svojega cilja. Prema Petraču, u njenom liku iznositi će se moralne dvojbe, kompleksi i frustracije vremena u kojemu stvaraju autori ne bi li se naglasila negativnost ljudskih postupaka (Petrač, 1991: 353). Lik fatalne žene prožimat će cijelo 20. stoljeće, ali sa sitnim promjenama koje primjećuje i Božidar Petrač na sljedeći način:

*„I dok je u romanima XIX. stoljeća tip fatalne žene često određen i motiviran nekim dijaboličnim, demonskim i paralogičnim elementima, u književnosti XX. stoljeća tip kobne žene izgubio je te elemente, primjerice u Krleže, u likovima barunice Castelli ili Bobočke u 'Povratku Filipa Latinovicza', ali je zadržao svoje temeljne osobine deformacije ljudskoga“* (Petrač, 1991: 353).

Krešimir će Nemeć u svojem djelu *Tragom tradicije* posvetiti jedno odvojeno poglavlje fatalnim ženama u 19. stoljeću hrvatske književnosti. Prikazat će njihove karakteristike, načine

na koje doprinose izgradnji fabule te izdvojiti nekoliko primjera takvih likova u našim romanima. Navodi kako se *femme fatale* pojavljuje u različitim književnostima i u različitim razdobljima, ali osobitu raširenost europskim literaturama stvara od ranog romantizma do sredine 19. stoljeća (Nemec, 1995: 60). Fatalne žene smatrat će dinamičnim likovima koji su pokretači događaja, a to pokazuje i sljedeći citat: „*Motiv fatalne žene dobiva u hrvatskom romanu 19. stoljeća i sasvim prepoznatljivu narativnu funkciju: ona je naime, 'akcelerator radnje'*“ (Nemec, 1995: 71). Osim analize fatalne žene, Krešimir Nemec napraviti će i podjelu ženskih likova u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, a koja će se sastojati od:

- a) žene kao kućnoga anđela,
- b) fatalne žene (*femme fatale*),
- c) krhke žene (*femme fragile*)
- d) te začetaka emancipirane žene (Nemec, 2003: 102).

Karakteristike žene kao kućnog anđela odnosit će se na tip žene koji će biti u potpunoj suprotnosti s fatalnim ženama. Pomoću ta dva tipa žena, književnici će promicati svoje moralne ideje i očekivanja patrijarhalnoga društva. Žena anđeo posjeduje sve osobine buduće savršene majke, supruge i domaćice: ona je lijepa, odana, moralna - jednom riječju idealizirana. Upravo iz tih razloga njen lik „*djeluje blijedo, papirnato, beskrvno, a u nekom smislu čak pomalo i odbojno*“ (Nemec, 2003: 102).

Krhka žena ili *femme fragile* kako ju Nemec naziva, ocrtavat će „*čisti kontrast snazi, vitalnosti, zdravlju, animalnosti, agresivnoj seksualnosti*“ (Nemec, 2003: 105). Dakle, sušta suprotnost fatalnim ženama. Često će *femme fragile* bolovati od neke bolesti koja neće narušavati njenu fizičku ljepotu i kroz čije će bolovanje doći do određenih spoznaja ili rasvjetljavanja događaja. Ovaj tip ženskoga lika pojaviti će se krajem 19. i početkom 20. stoljeća naše književnosti, a njihov detaljniji opis u 20. stoljeću iznosi Božidar Petrač sljedećim riječima:

„*Posebni tip ženskih likova kroz koje je progovorila krhkost, nježnost i fragilnost pojavio se u niz pripovijesti popu Šimunovićeve 'Muljike' ili Kolarove 'Breze': riječ je o ženskim likovima, posve izgubljenim i osuđenim na propast u sudaru sa surovim okolnostima i prilikama sredine, riječ je o tragičnim likovima koji okruženi okrutnom stvarnošću 'pjevaju svoju, malu, toplu, ljudsku istinu' (I. Frangeš)*“ (Petrač, 1991: 353)

Počeci emancipacije žene dogodit će se također krajem 19. stoljeća jačanjem „ženskoga pisma“ odnosno preispitivanjem ženskih uloga u društvu i željom za njihovim osamostaljenjem. Tako će Krešimir Nemeć uvidjeti pojavu novoga tipa žene, tj. vidi „*emancipiranu, intelektualno superiornu ženu koja feminističke preokupacije (dakako, ne radikalne!) polako gura u prvi plan*“ (Nemeć, 2003: 107). Upravo će ovaj tip lika odmakom godina postati dominantnim odabirom u književnostima zahvaljujući sve stabilnijoj i neovisnijoj poziciji žena i u svijetu i u Hrvatskoj. Bitan čimbenik u izgradnji i odabiru upravo ženskoga lika jest sama percepcija žene u okviru prostora koje ona obuhvaća, a što je moguće bolje objasniti citatom Helene Sablić Tomić:

*„Upravo su, po mojem mišljenju, ženski prostori oni koji pozivaju na djelovanje, na nijansiranje osobnoga odnosa prema javnim i privatnim događanjima, iskustvenim činjenicama i sudbinama preko područja dobro razrađenih tema koje su vezane uz tri vanjska prostora (urbani, politički, kulturni), dva privatna (kuća, obitelj) i jedan intimni.“* (Sablić Tomić, 2005)

Dakle, jedan od doprinosa pri odabiru pričanja priče kroz ženski lik jest mogućnost veće empatije čitatelja(ica), a samim time i ostvareni su i bolji uvjeti za shvaćanjem osnovne problematike. Osim toga, ženski prostori najpogodniji su za razradu aktualnih tema upravo zbog toga što ravnomjerno obuhvaćaju sve aspekte (vanjski, privatni, intimni i dr.) i mogu donijeti uvid u isključivo feminilne procese poput trudnoće, poroda, majčinstva, pobačaja i dr.

Osim tipologije ženskih likova koja je upravo predstavljena te prostora u kojima žena djeluje, potrebno je iznijeti i određena viđenja ženskoga identiteta tj. u kakvim se oblicima može pojaviti. Razlika identiteta jasno se vidi u sljedećem citatu Suzane Kos:

*„U suvremenim raspravama o identitetu afirmirale su se dvije dominantne struje – esencijalistička i konstruktivistička. Prva struja shvaća identitet kao zadanost, on je jedan i postojan, imanentan subjektu i nepromjenljiv. Druga struja percipira identitet, a time i tijelo, kao rezultat djelovanja kulturnih i društvenih praksi. Takav je identitet modularan i subjekt sam ima malo utjecaja na njegovu konstrukciju.“* (Kos, 2011: 222)

Pojednostavljeno: ženski identitet pojavljuje se dvojako. Ako je riječ o esencijalističkom identitetu znači da je lik u srži takav od početka svog postojanja bez vanjskih utjecaja i reagira impulzivno. Ako se pak radi o konstruktivističkom identitetu lik je podložan promjenama koje su uvjetovane društvom i kulturom kojom je lik okružen. Odluke takvog lika ovisne su o okolini i utjecaju drugih ljudi. Međutim, osjetit ćemo slobodu proširiti ovu duološku tipologiju Suzane Kos pridružujući i treći tip koji će u sebi sadržavati i elemente esencijalističkog i elemente konstruktivističkog identiteta te ćemo ga s tim u vidu i nazivati esencijalističko-konstruktivističkim identitetom<sup>3</sup>. Povod ovome jest razvoj ženskih likova iz plošnih i nazovimo to „knjiških“ ženskih identiteta kakve pronalazimo u čitavom 19. i početku 20. stoljeća, u kompleksne, psihološki razrađene, „životne“ ženske identitete kakve nalazimo od druge polovice 20. stoljeća sve do danas. Ustoličenjem načela feminizma primarno s prvim valom godina u početnim godinama 20. stoljeća, a zatim i drugim valom sedamdesetih godina, napravio se odmak od androtekstova kakvi su bili dominantni u prethodnom stoljeću. Ženski identiteti u djelima koja datacijom svrstavamo u suvremeno žensko pismo ocrtavaju i njihove esencijalne karaktere, ali i njihove odluke prilagodbe okolnostima u kojima se nalaze time mijesajući i „svoje ja“ i utjecaje okoline.

Da su, primjerice i majčinski likovi starijih razdoblja hrvatske književnosti idealizirani i stereotipni u većini slučajeva, potvrđuje i sljedeći citat Kornelije Kuvač-Levačić u kojem istražuje majčinske likove s kraja 19. i početka 20. stoljeća:

*„Iz svih je istraženih tekstova vidljivo da su hrvatski pisci s kraja 19. i prve pol. 20. stoljeća prepoznavali visoki umjetnički potencijal tematike majčinstva, i to ne samo u smislu alegorizacije, nego kao i stvarnog, psihofizičkog i socijalnog iskustva. Rezentirali su ga u skladu s poetskim načelima moderne svjesno odstupajući od tradicionalnih mitski utemeljenih i stereotipnih koncepata.“*  
(Kuvač-Levačić, 2014: 757)

Dakle, iz ovoga citata može se zaključiti kako su likovi majki u književnosti 19. i 20. stoljeća većinom ocrtavani u istim ulogama odanih i poslušnih žena-supruga te moralnih i uzornih žena-

---

<sup>3</sup> Vlastitom analizom likova i proučavanjem teoretske podloge o identiteta u autorstvu Suzane Kos, pridružen je, osim esencijalističkog i konstruktivističkog, i treći tip identiteta koji će zbog kombinacije elemenata i jednog i drugog identiteta biti nazvan „esencijalističko-konstruktivistički identitet“ (op. a.).

majki, ali i da su već tada postojale i varijacije ili iznimke od ustaljenih reprezentacija. Tako će tematike neplodnosti, pobačaja, gnušanja nad vlastitim trudničkim tijelom i sl. biti simboli detabuiziranja ženske tjelesnosti i dekonstrukcije stereotipa povezanih uz majčinski identitet i konstrukt majčinstva.

U nastavku rada komparirat će se prikaz likova majki kakve je predstavila Kuvač-Levačić za prethodna dva stoljeća s prikazom likova iz suvremene perspektive Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan. Petračeve i Nemecove klasifikacije pokušat će se primijeniti i u daljnjoj analizi protagonistkinja spomenutih hrvatskih romana 21. stoljeća, a uvidjet će se i koje prostore obuhvaćaju služeći se tezama Helene Sablić Tomić te o kojim je identitetima riječ prema proširenoj podjeli Suzane Kos.

### 3. CITATNOST KAO POSTUPAK INTERTEKSTUALNOG PREUZIMANJA

Kao jednim od istaknutih načina gradnje identiteta u svojim romanima, Slavenka Drakulić i Irena Vrkljan koristit će se intertekstualnim vezama, a posebice citatnošću te se čini važnim pobliže objasniti spomenute termine i postupke. Kako bismo mogli govoriti o konkretnim primjerima citatnosti i intertekstualnih preuzimanja u djelima, nužno je primarno definirati pojam intertekstualnosti. Naime, izraz dolazi iz francuskoga „intertextualité“ prema kojem označava „*termin koji se u književnoj teoriji pojavio 1960-ih, a kojim se označuju odnosi među tekstovima*“ (Hrvatska enciklopedija). Podrobnijim se istraživanjem doznaje kako je Julia Kristeva začetnica samog pojma kojeg je u nekoliko navrata 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća definirala, ali njena suštinska definicija glasila je kako se svaki tekst izgrađuje poput mozaika citata te da se u okviru jednog teksta pronalaze i neutraliziraju teze preuzete iz različitih tekstova (Kristeva, 1969: 113-146 u Oraić Tolić, 2019: 45). Vladimir Biti diferencira teoriju intertekstualnosti i teoriju utjecaja prilikom čega će kazati kako teorija utjecaja podrazumijeva postojanje jednog stabilnog i utvrdivog izvora tj. teksta na koji se referira drugi tekst (Biti, 2000: 225). Teorija intertekstualnosti pak će negirati razliku izvornog i izvedenog teksta „*budući da ta razlika podrazumijeva kako su neki tekstovi (književni) po svojoj naravi bliži transcendentnom označenom*“ (Biti, 2000: 225). Dakle, važno je istaknuti kako se radi o određenim poveznicama s hipertekstovima bilo da su oni namjerne ili nenamjerne od strane autora hiperteksta. Iako je kao dominantan intertekstualni postupak istaknuta citatnost, Helena Peričić predstaviti će klasifikaciju intertekstualnih načina preuzimanja koja se prenosi u cijelosti:

- 1) intertekstualni način
- 2) mitološko-religijski način
- 3) citatnost i aluzivnost
- 4) povijesno-metonijski način (Peričić, 2011: 158).

Ranije je pruženo nekoliko definicija intertekstualnosti, a ovdje se ističu riječi Helene Peričić koja kazuje kako ona predstavlja „*izabiranje i korištenje (primarnih) tekstova (genotekstova, hipertekstova, podtekstova) nastalih u svjetskoj književnosti od staroga vijeka do XX. stoljeća za nastanak novih, sekundarnih (fenotekstova, hipertekstova, metatekstova*“ (Peričić, 2011:



158). Slavenka Drakulić u naslovima romana<sup>4</sup> ima tendenciju referiranja na poznate ličnosti, a u ovom slučaju radi to s naglaskom na Milevi Einstein (*Mileva Einstein, teorija tuge*), a Irena Vrkljan na Marini Cvetajevoj (*Marina ili o biografiji*). Imajući potpuniju sliku o onome što bi trebalo iščitavati i prepoznavati u djelima, zaključuje se kako je u samim naslovima naglašen povijesno-metonijski način intertekstualnog preuzimanja. Peričić će ga definirati kao „izabiranje relevantnih motiva vezanih za istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela odnosno za kulturu u kojoj je neko dramsko/književno djelo nastalo“ (Peričić, 2011: 158). To bi značilo kako je prilikom prepoznavanja ovoga postupka potrebno poznavati povijest europskih civilizacijskih krugova, ali i svjetsku povijest koja se smatra znanjem opće kulture. Ne posjeduje li se takvo znanje, sposobnost za prepoznavanjem ovog intertekstualnog postupka bit će znatno umanjena. Tako će u kontekstu romana Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan biti nužno prepoznavati povijesno važne ličnosti kao što su znanstvenik Albert Einstein i književnik Rainer Maria Rilke čije će supruge, životne partnerice ili muze Drakulićeva i Vrkljanova književno oslikati. Miroslav Beker tvrdit će kako „ako se pak motiv javlja u djelu često, ponovljeno, govorimo o 'leitmotivu' (...) ako želimo posvetiti pažnju nekom motivu u više djela, znači da nam se čini kako je taj motiv od određenog značenja, tj. da ima neku ulogu, funkciju“ (Beker, 1995: 107). Kada je riječ o jednom izdvojenom motivu ili „leitmotivu“ u romanima koji se analiziraju u ovom diplomskom radu u pitanju će biti motiv ženske žrtve kao kolateralne štete uspjeha muškaraca. U nastavku rada stavlja se naglasak na citatnost i aluzivnost kao intertekstualni postupak koji podrazumijeva „preuzimanje/posuđivanje citata kojima se ukazuje ili aludira na primarni tekst (...)“ (Peričić, 2011: 158). Prije same analize romana, sljedećim potpoglavljima predstavlja se klasifikacija citata i citatnosti služeći se tezama Dubravke Oraić Tolić.

### 3.1. Pravi ili obilježeni citati

Što je citatnost definira i Dubravka Oraić Tolić smatrajući kako se radi o eksplicitnoj intertekstualnosti, odnosno o dominantnoj citatnoj relaciji prilikom susreta tekstova, opusa,

---

<sup>4</sup> Osim analiziranog romana „Mileva Einstein: teorija tuge“, Slavenka će Drakulić u svojem književnom opusu imati još dva slična naslova u kojemu se povlači konotacija na povijesno poznate ličnosti. Riječ je o romanu „Frida ili o boli“ u kojemu je riječ o slavnoj meksičkoj slikarici Fridi Kahlo i njenom suživotu s poznatim slikarom Diegom Riverom. Također, u romanu „Dora i Minotaur“ radi se o Dori Maar i njenom odnosu s Pablom Picassom kojega Drakulićeva prikazuje iz Dorine perspektive pomoću njenih dnevničkih zapisa.

stilova ili kultura (Oraić Tolić, 2019: 92-93). Daljnjom razradom tipologije citatnosti, Oraić Tolić ističe kako se citati u djelima mogu pojaviti kao „pravi“ tj. „obilježeni“ ili kao „skriveni“ tj. „šifrirani“<sup>5</sup> te da će najčešći indikatori pravih citata biti navodnici, drugačiji tip slova, bilješke s izravnim podacima o preuzimanju, margine i dr. (Oraić Tolić, 2019: 66). U tekstu je Slavenka Drakulić prave tj. obilježene citate izdvojila kurzivom tj. kosim pismom jednako kao i grafičkim bjelinama i odvajanjima od ostatka teksta. Da je riječ o pravim ili obilježenim citatima dodatno potvrđuje činjenica kako su u *Milevi Einstein, teoriji tuge* dijelovi epistolarnih formi naznačeni zvjezdicom (\*) pri čijem prvom pojavljivanju u tekstu u fusnoti stoji kako su citati iz pisama označeni zvjezdicom izvorni i pored te izjave stoji kako je to napomena autorice. Tako će se, čitajući odabrane romane, naići na povelik broj pravih tj. obilježenih citata poput Albertovih epistolarnih fragmenata u *Milevi Einstein, teoriji tuge*:

*„Čita pismo koje joj je jučer donio njegov kolega Fritz Haber. Kao prava kukavica, Albert se nije usudio uručiti joj ga osobno.*

*'Berlin, 18. srpnja 1914.*

*Uvjeti:*

*A. Ti ćeš se pobrinuti:*

- 1. za čistoću moje odjeće, rublja i posteljine*
- 2. da redovno dobivam tri obroka u svoju sobu*
- 3. da moja spavaća i radna soba budu čiste, a posebno da samo ja koristim*

*svoj stol“ (...)* (Drakulić, 2016: 6).

Irena Vrkljan također će se koristiti obilježenim citatima što je uočljivo na samom početku romana *Marina ili o biografiji* gdje je u cijelosti prenesena pjesma naziva „Novogodišnja“ Marine Cvetajeve. Slijedi primjer:

*„'Marina Cvetajeve*

*NOVOGODIŠNJA*

---

<sup>5</sup> Skriveni ili šifrirani citati kao što ih naziva Dubravka Oraić Tolić neće biti zastupljeni u odabranim romanima te je stoga naslov potpoglavlja ograničen samo na prave ili obilježene citate. Indikatori skrivenih ili šifriranih citata jesu sintagme poput „poslužih se starim spisom“ ili navođenje imena autora kojeg se citira. Osim toga, Oraić Tolić će kao najradikalniji tip šifriranog citata istaknuti one citate koji nisu naznačeni već ih prepoznajemo kao takve isključivo vlastitim kulturnim i književnim iskustvom (vidi Oraić Tolić, 2019: 66).

Sretna ti Nova - nov dom - krajolik

- svjetlo!

U Novoj godini za tebe ovo prvo pismo, - nesporazum je da je to travom prekriveno (travom prekriveno-pokriveno) zvučno, zvonko mjesto poput Eolove kule' (...)“ (Vrkljan, 2004: 5).

Naveden je po jedan primjer iz obaju romana kao potvrda korištenja upravo ovoga tipa citata, a koji će se daljnjom analizom često pojavljivati i u narednim poglavljima rada. Slijede potpoglavlja s definicijom dodatnih dvaju tipova citata koji će biti zastupljeni u romanima.

### 3.2. Intersemiotički citati

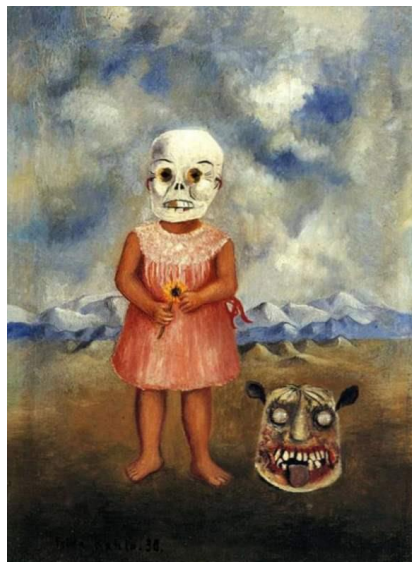
Osim ranije spomenutih pravih tj. obilježenih citata, Dubravka Oraić Tolić govorit će i o klasifikaciji citata po vrsti prototeksta koje dijeli na intrasemiotičke (npr. književnost-književnost), intersemiotičke (npr. književnost-glazba) te transsemiotičke (npr. književnost-reklamni slogani) (Oraić Tolić, 2019: 72). U okviru romana Slavenke Drakulić jasno je već i iz prethodnog potpoglavlja u kojem se spominje epistolarna forma Alberta Einsteina i Milevina korespondencija s prijateljima kako se tu radi o jasnim intrasemiotičkim citatima budući da su citatne relacije i teksta i prototeksta književne vrste. Međutim, da je Slavenka Drakulić upoznata s različitim tipovima citata pokazuje primjer njenog romana *Frida ili o boli* koji u sebi neće sadržavati intra već intersemiotičke citate. Naime, Drakulićeva će grafičkim bjelinama i kosim slovima tj. kurzivom, odvojiti opise slikarskih radova Frida Kahlo pri čemu će napraviti izravnu citatnu relaciju književnog teksta i slikarstva kao prototeksta. Prilikom ostvarivanja ove citatne relacije, Drakulićeva se poslužila stilskim sredstvom ekfraz<sup>6</sup>, a u nastavku slijedi primjer iz romana:

---

<sup>6</sup> Ekfraz = Verbalni opis postojećeg ili izmišljenog vizualnog umjetničkog djela - slike, kipa, tapiserije, arhitektonskog motiva, zlatnika i sl. Opis je iznimno precizan, prepun detalja, živopisan. Ekfraz u antici ima funkciju digresije i dinamiziranja spjeva (npr. Aristotelov opis Ahilejeva štita u *Ilijadi*), za vrijeme baroka simbolizira barokno uvjerenje o nadmoći slike nad riječi, ali i poprima didaktičku i estetsko-emocionalnu funkciju dinamiziranjem epskog pripovjedača (npr. opis Hoćimske bitke na tapiserijama u Gundulićevu *Osmanu*), ekspresionizam i moderna nose zaživljenje intermedijalnosti u književnosti (npr. Krležin roman *Na rubu pameti* nosi ekfrastičan opis Michelangelova *Posljednjeg suda*) i dr. (Bagić, 2012: 84).

*„Na sasvim maloj slici, jednoj od najmanjih koje je naslikala, Djevojčica s maskom smrti, na horizontu nema ničeg, osim hladnih planinskih vrhova prekrivenih snijegom. Usamljena djevojčica stoji na stvrđnutoj tamnoj zemlji s iskeženom maskom smrti. Zapravo, nije sasvim jasno je li to samo maska ili možda njena vlastita lubanja. Pokraj njenih nogu leži druga maska, još strašnija, životinjska: maska iskeženih zuba, isplaženog jezika, još crvena oko usta od krvi koja je curila dok je grizla njenu nogu. (...)“ (Drakulić, 2008: 10).*

Pročita li se ekfrastični opis kojim se poslužila Slavenka Drakulić, moguće je jasno vizualizirati umjetnički rad Fride Kahlo, ali kako bi estetsko-emocionalna funkcija opisa i citatna relacija bila jasnija, priloženo je navedeno djelo imena „Djevojčica s maskom smrti“ te se predlaže ponovno čitanje citata uz proučavanje slike:



Slika 1: "Djevojčica s maskom smrti" Frida Kahlo<sup>7</sup>

Oraić Tolić u svojoj tipologiji citata spominje i tzv. „intermedijalne likovne citate“ koji će se također odnositi na veze književnog teksta s likovnom umjetnošću (Oraić Tolić, 2019: 78), ali kako se u romanu Slavenke Drakulić ne nalaze skice ili izravni umetci slika Fride Kahlo već samo verbalni opisi, ne može se govoriti o takvoj vrsti citata.

---

<sup>7</sup> Priložena slika u diplomskome radu preuzeta je s internetske stranice „Frida Kahlo: 100 Paintings Analysis, Biography, Quotes & Art“ čija se poveznica navodi ovdje, a popis svih fotografija koje su zastupljene u radu naći će se na kraju dokumenta u popisu priloga. Preuzeto s (<https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-paintings.jsp>). Datum pristupa: (23. 10. 2020.)

Da je i Irena Vrkljan upoznata s ovakvom vrstom citata i sljedeća rečenica iz njenog romana „Marina ili o biografiji“: „*Marininu fotografiju kada je još bila dijete sad gledam kao svoju. Klica za bilo kakav opis leži više u toj odluci nego u poznavanju činjenica*“ (Vrkljan, 2004: 27). Iako u samom romanu nije pružen opis fotografije koju je Irena gledala prilikom pisanja romana, ovom se rečenicom jasno potvrđuje fakcionaliziranje, a koje će joj služiti kao predložak za fikcionaliziranje.

### 3.3. Transsemiotički citati

U prethodnim potpoglavljima razjašnjeno je pitanje obilježenih i intersemiotičkih citata, a na margini su spomenuti i transsemiotički citati. Ovo će potpoglavlje ukazati na njihova obilježja. Transsemiotički citati podrazumijevaju relaciju umjetnosti i ne-umjetnosti, odnosno da prototekst koji se uvrštava u izvorni tekst autora ne pripada umjetnosti (Oraić Tolić, 2019: 72). Kada je riječ o ne-umjetnosti, misli se na najširi smisao te riječi te će se tako uključivati i pojavnosti nastale društvom ili prirodom. U tom će kontekstu Oraić Tolić razlikovati:

- a) transsemiotičke verbalne citate - citati novinskih natpisa, reklamnih slogana i sl.
- b) transsemiotičke citate „tekstova civilizacije“ - izreci iz novina, komadići tkanine i sl.
- c) te transsemiotičke citate prirode - pravi cvijet na slikarskom platnu umjesto njegova crteža i sl. (Oraić Tolić, 2019: 72).

Sve ove tipove teoretičarka će još nazivati „faktocitati“ ili „citati života“, a koji će se i kasnije u radu više koristiti od prvotnog naziva. Prilikom objašnjavanja faktocitata u svojoj knjizi *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*, Dubravka Oraić Tolić navodi primjer knjige *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina u kojoj je autor zalijepio komad novina u svoj rukopis, ali je prijedlogom nakladnika zamijenio stvaran komad novina „*dokumentarnim interverbalnim citatom novinskoga teksta*“ pa se „*iz vizure citatnosti takvi (...) dokumentarni citati mogu nazvati faktocitatima u širem smislu, simboličnim ili interverbalnim faktocitatima*“ (Oraić Tolić, 2019: 80).

U romanima Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan, pronađena je upravo ova vrsta citata prilikom izravnog dokumentarističkog prijenosa novinskih citata o čemu će riječ biti u kasnijim dijelovima rada.

### 3.4. Ilustrativna i iluminativna citatnost

Po završetku klasifikacije tipova citata, istraživanje se nastavlja i definiranjem različitih kategorija citatnosti. Kao i u prethodnim potpoglavljima, i u ovom će slučaju biti primarne teze Dubravke Oraić Tolić. Razrada započinje uvođenjem termina „kategorijalnog citatnog četverokuta“ koji će služiti određivanju tipa citatnosti, a čije su komponente semantička, sintaktička, pragmatička i funkcionalna kategorija (Oraić Tolić, 2019: 96). Daljnjim istraživanjem o citatnom četverokutu saznaje se kako se semantička kategorija odnosi na relacije teksta i citata (unutarnja semantika) te teksta i prototeksta (vanjska semantika); sintaktička kategorija na citatnu kompoziciju unutar teksta ili žanrovsko-medijski sustav prototeksta; kategorija pragmatike na relaciju pošiljatelja i primatelja prilikom transfera citatne poruke; a kategorija funkcije odgovara na pitanje koju funkciju citat ispunjava u organizaciji kulture (Oraić Tolić, 2019: 96). Kategorijalni citatni četverokut primjenjiv je na svaki tekst u kojem se nalazi citatna relacija s prototekstom, bilo da je ona izvorna i jasno obilježena ili modificirana i skrivena. Važno je istaknuti kako će se prilikom primjene kategorijalnog citatnog četverokuta pojaviti dvostruko rješenje na svakoj od stranica lika. Prvo rješenje sastojat će se od citatne imitacije<sup>8</sup> na polju semantike, načelu subordiniranja izvornoga teksta pod tuđi u sintaktičkom smislu, statičnom orijentiranju na poznato iskustvo čitateljstva u smislu pragmatike te, naposljetku, na području kulturne funkcije bit će ustaljeno načelo reprezentiranja drugog teksta i druge kulture (Oraić Tolić, 2019: 99). Iz svega navedenog zaključuje se kako će u ovom tipu citatnosti dominantu imati prototekst iz kojega potječe citatna relacija prema tekstu koji se na njega referira transparentno i u svrhu evokacije njegovih klasičnih vrijednosti. Ovaj tip citatnosti, iako je kroz različite periode teorije intertekstualnosti imao više naziva<sup>9</sup>, Dubravka Oraić Tolić će imenovati „ilustrativna citatnost“ (Oraić Tolić, 2019: 100). Međutim, nužno je pojasniti i drugi tip citatnosti, a koji će nositi naziv „iluminativna citatnost“ što će

---

<sup>8</sup> Termin citatne imitacije koristit će se u kontekstu semantičke razine kategorijalnog citatnog četverokuta. Prilikom analize teksta i prototeksta na polju semantike moguća su dva citatna tipa, a koja će biti nazvana citatna imitacija i citatna polemika i dijalog. Kada je riječ o citatnoj imitaciji podrazumijeva se da će tuđi tekst ili prototekst determinirati vlastiti tekst te će onda smisao tj. semantika teksta nastati mimezom, metaforičnošću, analogijom ili adekvacijom (vidi Oraić Tolić, 2019: 98).

<sup>9</sup> Jakobson je prvi tip nazvao metaforičkom citatnosti, a drugi metonimijskom; Lachman se koristi terminima kontigvitetna ili metonimijska citatnost te similaritetna i metaforička citatnost; Smirnov se odlučio za izraze rekonstruktivna i konstruktivna intertekstualnost dok Pavličić diferencira konvencijalnu i nekonvencijalnu intertekstualnost i intermedijalnost (vidi Oraić Tolić, 2019: 100).

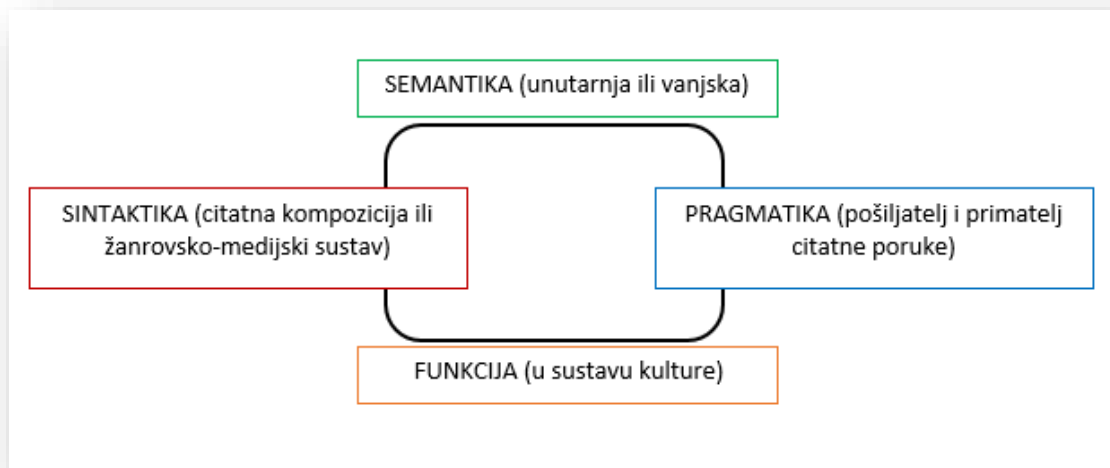
također biti originalan naziv teoretičarke Oraić Tolić. Kako je u ilustrativnoj citatnosti rješenje najčešće jednoznačno, tako će u iluminativnoj često biti riječ o višeznačnim rješenjima. Kategorija semantike moći će se iščitati ili putem citatnog dijaloga ili citatne polemike<sup>10</sup>, sintaktički plan će u slučaju citatnog dijaloga koordinirati na ravnopravan način tekst i prototekst, a u slučaju citatne polemike vlastiti tekst subordinira tuđi tj. prototekst; u smislu pragmatike dinamizira se nepoznato iskustvo kulturnih tradicija širem čitateljstvu dok će kulturna funkcija teksta imati službu prezentacije vlastitoga teksta i kulture ne obazirući se na tuđi tekst i kulturu (Oraić Tolić, 2019: 99-100).

Usporede li se ova dva tipa citatnosti, moći će se donijeti zaključak kako prvi tip tj. ilustrativna citatnost u izraženijoj mjeri odiše poštovanjem i ustaljenim reprezentacijama suvremenih tekstova prema klasicima književnosti. Izvest će to tako što će vjerodostojno prenositi citate, označavati ih, subordinirati svoj tekst njima i zadržati njihovu funkciju predstavljanja tuđih ideja i kultura vlastitome. Nasuprot ilustrativnoj, iluminativna citatnost više će predstavljati svojevrsan bunt i inovativnost prema tradicijskim tekstovima. Tako će u tom slučaju citati često biti parafrazirani ili interpretirani umjesto izvorno preneseni, tekst će biti u nadređenoj poziciji nad citatima, svrha citata bit će u isticanju vlastitoga teksta kao inovacija, a komparativno gledano izazivat će citatni dijalog u smislu ravnopravnosti kvalitete ili citatne polemike u smislu bolje kvalitete vlastitoga teksta od prototeksta citata.

Zbog lakšeg shvaćanja kategorijalnog citatnog četverokuta i njegovih odrednica koje utječu na određivanje ilustrativne ili iluminacijske citatnosti kreirana je shema kojom ga se vizualizira:

---

<sup>10</sup> Citatni dijalog podrazumijeva ravnopravnost teksta i prototeksta te će u tom slučaju autor koji kreira citatnu relaciju zadržavati toleranciju i poštovanje prilikom susreta svojega i tuđeg teksta. Citatna polemika će pak nastati prilikom autorskog stava o većoj vrijednosti vlastitoga teksta od prototeksta te onda u tom slučaju vladaju načela očuđenja, kontrasta i inovacije (vidi Oraić Tolić, 2019: 100).



Slika 2: Shema kategorijalnog citatnog četverokuta<sup>11</sup>

Sljedećim poglavljem smještaju se autorice i njihovi romanu u kontekst književnog razdoblja u kojem su nastala djela, ali i za vrijeme kojeg još uvijek stvaraju. Također, nakon kratkog predstavljanja spisateljica i osnovnih tematika i problematika romana, potpoglavlja će analizirati pojedinačne konstrukte identiteta, ali i tipove citatnosti uzimajući u obzir navedena obilježja ilustrativne i iluminativne citatnosti i primjenjujući kategorijalni citatni četverokut.

<sup>11</sup> Shema je pojednostavljeni prikaz kreiran prema vlastitim zapažnjima prilikom analiziranja teza iz literature Dubravke Oraić Tolić „Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi“. Shema je nastala umetanjem simbola pravokutnika i tekstualnih okvira unutar kojih su navedene stranice kategorijalnog citatnog četverokuta kakvog opisuje Oraić Tolić. Izrađena je u računalnom programu „Word“, a zatim spremljena kao slika koja je umetnuta u rad.



#### 4. ŽENSKI ROMANESKNI IDENTITETI SLAVENKE DRAKULIĆ I IRENE VRKLJAN

Prije nego otpočne analiza ženskih identiteta u romanima, nužno je smjestiti i autorice i djela u kontekst vremena djelovanja i nastanka. Naime, riječ je o suvremenim autoricama pri čemu je Irena Vrkljan rođena 1930. godine u Beogradu, a Slavenka Drakulić 1949. godine u Rijeci. Razdoblje njihova djelovanja pripada književnom razdoblju hrvatske postmoderne<sup>12</sup> za čije vrijeme Krešimir Bagić u *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* tvrdi kako je pojava termina ženskog pisma „*nezaobilazan fenomen hrvatske proze osamdesetih godina nastao u okrilju feminizma kao izraz kojim se opisuje priroda tzv. ženske književnosti*“ (Bagić, 2016: 80). Potreba za osmišljavanjem termina kao što je „žensko pismo“ potječe iz potrebe za evaluacijom i establijanjem spisateljica kao odgovor na dotadašnje dominantno, nazovimo ga: „muško pismo“. Upravo je razdoblje postmodernizma ili druga polovica 20. stoljeća pokrenulo niz feminističkih rasprava i studija na temu položaja spisateljica u prošlosti i u tom trenutku. Jedan od takvih istaknutijih radova hrvatske literature jest studija Dunje Detoni Dujmić naziva *Ljepša polovica književnosti* iz 1998. godine u kojoj predstavlja i analizira hrvatske autorice 19. i prve polovice 20. stoljeća. Moglo bi se reći kako je to prvi sustavan književno-povijesni pregled hrvatskog ženskog spisateljstva. Kao svojevrsan nastavak te studije, Detoni Dujmić 2011. godine izdaje studiju naziva *Lijepi prostori: hrvatske prozaistice od 1949. do 2010.* u kojoj će se naći upravo i autorice Irena Vrkljan i Slavenka Drakulić čija se djela analiziraju u nastavku rada. Osim položaja autorica, postmodernizam je postavio i pitanje o ženskom spolu i identitetu i o mogućnosti njegova zasebnog konstituiranja (Oraić Tolić, 2005: 76). Odgovor na to, ali i ostala pitanja u vezi ženskog roda, ponudila je Judith Butler 1991. godine svojom knjigom *Nevolje s rodom* u kojoj zaključuje kako su i rod i spol postali proizvodi kulture, a ne prirode kao što se dotad držalo (npr. Freudova falocentrična teza o jedinstvenom identitetu muškarca i Drugosti žene). Tako će Butler kazati kako „*nema nikakva rodnog identiteta iza izražaja roda; taj identitet performativno konstituiraju sami 'izražaji' koji se smatraju njegovim učincima*“

---

<sup>12</sup> Postmodernizam u širem smislu označava epohu druge polovice 20. stoljeća, a u užem će predstavljati ideje i temelje stvaranja te epohe. Tako će se postmodernim držati svako mišljenje koje će u srži podvrgavati modernizam propitivanju s perspektiva identiteta, jezika, teksta itd (v. Hrvatska enciklopedija: postmodernizam). Milivoj će Solar kazati kako se postmodernizam pretežito shvaća ili kao književno razdoblje nakon modernizma u užem smislu riječi ili pak kao nova književna epoha koja tek nastupa te stoga ni nema precizniji naziv (v. Solar, 2005: 171). Vladimir Biti termin postmoderne tretira kao kulturnopovijesni pojam začet u književnoznanstvenim krugovima šezdesetih godina, a koji se etablira u široj intelektualnoj javnosti sedamdesetih godina 20. stoljeća (v. Biti, 2000: 396).

(Butler, 2000: 38). Dakle, zaključuje se kako teoretičarka tvrdi da performativan rod konstituira identitet prema onim izražajima koji se kulturnim okolnostima smatraju njegovima, a ne koje su mu zadane samom diferencijacijom spola na „muško“ i „žensko“. Važno je istaknuti kako će ovaj rad Judith Butler označiti osnivačicom radikalnog ontološkog konstruktivizma (Oraić Tolić, 2005: 119). Butler je diferencirala rod kao kulturni, a spol kao biološki identitet što je dovelo do urušavanja dotadašnjeg uvaženog rodnog binarizma. Međutim, nužno je osvrnuti se i na pitanje autorstva u našoj državi tog vremena, a rečeno je da je riječ o kraju 20. i početku 21. stoljeća. Stanje tog književnog razdoblja opisuje Dubravka Oraić Tolić sljedećim riječima:

*„Bila je to ratna i tranzicijska zbilja. Hrvatski pisci s kraja 20. i početka 21. stoljeća (Slavenka Drakulić, Nedjeljko Fabrio, Zoran Ferić, Miro Gavran, Miljenko Jergović, Julijana Matanović, Josip Novaković, Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan) nalazili su sami put do inozemnih izdavača, dobivali nagrade od međunarodnih žirija i često osvajali čitateljsku publiku u zemlji i inozemstvu“*  
(Oraić Tolić, 2005: 180).

Jasno je kako se autori ovoga perioda oslanjaju sami na sebe ne bi li pronašli svoje mjesto u inozemnim literarnim krugovima. Moderna, kao razdoblje koje je prethodilo postmoderni, obiluje nizom priznatih i afirmiranih književnih velikana poput Miroslava Krležu, Antuna Gustava Matoša, Tina Ujevića i dr., ali njihovo književno pero ne doseže ni približno toliko geografski daleko koliko djela postmodernističkih autora npr. Mire Gavrana, Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan. Razlog tomu jest društveno razdoblje posttranzicije, razvitka informacijskoga doba i tehnologije na globalnoj razini što dovodi do lakše književne distribucije i ekspanzije književnika razdoblja postmoderne. Zaključuje se kako kraj 20. i početak 21. stoljeća donose jako dobru suradnju spisatelja, nakladnika, medijskih kanala te na koncu čitateljstva. Kako je došlo do većih povezivanja s internacionalnim književnostima, tako je jačalo i sredstvo intertekstualnosti u ovom razdoblju. Roland Barthes držat će kako je svaki tekst mreža anonimnih citata (Barthes, u Oraić Tolić, 2005: 190), a u kontekstu devedesetih godina 20. stoljeća intertekstualnost će pružati bijeg od ideologije ratnog stanja govoreći citatnim pasusima. Zajedno s dokumentarnom građom, interverbalni faktocitati će postati jako izražajno sredstvo u ovakvom tipu teksta. Dubravka Oraić Tolić povezat će ova dva konstrukta s ratnom prozom smatrajući kako potiskuju fikciju u službi vjerodostojnog estetiziranja ratnih zapisa

(Oraić Tolić, 2005: 195). Osim intertekstualnosti i dokumentarizma, autobiografska proza pravi odmak od klasične autobiografije služeći se tzv. „autobiografskim sporazumom“ pri čemu spisateljci „više ne vjeruju u mogućnost vjernog preslika vlastitoga života, pa razigravaju različite oblike fikcionalizacije i manipulacije biografskim činjenicama“ (Oraić Tolić, 2005: 196). Služi li se, i koliko, Irena Vrkljan upravo ovim „autobiografskim sporazumom“ pri kreiranju identiteta svoje protagonistice Marine saznat će se u daljnjoj analizi romana.

No, vrijeme je za posvećivanje malo više pažnje autoricama čija se djela i analiziraju, a prva na redu je Slavenka Drakulić<sup>13</sup>. Osim spisateljstva, Drakulićeva je istaknuta i u poljima novinarstva, publicistike i feminizma. Prevođena je nizom što europskih što svjetskih jezika, čemu je potpomogao i njen život u Švedskoj. Ljubav i brak Alberta i Mileve Einstein tema je brojnih literarnih djela što domaće što strane književne scene od kojih su samo neka: knjiga Dennisa Overbya *Zaljubljeni Einstein*, knjiga dr. Drage Njegovana *Mileva Marić-Einstein: Dragi moji kumovi* koja se temelji na pismima razmijenjenima s njegovim kumovima Albertom i Milevom, znanstvena studija Radmile Milentijević *Život sa Albertom Ajnštajnom* izdana 2010. godine, objavljena ljubavna pisma Alberta i Mileve pod uredništvom Jürgena Renna i Roberta Schulmanna itd. Međutim, roman Slavenke Drakulić isticat će se svojom mješavinom fikcije i faksije. Odnosno, Drakulićeva će se tek mjestimice služiti izvornim prijepisima epistolarnih fragmenata, a na temelju kojih će razvijati misli i emocije Mileve Einstein koje nisu nigdje zapisane. Na taj način čitajući roman ponekad se dovodi u pitanje je li neka opisana misao stvarna ili plod empatije i poistovjećenja autorice s protagonistkinjom? Na koje je načine Drakulićeva diferencirala stvaran identitet Mileve Einstein od onog književnog konstrukta lika prikazat će se u narednim potpoglavljima rada. Jednako tako, bit će analizirana vrsta citatnosti kojom se autorica služila, tip identiteta lika Mileve Einstein kao i prostori koje lik obuhvaća.

Roman *Marina ili o biografiji* Irene Vrkljan<sup>14</sup> izdan je 1985. godine. Kritika je Irenine tekstove nastale u razdoblju od dvadesetak godina, počevši od 1984., svrstala u njezinu

---

<sup>13</sup> Slavenka je Drakulić rođena 1949. godine u Rijeci. Najistaknutija je na poljima novinarstva i spisateljstva, a piše na hrvatskom i engleskom jeziku. Publicistička djela okrenuta su socijalizmu i feminizmu, a nakon 1989. godine i ratu. Neke od publicističkih knjiga *Smrti grijesi feminizma* (1984), *Kako smo preživjeli* (1992), *Basne o komunizmu* (2009) i dr. Književna djela okrenuta su ženskom tijelu i njegovim bolestima i traumama kao i kreativnim ženama i njihovom suživotu s poznatim umjetnicima. Naslovi književnih djela *Hologrami straha* (1987), *Mramorna koža* (1989), *Kao da me nema* (1999), *Optužena* (2012) i dr. (v. Zlatar, 2003: 5-21).

<sup>14</sup> Irena je Vrkljan suvremena autorica rođena 1930. godine u Beogradu. Nakon 1941. godine seli zajedno s obitelji u Zagreb u kojem će se i školovati. I dobnio i poetički pripada okvirima krugovaša. Dobitnica je brojnih priznanja za svoje književne radove te je i afirmirana kao profesionalna književnica. Živi na relaciji između Zagreba i Berlina, a njeni su radovi prevođeni na više stranih jezika. Neke od najistaknutijih djela su joj: *Svila, škarje* (1984), *Berlinski rukopis* (1988), *Zelene čarape* (2005), *Svila nestala, škarje ostale* (2008) i dr. (v. Zlatar, 2006: 127-129; 2010: 137-141).

autobiografsku prozu ističući pisanje u prvom licu jednine pri čemu se i otvoreno služi vlastitim glasom autorice-pripovjedačice (Zlatar, 2006: 10). Čitajući njene romane neophodno je primijetiti izražajno korištenje asocijativnih, retrospektivnih i digresivnih metoda kakve se mogu iščitati primjerice u djelima Marcela Prousta (*Combray*) ili Vladana Desnice (*Proljeća Ivana Galeba*). Da je riječ o sličnim intencijama pri pisanju djela, ali i sličnim uočavanjima i priznavanjima vlastitog pripovjedačkog lutanja potvrđuje i Desničin citat iz romana izdanog 1957. godine: „*Ako se ne varam, htio sam da ispričam nešto kao ‘moj život’ ili možda ‘moje djetinjstvo’ — a eto sam odlutao u nekakve meditacije, u nekakva maštanja, čak u nekakvo moralisanje. I ispalo je više kao neki ‘irealni dnevnik’*” (Desnica, 2004: 156). Upravo će tim i njima sličnim postupcima Irena Vrkljan kreirati vrlo labave okvire radnje u svojim romanima. Međutim, taj njoj svojstven postupak kreiranja fabulativnog okvira oslanjajući se na autobiografiju i/ili biografiju, Andrea će Zlatar nazvati „*prisjećajućim pripovijedanjem*“ (Zlatar, 2006: 11). Roman *Marina ili o biografiji* već u naslovu naznačava aktantstvo junakinje imena Marina, a bit će riječ o ruskoj pjesnikinji dvadesetog stoljeća Marini Ivanovnoj Cvetajevoj. Cvetajeva<sup>15</sup> dio života provodi izvan svoje rodne Moskve u velegradovima poput Praga i Pariza. Za vrijeme boravka biva u kontaktu s velikim književnim imenima poput Borisa Pasternaka i Franza Kafke, ali i piše niz pisama Raineru Mariji Rilkeu koji je tada već bio preminuo. Ranije je već spomenuta Marinina epistolarna forma upućena Rilkeu na samom početku romana Irene Vrkljan te će time ta pisma postati izvor autoričinog poznavanja biografskih podataka o Cvetajevoj. Primjećuje se i poistovjećivanje autorice s pjesnikinjom na liniji rastrganog života između različitih zemalja bez fiksnog osjećaja doma. Iako nam se u prvi plan nameće Marina Cvetajeva, Vrkljanova nizom paralelnih priča upoznaje čitatelja s još jednim ženskim imenom, a radi se o Ireninoj prijateljici i glumici Dori Novak koja će zauzeti svojevrsno drugo mjesto Ireninog „autobiografskog ja“. Naime, Dora će biti izgrađeno lice kojim Irena Vrkljan i u svojim drugim djelima (npr. *Dora, ove jeseni*) tematizira shvaćanja života. Stoga će Irena često u romanima progovarati likovima Dore i Marine vrlo se jednostavno poistovjećujući s njihovim glasovima. Taj će obrazac uvidjeti Krešimir Nemeć koji će govoriti o „neautoritarnoj biografiji“ objašnjavajući kako u njoj dolazi do prepoznavanja sebe u drugima jednako kao i drugih u sebi (Nemeć, 2003: 249). Ono što će povezivati Marinu i Doru jesu njihove tragične sudbine pri čemu saznajemo kako je Cvetajeva počinila samoubojstvo 1939. godine, a prekid njihove umjetnosti prekidom njihova života Vrkljanova prezentira sljedećim

---

<sup>15</sup> vidi Hrvatska enciklopedija: „Cvetajeva, Marina Ivanovna“.

Poveznica: (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=13038>). Datum pristupa: (22. 3. 2021.)

riječima: „*Marina je prestala pisati godine 1939. Dora je prestala govoriti godine 1978.*“ (Vrkljan, 2004: 88) te ovakav tip pripovijedanja Dunja Detoni Dujmić označava terminom „disperziranog identiteta“ pri čemu će subjekt slagati mozaičnu sliku svoje osobnosti služeći se metodama nelinearnosti i asocijativnosti (Detoni Dujmić, 2011: 19). Imajući na umu navedene odlike postmodernizma, metoda pripovijedanja i stilova kreiranja likova, slijedi analiza identiteta protagonistkinja romana *Mileva Einstein, teorija tuge* autorice Slavenke Drakulić te romana *Marina ili o biografiji Irene Vrkljan*. Naglasak pri analizi identiteta bit će na tipovima citata i vrstama citatnosti pomoću kojih su se konstruirali identiteti oslanjajući se na teoretsku podlogu iz prethodnih paragrafa rada.

#### 4.1. Ilustrativna citatnost kao prikaz raspada bračnog identiteta

Minulo zajedništvo Mileve i Alberta predloženo je analogijom kamene čvrstoće, a što se dodatno potvrđuje etimološkim tumačenjem njihova prezimena na njemačkom jeziku: „*Postali su 'ein Stein' - jedna stijena, baš kao što je govorilo njihovo prezime*“ (Drakulić, 2016: 92). Može se primijetiti kako se radi o igri riječima ili kalamburu<sup>16</sup> pomoću kojeg se Drakulićeva poigrala odnosom supružnika Einstein. Slijedeći njezin primjer, konstruiran je izraz *zwei-stein* što će prijevodom s njemačkog jezika značiti „dva-kamena“. Time je označena njihova fizička i emocionalna razdvojenost za vrijeme braka, a kasnije i sam razvod.

Epistolarna je forma glavni izvor podataka pomoću kojih Slavenka Drakulić konstruirala lik i identitet Mileve Einstein. Najučestalije će se ubacivati citatni paragrafi Albertovih pisama, ali i fragmenti korespondencije s Milevinom prijateljicom Helenom, sestrom Zorkom, ocem Milošem, majkom Marijom i drugima. Već na samom početku romana nailazi se na obilježene citate iz Albertovih pisama upućenih Milevi te će, kao što je već i ranije u radu napomenuto, taj tip citata biti dominantan. Kompozicijski će roman biti podijeljen na pet cjelina naslovljenih „U kuhinji“, „U vlaku“, „U bolnici“, „Na balkonu“ i „U sanatoriju“. Ispod svakog naslova stajat će i godina ili vremenski period na koji se odnosi taj dio pa će tako od prve do posljednje cjeline

---

<sup>16</sup> Kalambur je igra riječima koja se temelji na glasovnoj sličnosti, a značenjskoj različitosti, tj. na pojavi da se riječ u govoru povezuje uz akustičku sliku druge riječi, pa zvukovni ostvaraj te riječi zadobiva ulogu koju nema u normalnoj komunikaciji (v. „kalambur“. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 24. 11. 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=29847> ).

biti obuhvaćen period između 1914. i 1933. godine. Iako postoji i prostorni i vremenski okvir, brojne analepse i retrospektivna razmišljanja prave odmak od trenutka i mjesta u kojem se Mileva zapravo nalazi. Na samom početku romana čitatelj se susreće s Milevinim čitanjem Albertovog pisma u kuhinji berlinskih prijatelja Fritza i Clare Haber. Naime, Albert joj je poslao pismo na koje će se kasnije u romanu referirati imenom „Uvjeti“. Razlog tomu jesu Albertovi numerirani i strogo precizirani zahtjevi i restrikcije koje očekuje od Mileve u nastavku njihovog bračnog odnosa iako su do tog trenutka već niz godina u braku i imaju dva sina, Hansa Alberta i Eduarda ili od milja prozvanim Tetea. Mileva zna da Albert ima aferu sa svojom rođakinjom Elsom Lowenthal, a kasnije će mu ona postati drugom suprugom. „Uvjetima“ i nizom ostalih pisama, sve više će se potvrđivati Elsin utjecaj na Alberta po pitanju odnosa s Milevom, financijskoj potpori, viđanju sa sinovima i sl. Malo po malo, Milevin i Albertov odnos će od onog čvrstog kakvog su imali za vrijeme studiranja i u prvim godinama njihova braka postati labav i formalan tj. od jednog, ranije spomenutog, figurativnog kamena nastat će dva. Prvi citatni konstrukt lika Mileve Einstein jest fragment Albertova pisma u kojem Milevu doživljava samo jednim svojim odstranjenim dijelom, a ne zasebnom jedinkom s čime će se i ona sama složiti te time stvoriti i svojevrsnu auto-konstrukciju sebe same:

*„Ali u istom tom pismu također piše: 'Ona jest i uvijek će ostati amputirani dio mene.\*' Potresla je ta rečenica koja savršeno precizno izražava i njezin vlastiti osjećaj pripadnosti“ (Drakulić, 2016: 123).*

Mileva je prikazana kao lik žene visokih intelektualnih potencijala, ali s fizičkim nedostatkom koji joj je rušio samopoštovanje, a čemu je dodatno doprinijela mizogina sredina u kojoj je živjela. U romanu su prikazane i njene autorefleksije u poznijim godinama života kada je postala svjesna vlastitog potencijala samosvjesne žene ističući i svoje porijeklo imućne obitelji Marić, njen studij na Politehničkom fakultetu kao jedna od rijetkih žena koje su primljene, njeno pomaganje i surađivanje s Albertom na istraživanjima u poljima fizike i matematike i dr. Međutim, Mileva je uvelike postala ovisna o svom suprugu što će ju učiniti slabijom i podređenijom njemu. Iz tog razloga trpi njegove razne uvrede i ponižavanja, a što je vidljivo i iz sljedećeg citatnog fragmenta:

„(...) 'Ako je netko nula, nema mu pomoći, taj treba biti fin i skroman i šutjeti. To ti je moj savjet.\*' - napisao joj je. (...) *Ali zašto me baš ta rečenica natjerala na plač? Zato što mi je tu uvredu uputio Albert ili zato što je istina? Od obećavajuće fizičarke do gubitnice. (...) Nije mi najgore to što sam postala bezvrijedna, kako ti misliš Alberte. Najgora mi je svijest o vlastitoj slabosti da to spriječim*“ (Drakulić, 2016: 158-159).

Kada bi se tekst Slavenke Drakulić ubacio u kategorijalni citatni četverokut i analizirale stranice semantike, sintakse, pragmatike i funkcije, pa i samim time odredio tip citatnosti, rezultat bi bio na strani ilustrativne citatnosti. Razlog tomu jest citatna imitacija u semantičkom smislu prilikom koje su epistolarni fragmenti u potpunosti preneseni svojim izvornim oblikom. S aspekta sintaktičkog uređenja teksta i prototeksta, izvorni tekst Slavenke Drakulić podređen je prototekstu pisama Mileve Einstein koje su grafički izdvojene. S pragmatičke strane, Drakulićeva se oslanja na statičnu orijentaciju poznatog čitateljskog iskustva, odnosno veliku ulogu će igrati planetarna popularnost znanstvenika Alberta Einsteina. Funkcija teksta o Milevi Einstein bit će sadržana u vjernoj reprezentaciji njenog identiteta i druge kulture.

Dakle, iz predstavljenog odnosa s njenim supružnikom Albertom, Mileva Einstein individualni je lik koji postupnim razvojem zadobija određene crte emancipiranog tipa ženskog lika prema Nemecovoj klasifikaciji, ali i dalje jedan dio nje mogao bi se svrstati u ženu kao promicateljicu čistoće i nevinosti te čuvara ognjišta prema Petračevoj tipologiji. Naznake emancipacije vidljive su u njenim odlukama o odbijanju Albertovih „Uvjeta“, napuštanju supruga i odlaska s dječacima, samostalnom zarađivanju novca satovima klavira i matematike itd. Međutim, važno je naglasiti kako Milevina emancipacija ne prolazi bez posljedica te će tako podnijeti velike žrtve u smislu psihičkog i fizičkog oboljenja kao i emotivne boli. Žena kao čuvar ognjišta i promicateljica nevinosti i čistoće, kako je to nazvao Božidar Petrač, u Milevi se očituje u postupcima poput pomaganja Albertu u pripremi za njegova predavanja, prevođenju radova s engleskog jezika kojeg on nije poznao i potpisivanju njega umjesto sebe, nediplomiranju zbog posvećenosti Albertu i kućanskim obavezama i dr. Naposljetku, dobra i smjerna žena kakvom je Mileva opisana najjasnije je prikazana trpljenjem suprugova odbijanja i šutnjom o njegovom preljubu. Kako bi se moglo nešto više reći o vrsti identiteta, oslanjajući se primarno na tezu Suzane Kos, u nastavku će rada riječ biti o borbi Mileve Einstein na suprotnim frontovima razuma i srca.

## 4.2. Gradnja esencijalističko-konstruktivističkog identiteta faktocitatima

Osim epistolarne i ilustrativne citatnosti o kojima se govorilo ranije, Slavenka Drakulić koristi se i novinskim citatima kako bi djelo dobilo dodatnu vjerodostojnost faksije. Ovakav tip citata, kako je već i ranije navedeno, Dubravka Oraić Tolić nazivat će faktocitatima i to „dokumentarnim interverbalnim citatima novinskoga teksta“ (Oraić Tolić, 2019: 80). Tako će se povući analogija najavljenog ratovanja Austro-Ugarske Monarhije i Trojedne Kraljevine, među kojima je i Srbija, domovina Mileve Marić-Einstein, s njenim bračnim razmiricama. U nastavku se prenosi dio romana u kojem je zastupljen interverbalni faktocitat novinskog naslova o ratu:

*„Srijeda je, 29. srpnja. Jučer je Austro-Ugarska objavila rat Srbiji. Jučerašnje novine crnim masnim slovima na naslovnoj stranici prenose vijest Wiener Zeitunga 'Objavljen rat Srbiji!' Kakva nesretna podudarnost, misli Mileva. Odjednom se našla usred dva rata. Ovog privatnog s Albertom i onog drugog, pogibeljnog i krvavog. Oba su zastrašujuća“ (Drakulić, 2016: 70).*

U ratu na prostorima Srbije sudjeluje i Milevin brat Miloš kojem će se izgubiti trag i vodit će se kao nestali, a ta će činjenica trgati njezinu brigu za obitelji u domovini i brigu za obitelji u Švicarskoj kamo je otišla nakon napuštanja Alberta. Takvo će stanje u Milevi probuditi osjećaje čežnje i nostalgije. Teza Dubravke Oraić Tolić upravo o nostalgiji kao o umjetničkom postupku proze devedesetih godina prošlog stoljeća bit će primjenjiva i pri analizi ovoga romana. Prenosi se citat u kojem Oraić Tolić razlaže dvojaku pojavnost nostalgije u našoj književnosti:

*„Nastala su dva tipa nostalgije: jedan, u kojemu je naglasak bio na 'nostosu', tj. povratku kući, tradiciji, identitetu, i drugi, u kojemu je naglasak na 'algiji', tj. boli zbog nemogućnosti povratka, jer su kuća, tradicija i identitet bili izgubljeni ili na neki drugi način nedostupni“ (Oraić Tolić, 2005: 197).*



Dakle, ako bi se analizirala Milevina nostalgija prema tumačnju Oraić Tolić, zaključak bi bio kako se u njenom slučaju radi o „algiji“ upravo zbog nemogućnosti njenog povratka u rodni kraj. Upravo će ova bol doći u vezu s „osobnom ili neizlječivom nostalgijom“ koja obilježava i samu umjetnost devedesetih godina (Oraić Tolić, 2005: 197). Milevin privatni rat za vlastitu dobrobit i dobrobit svojih sinova razlučit će njen identitet na konstruktivistički i esencijalistički. U hrvatskoj književnosti 19. i prve polovice 20. stoljeća ovi će identiteti biti dvije polarne suprotnosti. Suvremeno doba tj. kraj 20. i 21. stoljeće nudit će mješavinu dvaju identiteta time stvarajući tzv. esencijalističko-konstruktivistički identitet. Vrijeme nastanka romana jesu devedesete godine 20. stoljeća te je shodno tom razdoblju Drakulićeva i interpretirala svoju protagonistkinju iako je ona živjela od 1875. do 1948. godine. Esencijalizam koji u ovom slučaju ide u prilog emancipaciji žene, autorica je naglasila prijepisom cjelovitog Milevinog pisma upućenog Albertu u kojem odbija izuzeti dječake od ostatka očeva nasljedstva, iako su dobili veći dio novčanog iznosa Nobelove nagrade. Pismo se proteže trima stranicama romana iz čega se izdvaja samo njegov početak:

*„Dragi Alberte, pišem ti u vezi s tvojim zahtjevom da se tvoji sinovi odreknu tvog nasljedstva, osim novca od Nobelove nagrade. Odmah moram reći da to odlučno odbijam.“* (Drakulić, 2016: 160).

Posljednjom rečenicom izdvojenog citata jasna je njena odlučnost i suprotstavljanje supružniku što će biti jasan simbol protupatrijarhalnog sistema kakav se u tom periodu još uvijek pokušava njegovati, a kojeg i Albert želi nametnuti ranije spomenutim „Uvjetima“. Međutim, ono što stvara kontradikciju unutar samog njenog identiteta jesu izdvojeni slučajevi pokoravanja patrijarhatu i briga o sveprisutnom stavu „što će reći ljudi“. Slijede konkretni primjeri koji se prožimaju na više mjesta u romanu:

*„Dogodilo se upravo ono čega su se najviše bojali, misli, i dalje ležeći. Osramotila sam ih. Vratila sam se trudna s vanbračnim djetetom. I bez diplome. (...) Kopile, tako zovu naše vanbračno dijete. I to u bogatoj i poštovanoj kući Miloša Marića. Roditelji su sve poduzeli da zataje njenu trudnoću. (...) Najteže joj je bilo što mora skrivati trudnoću i od njihovih najboljih prijatelja u Zürichu*

*i od svojih prijateljica. Vanbračno dijete izložilo bi Alberta skandalu, a vjenčati se nisu mogli dok je Albert ovisio o roditeljima i bogatoj rođakinji.“ (Drakulić, 2016: 78-79, 95).*

Izdvojeni citati govore o Milevinoj prvoj trudnoći za vrijeme koje još uvijek nije stupila u bračni odnos s Albertom pa se samim time radi o vanbračnom djetetu. Takvo nešto umanjivalo je Albertove šanse za zaposlenjem i priznanjem u znanstvenim krugovima te je stoga i inzistirao na tajenju trudnoće. Jednako tako postavili su se i njeni roditelji pa je nakon devetomjesečnog skrivanja trudnoće u kući na Kaću Mileva u tajnosti rodila djevojčicu Lieserl. Nitko nije smio znati za postojanje djeteta osim najužih članova obitelji te je stoga djevojčica ostavljena u Srbiji umjesto povratka u Švicarsku s Milevom i Albertom. Dakle, iz navedenih činjenica prihvaćanja patrijarhalnih i konzervativnih stavova jasan je Milevin konstruktivistički identitet. Ona će s vremenskim odmakom od tih događaja praviti negativan osvrt i na svoje bližnje koji su zagovarali takve odluke, ali i na sebe što je popustila njihovom pritisku. Prisjećajući se ovog događaja, ali i niza ostalih, poput nediplomiranja, u Milevi će se prilikom Albertovih pokušaja odvajanja od nje i uvjetovanja njihovog odnosa probuditi revolt. Tako će dugi niz godina nakon odlaska od Alberta pokušavati izboriti alimentaciju za sinove, njegove posjete, pisma djeci, ali njoj kao ženi najvažnije - odgađala je njihovu rastavu. Znala je koliki utjecaj na Alberta vrši Elsa i njegova majka Paulina koja nikada nije podržavala vezu s Milevom, ali nije htjela dozvoliti mu da se na tako jednostavan način „riješi“ braka s njom i stupi u brak s Elsom. Godinama je održavala neizvjesnost i protivljenje, ali vremenom je posustala i shvatila da je ovo rat kojeg ne može više podnijeti te napokon u veljači 1919. godine potpisuje papire za razvod. Već tog istog proljeća Albert i Elsa stupaju u brak čime je Mileva u potpunosti doživjela poraz, a što će Slavenka Drakulić opisati ponovnom ratnom analogijom:

*„Mileva je konačno fizički i psihički klonula pred njegovom opsadom. Tako je njezin mali, privatni rat s Albertom završio gotovo istovremeno kada i Veliki rat u Europi. Pokušavala je svoj poraz sagledati iz te perspektive. Rekla je sebi da njezino stradanje i poraz nisu ništa u usporedbi s gotovo deset milijuna poginulih i dvadeset milijuna ranjenih. Europa je bila klaonica, zašto bi ona i njezina obitelj ostali pošteđeni?“ (Drakulić, 2016: 149).*

Dakle, ovim potpoglavljem utvrđen je identitet književnog lika Mileve Einstein pri čemu su pripomogle primarno teze Suzane Kos, ali na ovom mjestu ističu se i tvrdnje Nikole Petkovića. Naime, Petković u svom djelu *O čemu govorimo kada govorimo o identitetu?* (2020) tematizira problem terminologije identiteta i suvremenog baratanja tim pojmom. On će u svojoj knjizi isticati razlike identiteta i identifikacije pri čemu će kvalitativni (auto i heteropercepcija) ili s druge strane kvantitativni (biološke odrednice spola, visine, težine itd.) identitet biti posljednja faza procesa identifikacije (Petković, 2020: 23). Ono što će biti od posebne važnosti za ovaj diplomski rad jest teza o esencijalizmu i antiesencijalizmu tj. konstruktivizmu povežemo li njegov termin s terminom Suzane Kos. Petković se oslanja na stajališta Rogersa Brubakera i Fredericka Coopera, američkih teoretičara koji kritiziraju suvremeni dominantni antiesencijalizam u konstruiranju identiteta jer smatraju da se tvori „*uvjeravajući sve oko sebe da je identitet nužno konstruiran, fluidan, umnogostručen, da se do njega dolazi pregovorima u kulturi, da je u trajnom procesu nastajanja/nestajanja (...)*“ (Petković, 2020: 90). Petković se priklanja mišljenju kako se danas začudni efekt pojavljuje prilikom voljnog odabira identiteta umjesto držanja onoga urođenoga i zadanoga (Petković, 2020: 96). Upravo na tragu ove koegzistencije esencijalizma i antiesencijalizma u ovom diplomskome radu kreiran je termin esencijalističko-konstruktivističkog identiteta pružajući slobodu analize ovisno o njenom objektu. Faktocitatima je oprimjeren konstruktivistički dio Milevinog identiteta tako što će odlučnim odbijanjem Albertovih zahtjeva i napuštanjem supruga ostvarivati emancipiranu ženu u sebi. Konstruktivistički segment oprimjeren je i njenim prihvaćanjem skrivanja vanbračne trudnoće zbog Albertovog znanstvenog uspjeha, ali i sramoćenja očevog imena. Esencijalizam, odnosno ono što je Milevi biološki zadano, očituje se u opisu tijela za vrijeme trudnoće: „*Posljednjih mjeseci trudnoće tijelo joj je bilo teško, jedva se kretala po kući i dvorištu šepajući još jače*“ (Drakulić, 2016: 75) i nakon poroda: „*Osam mjeseci nakon poroda trbuh joj je posve splasnuo i vratila joj se lakoća pokreta. Zato se i ohrabrila obući suknju od prošlo ljeta. Da, ova joj suknja od šifona s visokim strukom dobro stoji, ističe joj struk i grudi, koje kao da su se povećale nakon poroda*“ (Drakulić, 2016: 76). Esencijalistički je i njen osjećaj manje vrijednosti zbog fizičkog nedostatka tj. šepavosti: „*Prva joj je pomisao bila da je djeca tuku jer je bolja učenica od njih. Tek joj je ta strašna riječ 'šepavica' otkrila pravi razlog*“ (Drakulić, 2016: 82). Esencijalizam je i osjećaj krivnje zbog napuštanja djeteta koji ju u konačnici dovodi do depresije: „*Bilo je dovoljno da vidi ženu kako gura kolica pa da se rastuži. Nešto se s njom događalo, a nije znala što. Samo je osjećala da sve više tone u beznade*“ (Drakulić, 2016: 85). Dozvolili smo si slobodu u definiranju esencijalističko-konstruktivističkog identiteta, a u

slučaju Mileve Einstein prevagu bismo stavili na konstruktivistički dio upravo zbog njenih autorefleksija u kojima osuđuje vlastite postupke kojima se pokoravala drugima. Mileva svjesno konstruira svoj odmak od esencijalističkog identiteta žene-majke, iako je nužno naglasiti kako nikada ne zapostavlja svoje sinove, čak ni u situaciji kada pati od depresije, a i oni zajedno s njom. Ta brižnost i privrženost upravo je posljedica kombiniranog esencijalističko-konstruktivističkog identiteta. Utvrdivši tip lika i vrstu identiteta, sljedećim potpoglavljem nastavlja se analiza protagonistkinje i to iz aspekta majčinstva.

### 4.3. Citatna struja svijesti u diskursu dobre majke

Puni naslov romana glasi: „Mileva Einstein, teorija tuge“ te je jedno potpoglavlje posvećeno razlozima njene tuge pri čemu je naglasak na njenoj majčinskoj figuri. Ustaljen konstrukt pri izgradnji identiteta ženskih likova jest struja svijesti, čemu je najpoznatiji primjer Joyceova *Uliksa*. Posljednje poglavlje romana sastoji se od solilokvija Molly Bloom u kojem je struja svijesti prikazana kao doslovan tok misli bez interpunkcijskih znakova time tvoreći jednu rečenicu koja se prostire na 60 stranica romana. Drži se da tuga tvori dominantan konstrukt Milevinog lika, a da roman pruža uvid ženske struje svijesti u poznijim godinama života kada čovjek stiže u fazu razmišljanja o minulim postupcima i potencijalnim alternativama. Tako će Drakulićeva romanom obuhvatiti sve brige Mileve Einstein od kojih se najviše ističu šepavost, nediplomiranje, napuštanje kćerke pa njena smrt, nevjera supruga Alberta, život samohrane majke s dvojicom sinova te sestrina bolest shizofrenije, a kasnije i manifestacija iste bolesti kod sina Tetea. Navedeno je više razloga njene tuge, ali u samom romanu Drakulićeva će izdvojiti tri tuge kao ključne za „*neku vrstu tuberkuloze duše*“ (Drakulić, 2016: 126). Kao što se već viđalo u našoj književnosti, poseban naglasak na odnosu majke i njene djece nije stran ni ovom slučaju. Petrač tu situaciju ovako objašnjava: „*Iako se samo i jedino u majčinstvu i materinstvu ne iscrpljuje poziv žene, jamačno je doživljaj majke i iskustvo djetinje pripadnosti jedan od najčešćih i posvećenih osjećaja;*“ (Petrač, 1991: 352). I u ovom slučaju autorica se koristila citatnošću kako bi približila stanje Milevine roditeljske psihologije, ali ovaj će put biti riječ o citatnosti znanstvenog rada Sigmunda Freuda „*Tugovanje i melankolija*“: „*Gubitak objekta preobražava se u gubitak ega' - piše Freud. Gubeći Lieserl izgubila sam samu sebe. U početku sam za to krivila Alberta, ali već godinama krivim samo*

*sebe, misli Mileva*“ (Drakulić, 2016: 125). Razmatrajući pročitane Freudovu tezu, Mileva zaključuje kako su je gubitak djeteta, diplome i supruga doveli do melankolije i psihološkog poremećaja depresije i tuge, a sva ta promišljanja i osjećaj krivnje još će jednom potvrditi njen esencijalistički dio identiteta. Može se zaključiti kako se radi o postepenom gubitku esencije žene gubeći dijelove svojeg majčinskog, karijernog i intimnog postojanja. Najveći udarac za nju upravo je napuštanje i smrt kćeri Lieserl ili Ljubice, kako su je njeni roditelji krstili u pravoslavnoj crkvi. Esencijalističku dihotomiju vlastite tuge Milevin lik započinje sljedećim riječima i to upravo o Lieserl: „*U meni žive tri tuge, misli Mileva. Prva je Lieserl. Ona spava u meni kao nekada dok se ljuljuškala u mojem trbuhu. Nikada je više neću napustiti*“ (Drakulić, 2016: 131). Čitajući posljednju rečenicu citata osjetna je težina tereta kojega Mileva nosi i kojeg će nositi dok je nje na životu. Nikada više ona neće napustiti žaljenje za izgubljenim djetetom, a nikada više nju neće napustiti krivnja i tuga zbog vlastitih postupaka. Imajući to u vidu, može se reći kako je Mileva prezentirana kao brižan tip majke, majke čuvarice ognjišta i svoje djece unatoč smrti prvog djeteta. U ovom će svjetlu njezin lik biti na tragu idealiziranih i stereotipnih likova majki iz prethodnih stoljeća naše književnosti. Upravo će gubitak djevojčice ponukati Milevu na još veću brigu o dječacima koje dobiva kasnije. Konstrukt majčinske brige veliki je čimbenik pri razumijevanju Milevina identiteta, odnosno raspada njenog identiteta. S tim u vidu, prelazi se na drugi po redu istaknuti razlog tuge glavnog ženskog lika romana, a radi se o odnosu sa supružnikom Albertom. Ranije je u radu već pružena okvirna slika njihova braka, komunikacije, roditeljstva i odnosa uopće, a u auto-analizi svoje tuge Mileva će kazati: „*Druga je Albert. Tuga koju osjećam u vezi s njim je drugačija, to je tuga za bliskošću, za prošlošću*“ (Drakulić, 2016: 131). Već od ranije je jasno kako se ne radi o skladnom braku, a moglo bi se reći niti o roditeljstvu. Naime, Mileva će često promišljati o njegovom hladnom odnosu prema njoj, ali i prema dječacima i njegovom distanciranom očinstvu kao neshvatljivu suprotnost njegove topline i ljubavi s početka veze. Također će biti prikazane i njene refleksije na njegovo uzbuđenje prilikom trudnoće s Lieserl koje su izostale za vrijeme trudnoće s Hans Albertom, a potom i s Teteom. Iz tih će razloga Mileva žaliti za minulim vremenima kada je osjećala njegovu prisutnost i podršku. Odgoj dječaka i eventualni propusti nastali prilikom njega redom su pripisivani majci, obzirom da je ona bila zadužena isključivo za djecu i kućanstvo. Tako će u jednom trenutku i Mileva početi propitkivati svoj način odgajanja, a posebice je to vidljivo na primjeru njenog najmlađeg djeteta:

*„I napokon, Tete. Moje najmlađe dijete, moj nadareni, briljantni dječak kao da je još uvijek vezan za mene pupčanom vrpcom. Jesam li ga ja učinila suviše ovisnim o meni, kako misli Albert? Ili je rođen takav, emocionalno preosjetljiv, fizički neotporan, dječak kojem treba posebna pažnja?“ (Drakulić, 2016: 131).*

Boležljivi, emotivno ovisni i shizofrenični sin Tete bit će treća stavka njene tuge. Pojavnost Milevine tuge mogla bi se determinirati pomoću vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Tuga zbog Alberta, kako ju je već i sama Mileva nazvala, bila bi tuga zbog prošlosti. Jasno je kako ona u tom slučaju žali za događajima njene mladosti u kojima je osjećala partnerovu privrženost i ljubav, radost zbog rođenja prvoga djeteta, a i ostvarivala se na obrazovnom polju. Tugu uzrokovanu kćerkinom smrću moglo bi se nazvati tugom za sadašnjosti. U već poodmaklim godinama, Mileva će osjećati veliku prazninu zbog izostanka njezine kćeri, a praznina svakim danom postaje sve veća. Ranije se mogla nositi s njom krpajući njene krajeve ljubavlju i brigom o sinovima. U vrijeme kada ostaje bez supruga, a i svjesna je kako su joj i sinovi odrasle osobe, majčinska strana sve više pati zbog gubitka Lieserl. I napokon, treća tuga bit će tuga za budućnosti. Razlog zbog kojega je Tete svrstan upravo u tu kategoriju jest taj što njegova majka strahuje od nepostojanja njegova samostalnog života u kojem će voditi brigu o sebi, svojoj karijeri i obitelji. Mileva je već od njegovih malih nogu svjesna kako je on drugačiji od starijega brata Hansa Alberta, a ona je to pripisivala tome što je najmlađe dijete i miljenik svih. Tek će primjećivanjem ispada kao što su naleti agresije, posesivni poremećaji, fizička bol uzrokovana mentalnim smetnjama i dr. ukazati na stanje shizofrenije. Odlasci u bolnicu pa na kraju i u sanatorij, samo su dodatno uvećali Milevinu tugaljivost shvaćajući da njezino dijete neće imati „normalnu“ budućnost, onakvu kakvu bi svaka majka htjela za svoje dijete. Svjesna je da će njezino dijete kraj svoga života dočekati zatvoreno u četiri zida i pod utjecajem različitih lijekova. Nije za mjeriti koja bi od ove tri tuge bila najteža, ali ako bi se trebalo opredijeliti, možda upravo ova odnosi prevagu jer je riječ o nečemu na što ona kao majka ne može utjecati već se mora samo pomiriti s tim, a događa joj se pred vlastitim, bespomoćnim očima.

Izvodi se zaključak kako majčinski konstrukt Mileve Einstein varira „od kritike majčinstva kao patrijarhalne konstrukcije kojom se legitimira podčinjenost žena, do afirmacije majčinstva kao izvora ženske moći“ (Kuvač-Levačić, 2012: 322). Milevin izvor moći kojeg dobija majčinstvom može se iščitati u njenom pronalaženju motivacije i snage upravo u svojim

sinovima, iako pati i od psihičkog i fizičkog oboljenja. Primjerice: „*Mileva zna da nema pravo očajavati. Nije sama, nipošto nije sama. Ima dva dječaka. Izdržat će već nekako. Prevladat će svoju bolest. Zna da mora, radi djece*“ (Drakulić, 2016: 71). Cheryl Walker razlikovat će tri koncepta majčinstva prema kojem je prvi majčinski posao tj. majčinska praksa, drugi je diskurs o dobroj majci koja prihvaća vrijednosti i norme društva u kojem se nalazi dok posljednji koncept majčinstvo sagleda kao socijalni identitet koji će se reflektirati u pojedinačnoj autopredodžbi unutar društvene zajednice (Walker, 1995 u Kuvač-Levačić, 2012: 322-323). Po predočenim primjerima Milevina majčinstva, jasno je kako Slavenka Drakulić u njenom liku prezentira diskurs o majčinstvu baziranom na kulturno osviještenoj, normama podređenoj i ulozi dobre majke privrženoj ženi.

#### **4.4. Egzilantska citatna relacija Slavenke, Mileve, Irene i Marine**

Promišljajući o temi egzila, neophodno je osvrnuti se na teze Edwarda Saida pri čemu se ovdje izdvaja samo jedna od njegovih definicija egzila: „*To je neizlječivo odvajanje nametnuto između ljudskog bića i rodnog mjesta, između sebstva i njegova pravog doma: temeljna tuga egzila nikada ne može biti prevladana*“ (Said, 2005: 11). Međutim, nužno je naglasiti kako egzil ne podrazumijeva nužno prisilno otuđenje već može biti riječ i o svojevolumnom napuštanju domovine pri čemu će biti ključni politički, etički ili religiozni osobni motivi pojedinca (Anić, Goldstein, 1999: 90). Obje spisateljice čiji se romani interpretiraju u ovome diplomskome radu stanovnice su koje trajno mjesto boravka imaju na adresama izvan svoje domovine. Za Irenu Vrkljan već je ranije napomenuto kako se radi o Berlinu, a Slavenka Drakulić boravi ponajviše u Stockholmu. I jedna i druga autorica žive na relacijama između inozemnih gradova i Zagreba kojem se uvijek vraćaju. Stoga ni ne čudi njihov odabir protagonistkinja romana uzimajući u obzir da se radi o Milevi Einstein, djevojačko Marić, koja je porijeklom s prostora Srbije, a život provodi u Njemačkoj i Švicarskoj te o Marini Cvetajevoj, Ruskinji koja će život provesti što u Čehoslovačkoj što u Francuskoj i drugim zemljama. Upravo iz sabranih podataka shvatljivo je kako bi se i na autorice i na protagonistkinje mogla primijeniti fraza „život u kuferu“ pri čemu se misli na učestala putovanja i nestalno mjesto

boravka. U nastavku ovoga potpoglavlja pažnja će biti usmjerena ka utjecaju prostora na tvorbu identiteta.

Dunja Detoni Dujmić pri istraživanju postmodernističkih književnih prostora druge polovice 20. stoljeća uočila je mimikrijsku narav fantastičnih prostora koji „upadaju“ u proze naših spisateljica s ciljem izražavanja provokacije i bijesa glavnog lika ili pak gubljenja u nadrealitetu (Detoni Dujmić, 2011: 15-16). Kako u romanima Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan koji se analiziraju u ovom diplomskom radu ne postoje nadrealne scene i fantastični elementi već stvarnosna, realistička projekcija prostora, važan je sljedeći citat:

*„Međutim, nasuprot magijskorealističnim eskapadama, osipanje pa i krah utopijske čežnje za stabilnim mjestom znali su se izraziti i na drukčiji način: blagom ironijskom usredištenošću na nezahtjevnim, umalo trivijalnim mjestima naokolo lišenima bilo kakve intelektualne opreme ili intrigantnije duhovnosti“*  
(Detoni-Dujmić, 2011: 16-17).

Drugim riječima, prozaistice druge polovice 20. stoljeća koristile su se i fantastičnim, ali i potpuno suprotnim, realističkim prostorima kako bi izrazile nostalgичnost doma, a često bi realizam bio obuhvaćen u prostornim minijaturama. Na tragu ove teze, uočena je potencijalna simbolika naslova koji kompozicijski dijele roman *Mileva Einstein: teorija tuge* na pet poglavlja, a koji redom nose sljedeće nazive:

- I. U kuhinji, 1914.
- II. U vlaku, 1914.
- III. U bolnici, 1916.-1919.
- IV. Na balkonu, 1925.
- V. U sanatoriju, 1933.

Vidljivo je kako se radi o pretežito svakodnevnim lokalitetima koji za sobom ne nose konotaciju intrige, intelektualiziranih događaja i pojava već bi ih se moglo kategorizirati pod rutinizirane lokacije. Naravno, iz ove tvrdnje izuzimaju se bolnica i sanatorij držeći kako oni ipak nisu uobičajeni toposi prosječnog čovjeka. Upravo će ta poglavlja i nositi određena rasvijetljenja fabule, rasplete događaja i nadogradnje karaktera. Jasno razgraničeni lokaliteti mikro (kuhinja, vlak, bolnica, balkon, sanatorij) i makrotoposa (Zürich, Novi Sad, Kać, Berlin) upućuju i na unutarnju podijeljenost Mileve Einstein. Prostorna će komponenta igrati veliku ulogu u



oblikovanju identiteta tako što će glavni ženski likovi u trenutcima životne opterećenosti pribjegavati nostalgичnim promišljanjima o sretnijim danima u domovinama. Jednako tako, čitajući roman Irene Vrkljan uviđamo kako su mjesta radnje također jasno označena, najčešće u svrhu dopune biografskih podataka Marine Cvetajeve ili autoričinih autobiografskih refleksija. Roman *Marina ili o biografiji* kompozicijski nije podijeljen na poglavlja, ali na pojedinim mjestima autorica je odvojila dijelove bjelinama ili praznim stranicama. Ovakav način vizualno izmiješanog i međusobno prožetog teksta može se dovesti u vezu s neodvojivim toposima identiteta između kojih gravitira Vrkljanova, ali i protagonistica Marina. Tako će se autorica poistovjetiti s Cvetajevom za vrijeme njenog izbivanja iz Rusije kada „*Marina piše u Parizu: 'Svakodnevnica, koja razara moj mozak.' To su strani grad, kućanstvo, kupovanje, sive stambene kuće predgrađa, strah, stalno osiromašenje*“ (Vrkljan, 2004: 75). Vrkljanova će se isto osjećati u hladnom Berlinu, a to će suptilnije izraziti sljedećim riječima: „*Pobjegni na otok Brač, ugrij se drugačije nego što to možeš ovdje u Berlinu. Nijedan krevet, nikakav šal ne mogu te utopiti kao onaj mlaz s jarkog zida*“ (Vrkljan, 2004: 24). Osjećaj Drugosti javlja se i u ovom slučaju - egzilarne otuđenosti iz vlastite domovine uzrokovana židovskim entitetom Marinina supruga Sergeja Efrona. Naime, Marina Cvetajeva zaljubljuje se i udaje za tuberkuloznog Židova što će naići na sveopću osudu: „*Prijatelji u Rusiji i oni u emigraciji nisu željeli prihvatiti Marinin izbor: izbor bolesnika i Židova*“ (Vrkljan, 2004: 54). Zbog ljubavi i odlučnosti o slobodi vlastitoga izbora i supružnika i života, Marina odlučuje graditi svoj život van granica svoje domovine Rusije, a jedan od toposa na kojem će provesti dio svoga života jest grad Všenorij u tadašnjoj Čehoslovačkoj:

„*Vrijeme prije podne ubijam satovima francuskog koje dajem Alji (drugu polovicu prijepodneva kuham i ložim), ubijam dane krpanjem - s kakvom li to žestinom - čarapa (dva para od mene, pet od Alje - i sve, sve analiziram!) i tako ubijam još jednu godinu, možda i dvije - samo naprijed!*“ (Vrkljan, 2004: 46).

Iz pročitanih riječi osjetno je besmisleno ispunjavanje dana kućanskim obavezama, ali ono na što će se staviti naglasak u ovom citatu jest dio o analiziranju. Frazom „analiziram sve“ Marine Cvetajeve ukazuje se na analitičnost njena identiteta, primarno svojstvenu ženama i ženskom pismu. Marina će tako u svojim promišljanjima pretresati teme svojega načina života, protoka

jednoga dana, težnjama ka pisanju i sl. Ovakvu pojavu Detoni Dujmić također će pripisati prostornoj otuđenosti, a što je moguće vidjeti u sljedećoj njenoj tezi:

*„Zemljopisno prepoznatljivi ili pak hibridni i globalizirani prostori u tuđini kadšto izazivaju nostalgичno prebiranje po osobnoj povijesti, po nepreglednim mjestima imaginacije i sjećanja s jakim osjetom egzistencijalne nesigurnosti (...)“ (Detoni-Dujmić, 2011: 17-18).*

Osim Marine i Mileva će osjećati razapetost trenutnog mjesta življenja i osjećaja doma koji je zaživio u prostoru domovine. Također će se portretirati pogubljenost i promišljanje o vlastitom identitetu na lokaciji Kaća i drugosti identiteta na lokaciji Züricha. Slijedi primjer iz romana:

*„Je li ovo kuća koju najviše voli jer u njoj nalazi mir? Nije više tako sigurna. Kao da je razapeta između Kaća i Züricha, ne pripada više posve ovamo, ne može se vratiti u djetinjstvo, sjediti na vrhu drvene kule i čitati, biti sama, biti svoja. Nije više ni sama ni samo svoja.“ (Drakulić, 2016: 76).*

Po analizi prostornog konstrukta identiteta služeći se tezama Helene Sablić Tomić, izvodi se zaključak kako likovi Mileve i Marine obuhvaćaju i vanjski i privatni i intimni prostor s time da prevagu odnose privatni i intimni. Razlog tomu upravo su reminiscencije, autorefleksije, analepse i struja svijesti ženskih likova kojima su glavne teme u tim trenutcima obitelj (njen raspad, pokušaj očuvanja zajedništva, briga za djecom itd.), kuća (kućanski poslovi koji im se nameću ili koje svjesno uzimaju kao svoju obavezu, osjećaj doma i zajednice njihova je briga i sl.) i naposljetku njihova intima (bračni odnos, smrtni slučaj djeteta ili supružnika, tuga i dr.). Vanjski segment vidljiv je u urbanom i kulturnom dijelu pri čemu se urbanost odnosi na stilove života u Švicarskoj, Njemačkoj i Francuskoj kao kontrasti ruralnijih i zaostalijih sredina Trojedne Kraljevine i dijela Rusije iz kog je Marina. Kulturni dio obuhvaćen je govorom o želji za diplomom (Mileva), želji za pisanjem i spisateljstvom (Marina), držanjem poduka matematike i klavira kao način prehranjivanja obitelji (Mileva), korespodencija i druženje s poznatim književnim ličnostima (Marina) i dr. Čitajući romane jasno je kako su identiteti

Mileva i Marina dvojno ocrtavani, a pritom se misli na njihov individualan identitet te identitete zajednice koji se tematizira. Nešto više o ovoj dualnosti identiteta vidljivo je u sljedećem citatu Kornelije Kuvač-Levačić:

*„Pojmovi subjekta i identiteta ključna su mjesta suvremenih književnoteoretskih istraživanja, pri čemu se polazi od spoznaje da pripovijedanje, pripovijest, koja obuhvaća sva područja ljudskog života realizirajući se u najrazličitijim oblicima posredovanja, ima središnju ulogu u prikazu identiteta, kako pojedinačnih (osobna sjećanja, samopredstavljanje), tako i grupnih (religije, nacije, rase, roda...). (Usp. Peternai 2005., i dr.)“ (Kuvač-Levačić, 2016: 166).*

Navedena teza objedinjavat će individualni i grupni identitet određen prostorima likova koji su ukomponirani u tekstu. Tu će važnu ulogu u individualnom identitetu igrati intimistička promišljanja i autopredodžbe likova, a u grupnom identitetu kultura sredine i entitet zajednice. Andrea će Zlatar zaključiti kako se *„identitet stvara u procesu razlikovanja, stalnoga uspostavljanja identiteta sebe u odnosu na druge, jastva u odnosu na druga jastva kao i na prepoznatu drugost u vlastitome ja“* (Zlatar, 2004: 18, citat u: Kuvač-Levačić i Vulelija, 2017: 179). Upravo zbog toga, Mileva i Marina bit će izdvojene jedinice svoje sredine čime će se isticati njihov konstruktivizam u protivljenju društvenim normama npr. napuštanjem supruga ili domovine time tvoreći emancipiranu ženu ili pak u prihvaćanju istih i time konstruirajući patrijarhalan, podređen tip žene. Međutim, esencijalizam će biti također zastupljen u promišljanjima o svojoj biološkoj zadatosti (tijelo za vrijeme trudnoće, porod, majčinstvo, šepavost i sl.) kao i težnjama ka ravnopravnosti muškaraca i žena (jednake mogućnosti obrazovanja, izbor zanimanja umjesto kućanice, slobodan izbor partnera neovisno o društvenoj prihvatljivosti religije i entiteta i sl.). Dakle, i Slavenka Drakulić i Irena Vrkljan ne svode ženu na njenu esenciju nego na ravnopravnu egzistenciju ili egzistenciju razlike koja mora biti tretirana ravnopravno egzistenciji muškarca u simboličkom smislu. Esencijalizam kao filozofski pojam svodi egzistenciju na esenciju tj. nastoji utvrditi koja se stvarnost nalazi iza vanjštine.

Koliko je nomadski stil života utjecao na Marinu Cvetajevu i koliko još uvijek utječe na Irenu Vrkljan, saznat će se više u sljedećem potpoglavlju koje će progovoriti o njihovoj otuđenosti u svijetu.

#### **4.5. Iluminativna citatnost i citatni dijalog o otuđenosti identiteta**

Ovim potpoglavljem proučit će se odnos teksta Irene Vrkljan i prototeksta Marine Cvetajeve. U tu svrhu koristit će se kategorijalni citatni četverokut. Za razliku od teksta Slavenke Drakulić za koji je kategorijalnim citatnim četverokutom utvrđeno kako se radi o ilustrativnoj citatnosti, tekst Irene Vrkljan imat će više značajki iluminativne citatnosti. Naime, gledano iz perspektive semantike, ostvaruje se citatni dijalog prilikom kojeg se Vrkljanova poistovjećuje s Cvetajevom te na prototekst veže vlastiti tekst na istu temu ili stil. Na taj su način i u sintaktičkom smislu tekst i prototekst ravnopravno koordinirani. Pragmatički gledano, ne može se kazati kako je Marina Cvetajeva kao pjesnikinja nepoznata širem čitateljstvu, ali kao žena čije biografske podatke iznosi Irena Vrkljan kombinirajući ih s njenim osobnim pismima i pjesmama, kreira se efekt dinamiziranja iskustva čitanja. Funkcionalni dio četverokuta u ovom je slučaju više u službi prezentacije Irenina teksta i kulture iako bi se na prvi pogled činilo da je riječ o reprezentaciji Marinina teksta i kulture. Naravno, zastupljen je i taj dio reprezentacije, ali čitajući roman uviđa se ustaljen obrazac pisanja prilikom kojeg se uvijek ili prije ili poslije citata koji se odnosi na Marinu povlači paralela s Ireninim sjećanjima ili stajalištima. Kao što je i ranije spomenuto u radu, prilikom iluminativne citatnosti česta je pojava parafraziranja citata ili izmjene njihovog izvornog oblika. Primjer parafraze prikazuje se u sljedećem citatu:

*„Vrag je Marinu podučio da su dječje igre dosadne, igre s kartama, Čovječje ne ljuti se. Vrag ju je naučio ozbiljnosti života, pisala je Marina. A ne anđeli.“*  
(Vrkljan, 2004: 60).

Dominantu u romanu drže obilježeni citati, označeni navodnicima i izdvojeni bjelinama, ali nisu zanemarivi ni ovakvi primjeri u kojima Vrkljanova parafrazira Marinine riječi i uklapa ih s ostatkom teksta te će time ostaviti čitatelja pod upitnikom radi li se o fikciji ili fakciji. Time ostvaruje spomenuti citatni dijalog na sadržajnoj i ravnopravnost na sintaktičkoj razini. Još jedan primjer u kojem je vidljivo izravno obraćanje autorice Irene književnom liku Marini jest priča o crtanju stabla u djetinjstvu. Motiv slikanja, a posebno slikanje šabloniziranog stabla sa zelenom krošnjom i crvenim jabukama ostavlja na autoricu trajne okvire iz kojih ni kao dijete nije smjela izlaziti, a to utječe i na odraslu Irenu. Naime, Irena će u romanu kazati: „*Moje sjećanje: lijevak koji se sužuje. Na njegovu završetku koji dodiruje tamu sjedi dijete-stablo i crta*“ (Vrkljan, 2004: 159). Povezujući se s Marinom kao njenom spiritualnom srodnom dušom, zapitat će se sljedeće:

*„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, 2004: 161).

Izravan citatni dijalog vidljiv je iz navedenoga citata, a još se jednom potvrđuje i promišljanje o otuđenom identitetu pri čemu je ovdje konkretno riječ o početcima takvih osjećaja, a koji sežu još iz djetinjstva. To će biti glavna misao i poveznica među Irenom i Marinom, ali i likom glumice Dore - priča o otuđenim pojedincima u svijetu koji kao takvi tragično svršavaju. Ranije u radu spomenuto je kako je Marina umrla sama nakon teškog života u siromaštvu i bijedu, a glumica Dora gubi razum zbog depresivnosti i kraj života dočekuje u bolnici. Irena Vrkljan suvremena je autorica, ali je i svjesna svojih godina te bi se moglo reći kako već u romanu izdanom osamdesetih godina 20. stoljeća projicira svoje strahove o smrti. Slijedi primjer citatnog dijaloga Irene i Marine, ali ovoga puta na temu umiranja:

*„'...Mit ne poznaje pokrov, svi su živi, živi odlaze u smrt, netko s grančicom, netko s knjigom, netko s igračkom...' piše Marina. Koja će slika biti posljednja?*

*Dio neba, jedan zid, glatka bjelina bolničke sobe? Da li ćemo biti osamljeni, stari, zaboravljeni?*“ (Vrkljan, 2004: 101).

Strah od umiranja tematizirat će i s optimističnije strane držeći da smrt nije kraj svega, ali vjerojatnije je kako se ova ideja prožima u svrhu umanjenja boli zbog gubitka voljenih. Takvu misao istaknut će sljedećim riječima: „*Ljudi koje volim su besmrtni, rekla je Alja Efron*“ (Vrkljan, 2004: 109). Upravo će zbog toga često pribjegavati uspomenama i sjećanjima na trenutke i ljude koji su joj dragi te je to i vidljivo ovim citatom: „*To je utjeha za one koji su preostali. Ono što preostaje jeste, nacrtati novu geografsku kartu sjećanja*“ (Vrkljan, 2004: 110). Pisanje o više ženskih likova i njihovim povezanim sudbinama u jednom romanu imat će i svoj naziv, a riječ je o „*auto-gyno-grafiji*“ ili „*skupnom ženskom životopisu*“ (Detoni Dujmić, 2011: 19). Jasan primjer ovoga tipa pisanja jest upravo roman Irene Vrkljan *Marina ili o biografiji* s obzirom da na temelju života i smrti zlosretne ruske pjesnikinje Marine Cvetajeve kreira duhovne paralele s vlastitim životom. Na taj način upoznaje čitatelja i s Marinom i sa samom sobom. Daljnjom analizom Vrkljaničina romana, Dunja Detoni Dujmić zaključit će kako „*autorica literarizira prototip 'suvišne' žene dislocirana subjektiviteta, odnosno intelektualnog autsajdera s iznimno naglašenom bezdomovinskom tjeskobom*“ (Detoni Dujmić, 2011: 153). Ovim riječima potvrđuje se zaključak o nomadskom, egzilantskom identitetu, ali i otuđenosti o kojoj je upravo i riječ. Međutim, da nije riječ isključivo o Marini i Dori koje su istaknute u ovome radu, dokazuje i iznošenje fragmentarnih citata niza žena, pjesnikinja, prijateljica, kćerki i dr. Samo neke od njih su: Natalija Rubinstein, Marija Stepanova, Ana Ahmatova, Arijadna Skrijabin, Olga Černova, Alja, Koka i dr.

Zaključno po ovo potpoglavlje, Irena i Marina tuđinke su zemalja u kojima žive, ali i tuđinke vlastitoga sebstva. Zbog toga i provode sate i sate promišljajući o minulim vremenima, sretnim i nesretnim događajima, ljudima koje su izgubile, hobijima koje su zapustile i sl. Razlika njihova stava jest Marinina predaja i umor od prisilnog egzilantstva i otuđenosti koji je dovode do izvršenja samoubojstva kao suprotnost Irenina svojevolyjnog izbora odlaska iz domovine u tuđu zemlju te s odmakom i vremena i prostora sagledava svoj život. Više o ovome kazala je Detoni Dujmić:

„Prihvativši, dakle, bezdomnost, namjerno udaljavanje od doma/sebe kako bi ih s distance prognanika možda bolje vidjela, ona nastavlja živjeti u domu teksta, u 'struji riječi', pri čemu je pisanje 'drugi život' (Vrkljan, 1986: 59). (...) No za razliku od Cvetajeve, koja nije od egzila stvorila fetiš, odnosno razvila neku vrstu izbaviteljskog 'narcističkog mazohizma' (Said, 2005: 177), nego je štoviše podlegnula egzilantskom umoru, priznala nemoć spram zbilje i prestala pisati/živjeti (...)“ (Detoni Dujmić, 2011: 154).

#### 4.6. Citatna cikličnost romana

Osim međusobne isprepletenosti njihovih sudbina na poljima pisanja, prostorne otuđenosti i književne afirmiranosti, Irena Vrkljan ukomponirala je i tematiku cikličnosti u svoj roman. Cikličnost kao repetitivnost vremena i događaja prožima tekst i njegove glavne misli, ideje, ali i kompozicijski plan. Još će jednom Vrkljanova posegnuti za citatnim postupcima pri konstrukciji romana i identiteta te će se to i oprimjeriti ovim potpoglavljem.

Iako je ranije napomenuto kako Vrkljanova ne dijeli svoj roman *Marina ili o biografiji* poglavljima, grafičkim odvajanjima i bjelinama, kreiraju se tematske cjeline. Ovakav način kompozicijske podjele romana uočen je prazninom prethodne stranice te specifičan način započinjanja naredne. Naime, početak novog tematskog paragrafa naznačen je određenim citatom. Nekad je riječ o citatima filozofa, nekada književnika, a nekada poetskih fragmenata Marine Cvetajeve. Tako će prvi odjeljak započeti citatom Cvetajeve koji glasi: „Moje su pjesme moj dnevnik, moja je poezija - poezija ličnih imena, kaže Marina“ (Vrkljan, 2004: 17). Važno je uočiti i ustaljenu formu kojom Vrkljanova naglašava kako se radi o citatu tako što će se cijelim romanom koristiti formom glagola u kombinaciji s osobnim imenom, odnosno potpisnikom citata. To je vidljivo upravo u konstrukciji „kaže Marina“. Ciklična uokvirenost romana zapažena je u činjenici da se na početku romana nalazi upravo Marinin citat, a njenim drugim citatom će započeti i posljednji odlomak romana: „Mit ne poznaje pokrov, svi su živi, živi odlaze u smrt, netko s grančicom, netko s knjigom, netko s igračkom... piše Marina“ (Vrkljan, 2004: 101). Jednako kao i pri prvom citatu, glagol plus osobno ime ovdje je naznačeno sintagmom „piše Marina“. Ne treba začuditi da je upravo njen citat primaran, ali i zaključan.

Tako se potvrđuje teza kako za Irenu sve i počinje i završava upravo s Marinom. Osim izravnoga citata, uočljiva je cikličnost romana i u deskripciji Marinine pojavnosti na početku romana: „*Marina sjedi na okruglom brdu i puši*“ (Vrkljan, 2004: 17) i vrlo slična reprezentacija nje na kraju romana: „*Noću, možda, pored nje sjedi Marina i puši*“ (Vrkljan, 2004: 113). Citatna relacija pušenja iskazana je i u slučaju autorice kako i sama spominje u romanu: „*I tako sjedimo u Klubu, mene peku usnice od tolikih cigareta, sjedimo sve do šest sati naveče*“ (Vrkljan, 2004: 57). Motiv žene koja puši predstavljat će lajtmotiv Vrkljaničina teksta. Vizualizacija žene koja sjedi i puši cigaretu ukazuje na indiferentnost prema životnim neprilikama, ali i na emancipaciju žene izjednačavajući je s muškarcem upravo po pitanju pušenja koje je u ranijim patrijarhalnim okolnostima bilo primjereno isključivo muškarcima.

Citatna cikličnost zamjetna je i u počecima paragrafa koji su započeti citatima drugih književnika i filozofa, ne samo Marininim citatima kao što je prethodno rečeno. Tako će se pojavljivati citati dramatičara Antonina Artauda: „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, 2004: 53); književnika Františka Halasa: „Nigdje biti o Nigdje, ti moja zemljo, *pisao je František Halas*“ (Vrkljan, 2004: 69); književnika Hainera Müllera: „Ono što ostaje: osamljeni tekstovi koji čekaju na povijest, *kaže Hainer Mueller*“ (Vrkljan, 2004: 83) i dr. Da se poistovjećuje prvenstveno s Marininom, ali i biografijama drugih, Vrkljanova i sama ističe sljedećom rečenicom u romanu: „*Biografije onih drugih. Krhotine u našem tijelu. Izvlačeći ih, izvlačim i vlastite slike iz dubokog, tamnog lijevka*“ (Vrkljan, 2004: 35). Još će se jednom ponoviti kako Irena Vrkljan ne zaboravlja naglasiti konstrukciju glagola i osnovnog imena čiji citat koristi, tako u ovim primjerima vidimo sintagme „piše“, „kaže“, „pisao je“ i sl.

Zaključno, repetitivnost i cikličnu zaokruženost romana moguće je tumačiti kao ideju o povijesti kao nečemu s čim se treba suočiti i nositi umjesto bježati jer je na kraju to bježanje od samoga sebe. Koliko je to pošlo za rukom Marini Cvetajevoj upitno je u samoj činjenici kako je život provela u bježanju od domovine te na kraju i pronalazi bijeg u samoubojstvu u Jelabugi 1941. godine. Irena je Vrkljan također pobjegla od svoje prošlosti, odnosno od djetinjstva obilježenog obiteljskim stegama i traumama, ali možda ipak teži suočavanju s poviješću upravo pisanjem o njoj i eventualnim posjetima rodnom Zagrebu.



## ZAKLJUČAK

Cilj ovoga diplomskoga rada bio je prikazati na koji su način autorice Slavenka Drakulić i Irena Vrkljan primjenile postupak citatnosti prilikom izgradnje identiteta glavnih ženskih likova. Prije nego što je započeta razrada same srži rada, tj. analiza protagonistkinja romana, prvim trima poglavljima pružena je teoretska okosnica rada. Tako je prvo poglavlje „Književni lik kao funkcija u djelu“ donijelo sažete prikaze teorija o liku od antike pa sve do modernijih vremena na temelju nekoliko dostupnih priručnika teorije književnosti i rječnika književnoznanstvenoga pojmovlja. Ovo poglavlje pruža diferencijaciju pojmova kao što su lik, tip i karakter pri čemu kasnije utvrđujemo kako se u analiziranim romanima *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016) te *Marina ili o biografiji* (1986) radi o karakteristikama budući da je riječ o individualnoj psihologizaciji.

Drugo poglavlje rada predstavilo je teze Božidara Petrača, Krešimira Nemeca, Helene Sablić Tomić i Suzane Kos o klasifikaciji ženskih likova u hrvatskoj književnosti, prostorima koje obuhvaćaju i identitetima koje posjeduju. Njihovi radovi bili su temeljni pri metodološkoj razradi ženskih likova. Petračevim i Nemecovim klasifikacijama utvrđeno je kako se radi o likovima žene kao čuvara ognjišta i emancipiranim ženama. Dualistička analiza identiteta prema Suzani Kos koja ih dijeli na esencijalističke i konstruktivističke proširena je još jednim, kombiniranim tipom kojega smo odlučili nazvati „esencijalističko-konstruktivistički“ identitet. Esencijalistički dijelovi identiteta i Mileve i Marine ocrtni su govorom o njihovim biološkim zadatostima kao što su iskustvo trudnoće, poimanje vlastitoga tijela nakon poroda, fizički nedostatak šepavosti, osjećaj krivnje zbog napuštanja djeteta što dovodi do stanja depresije i dr. Konstruktivizam će protagonistkinje kreirati emancipiranim odlukama o odmaku od svoje esencijalne zadatosti poput autorefleksija u kojima osuđuju vlastito pokoravanje drugima, težnjama ka izjednačavanju egzistencijalnih razlika muškaraca i žena po pitanju obrazovanja, izboru zvanja, izboru partnera i sl. Međutim, nužno je istaknuti kako se kombinacija esencijalizma i konstruktivizma očituje u promišljenosti i brizi za svojom obitelji i djecom čak i u teškim psihičkim i fizičkim stanjima što će kreirati esencijalističko-konstruktivistički identitet. Tezom Helene Sablić Tomić o prostorima koje likovi obuhvaćaju ustanovljeno je kako i lik Mileve i lik Marine progovora o sva tri prostorna aspekta - vanjski, unutarnji i intimni. Međutim, prevagu odnose unutarnji i intimni prostori budući da se radi o ustaljenim promišljanjima o obitelji, braku, pisanju, vlastitim greškama u životu i sl. Također, istaknut će

se i teze Kornelije Kuvač Levačić na temu majčinstva pomoću kojih će se kasnije utvrditi da se radi o diskursu dobre majke u analiziranim romanima.

Trećim poglavljem „Citatnost kao postupak intertekstualnog preuzimanja“ predstavljene su u prvom planu teze Dubravke Oraić Tolić iz njene knjige *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi* (2019), ali i klasifikacija Helene Peričić o postupcima intertekstualnih preuzimanja iz knjige *Deset drskih studija* (2011). Definirani su pojmovi intertekstualnosti višestrukih teoretičara te je predstavljena četverostruka klasifikacija intertekstualnih preuzimanja od kojih je istaknuta citatnost i aluzivnost, ali i uočena primjena povijesno-metonimijskog postupka u naslovima romana budući da se radi o povijesnim ličnostima. Potpoglavlja govore o pravim ili obilježenim citatima koji će uvelike biti zastupljeni u romanima tako što se radi o navodnicima obilježenim i grafički odvojenim citatima. Intersemiotički citati minimalno su zastupljeni i u to u sporadičnim spominjanjima detalja s fotografija i sl. za razliku od Drakulićkinog romana *Frida ili o boli* (2007) koji se u cijelosti sastoji od ovoga tipa citata. Transsemiotički citati će biti oni koji u sebi sadrže relaciju s ne-umjetnosti, a u slučaju analiziranih romana radit će se o novinskim natpisima i isječcima. Osim tipova citata, više je rečeno i o vrstama citatnosti pri čemu su istaknute ilustrativna i iluminativna citatnost. Istraživanjem provedeno korištenjem kategorijalnog citatnog četverokuta s aspektima semantike, sintaktike, pragmatike i funkcije utvrđeno je kako se u romanu Slavenke Drakulić radi o ilustrativnoj citatnosti, a u romanu Irene Vrkljan o iluminativnoj citatnosti. Ove tvrdnje potkrijepljene su izvodima kako se u ilustrativnoj citatnosti Slavenke Drakulić na semantičkom planu ostvaruje citatna imitacija, sintaktički je tekst subordiniran prototekstu, pragmatički se cilja na statično iskustvo čitatelja, a u funkcionalnom smislu tekst služi reprezentaciji Milevine kulture. Iluminativna citatnost romana Irene Vrkljan očitovana je citatnim dijalogom teksta i prototeksta u smislu semantike, sintaktičkom ravnopravnom koordinacijom teksta i prototeksta, pragmatički se dinamizira iskustvo čitatelja dok će se funkcionalno tekst ostvariti prezentacijom vlastitih ideja i kulture.

Po završetku teoretske podloge, četvrto poglavlje „Ženski romaneskni identiteti Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan“ smjestilo je autorice i njihove romane u književno-povijesni kontekst. Riječ je o postmodernizmu za vrijeme kojega dolazi do jačanja ženskoga pisma čije će odlike biti zastupljene i u odabranim romanima, a riječ je primarno o metodama asocijativnosti i digresivnosti te fragmentarnosti osjećaja. Osim toga, ovo poglavlje pružilo je i nekoliko prikaza radova književnih teoretičarki poput Dubravke Oraić Tolić *Muška moderna i ženska postmoderna* (2005), Dunje Detoni Dujmić *Ljepša polovica književnosti* (1998) i *Lijepi*

*prostori: hrvatske prozaistice od 1949. do 2010.* (2011), Judith Butler *Nevolje s rodom* (2000) i dr. Po završenoj lokalizaciji autorica i tekstova, slijedi centralni dio rada u kojem se nizom potpoglavlja pojedinačno analiziraju elementi identiteta protagonistkinja romana. Tako će u prvom biti riječ o bračnom identitetu tj. o raspadu braka Mileve Einstein prikazan obilježenim ili pravim citatima koristeći se epistolarnim fragmentima. Drugo potpoglavlje govori o ratnoj analogiji Milevinog privatnog i stvarnog rata koja će biti predočena transsemiotičkim citatima tj. faktocitatima budući da se radi o verbalnom umetku novinskih natpisa. Treće potpoglavlje progovara o razlozima tuge Mileve Einstein pri čemu je napravljena trostruka klasifikacija te će tako prva biti tuga zbog prošlosti, a njen okidač će biti Albert i žaljenje za njihovom mladosti kada ju je još uvijek volio. Druga je tuga zbog sadašnjosti, a ona je sadržana u gubitku Lieserl koja je davno preminula, ali Mileva nakon rastave i odrastanja sinova sve više osjeća prazninu zbog kćerke koju više ničim ne može ispuniti. Posljednja tuga je tuga za budućnosti, a nju će izazivati Tete svojim znakovima shizofrenije, a kasnije i potvrdom bolesti u bolnici i zatvaranjem u sanatorij. Tako je ovim potpoglavljem zaokružena priča o diskursu dobre majke koju je Slavenka Drakulić projicirala u liku protagonistkinje. Zatim, uslijedilo je potpoglavlje naziva „Egzilantska citatna relacija Slavenke, Mileve, Irene i Marine“ pri čemu su i autorice i ženski likovi njihovih romana izjednačene budući da ih povezuje tzv. „život u kovčegu“ misleći na nestalna mjesta stanovanja i izbjivanja iz domovine. Ponovno posežući za tezama Dunje Detoni Dujmić ustanovljeno je kako su spisateljice nakon druge polovice 20. stoljeća često posezale ili za fantastičnim prostorima ili pak za prostornim minijaturama kako bi izrazile psihologije svojih likova. Analizom romana zaključilo se kako ne postoje fantastični prostori u njima već se radi o jasnim prostornim odrednicama gradova i država, ali i mikrotoposa pri čemu je posebno naglašena kompozicijska podjela poglavlja Slavenke Drakulić gdje su istaknuti kuhinja, vlak, bolnica, balkon i sanatorij. Osim toga, primjećena je egzilarna otuđenost svih četiriju žena, a o čemu će prvenstveno progovarati Irena Vrkljan u svojem romanu pišući u prvom licu, ali i likom Marine. Vrkljanova je prikazala duhovnu poveznicu nje i Marine, pa i glumice Dore Novak, koje su predstavljene kao otuđeni pojedinci u svijetu te kao takvi nemaju dobar kraj. Upravo će ovo poistovjećenje s likovima i njihovim svjetonazorima biti tema posljednjeg potpoglavlja u kojem će biti ostvaren citatni dijalog Irene i Marine te je onda daljnjom raščlambom putem kategorijalnog citatnog četverokuta utvrđena iluminativna vrsta citatnosti.

Zaključno, identiteti Mileve i Marine mješavina su esencijalizma i konstruktivizma te ih toga i svrstavamo u kategoriju esencijalističko-konstruktivističkih identiteta. Budući da se

radi i o emancipiranim ženama ili o barem naznakama emancipiranosti, logično je da su i prostori o kojima progovaraju sveobuhvatni (vanjski, unutarnji, intimni). Postmodernistički elementi uočeni su u fragmentarnosti, nelinearnosti fabule, asocijativnosti, mješavini fikcije i faksije, intertekstualnim postupcima i sl. Citatnost kao postupak izgradnje identiteta pojavljuje se dvojako pri čemu je Drakulićeva posegnula za ilustrativnom, a Vrkljanova za iluminativnom citatnosti. I jedna i druga spisateljica inozemne su žene, porijeklom iz Hrvatske. Tako su i žene njihovih romana dijelom egzilarno otuđene iz vlastite zemlje npr. Marina iz Rusije, i dijelom svojevolumno trpe egzil npr. Mileva u Švicarskoj. Ono što su obje autorice uspjele jest približiti otuđene identitete i sebe i svojih likova time kreirajući zajedništvo, jer poznato je kako „nijedan čovjek nije otok“.

## SAŽETAK

Citatnost kao postupak izgradnje ženskih identiteta u djelima Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan

Središte ovoga istraživanja zauzima prikaz citatnih postupaka pomoću kojih je konstruiran književni identitet ženskih likova u razdoblju druge polovice 20. i početka 21. stoljeća. Analiza se provela na djelima autorica Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan pri čemu su odabrani romani *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016) te *Marina ili o biografiji* (1986). U prvome poglavlju rada definirani su pojmovi lika, tipa i karaktera od antike pa sve do modernijih vremena na temelju nekoliko dostupnih priručnika teorije književnosti i rječnika književnoznanstvenoga pojmovlja. Drugim poglavljem prikazani su konstrukti prostora, identiteta i tipologije likova koje su bile zastupljene od 19. stoljeća do suvremenog doba. Poglavlje o citatnosti klasificiralo je obilježene citate, intersemiotičke i transsemiotičke koji su oprimjereni kasnije u radu. Također, razlikuju se dva tipa citatnosti pri čemu su izdvojene ilustrativna i iluminativna citatnost. Uslijedilo je književno-povijesno smještanje romana i autorica u kontekst vremena postmodernizma i njegovih obilježja kao i odlika ženskoga pisma kojem pripadaju spisateljice. Centralni dio rada sastoji se od pojedinačnih analiza elemenata identiteta putem konstrukata bračnog identiteta, egzilnoga prostora, diskursa o dobroj majci i dokumentarističkim ulomcima. Na kraju se dolazi do zaključka koje su tipove citata i vrste citatnosti autorice koristile kako bi konstruirale identitete svojih protagonistkinja te kakvi su oni u konačnici.

KLJUČNE RIJEČI: citatnost, ženski identiteti, postmoderna, Slavenka Drakulić, Irena Vrkljan

## **SUMMARY**

Quotation as a process of building female identities in novels of Slavenka Drakulić and Irena Vrkljan

In the centre of this paper is a display of quotational methods with whom are constructed literary identities of female characters in a period of the second half of 20th century and the beginning of 21st century. The analysis has been made on works of Slavenka Drakulić and Irena Vrkljan where specifically were chosen novels *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016) and *Marina ili o biografiji* (1986). The first chapter of this paper defines terms such as character, type and nature since antiquity all the way to modern times based on manuals of literary theory. The second chapter displays the construct of space, identity and typology of characters that have been represented from 19th century until nowadays. The section about quotation has classified intersemiotic, transsemiotic and marked quotes that are exemplified later in the paper. Also, two types of quotations are differed in which are accentuated illustrative and illuminative quotation. Following is the literary-historical location of novels and their authors into the context of postmodernism and its markings, just as the elements of a feminine writing. Central part of the paper consists of individual analysis of identities through constructs of a spousal identity, exilatory space, discourse of a good mother and documentaristic fractions. Finally, the ending of the paper concludes which types of quotes and quotations have the authors been using to construct the identities of their female protagonists and what are they like in the end.

**KEY WORDS:** quotation, female identities, postmodernism, Slavenka Drakulić, Irena Vrkljan

## Izvori i literatura

„Frida Kahlo: 100 Paintings Analysis, Biography, Quotes & Art“. Preuzeto s (<https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-paintings.jsp>). Datum pristupa: (23. 10. 2020.)

Anić, V. i Goldstein, I. (1999). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi Liber.

Bagić, K. (2012). *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, K. (2016). *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*. Zagreb: Školska knjiga.

Beker, M. (1995). „Tematologija“ u *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 95-108.

Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Butler, J. (2000). *Nevolje s rodom*. Zagreb: Ženska infoteka.

Desnica, V. (2004). *Proljeća Ivana Galeba*. Zagreb: Večernji list.

Detoni-Dujmić, D. (2011). *Lijepi prostori: hrvatske prozaistice od 1949. do 2010*. Zagreb: Biblioteka Razotkrivanja.

Drakulić, S. (2008). *Frida ili o boli*. Zagreb: Fraktura.

Drakulić, S. (2016). *Mileva Einstein, teorija tuge*. Zagreb: Fraktura.

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Cvetajeva, Marina Ivanovna*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=13038>). Datum pristupa: (5. 11. 2020.)

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Intertekstualnost*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671>). Datum pristupa: (23. 10. 2020.)

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Postmodernizam*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=49698> ). Datum pristupa: (5. 1. 2021.)

Koljević, S. (1986). „Lik“ u *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit. Preuzeto s (<https://slavovs.files.wordpress.com/2015/07/d180d0b5d187d0bdd0b8d0bad19ad0b8d0b6d0b5d0b2d0bdd0b8d185-d182d0b5d180d0bcd0b8d0bdd0b0.pdf> ) str. 408-409. Datum pristupa: (21. 9. 2020.)

Kos, S. (2011). „Žena i ideologija“ u *Umjetnost riječi*, Zagreb. Srpanj - prosinac. Br: 3-4. str. 221-241.

Kravar, Z. (1980). *Barokni opis*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Kuvač-Levačić, K. (2012). “Motivi ranih majčinskih praksa unutar konstrukcije književnih ideologema (J.E.Tomić, Melita, 1899. i Mara Švel Gamiršek, Mati, 1942.).” U: *Bosanskohercegovački slavistički kongres*, Zbornik radova, knjiga 2, Sarajevo, Slavistički komitet, str. 303–318. Preuzeto s ([https://www.researchgate.net/profile/Kornelija\\_Kuvac-Levacic/publication/314452882\\_Motivi\\_ranih\\_majcinskih\\_praksa\\_unutar\\_konstrukcije\\_knjizevnih\\_ideologema\\_Melita\\_J\\_E\\_Tomica\\_i\\_Mati\\_Mare\\_Svel-Gamirsek/links/58c280ba45851538eb7e92bd/Motivi-ranih-majcinskih-praksa-unutar-konstrukcije-knjizevnih-ideologema-Melita-J-E-Tomica-i-Mati-Mare-Svel-Gamirsek.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Kornelija_Kuvac-Levacic/publication/314452882_Motivi_ranih_majcinskih_praksa_unutar_konstrukcije_knjizevnih_ideologema_Melita_J_E_Tomica_i_Mati_Mare_Svel-Gamirsek/links/58c280ba45851538eb7e92bd/Motivi-ranih-majcinskih-praksa-unutar-konstrukcije-knjizevnih-ideologema-Melita-J-E-Tomica-i-Mati-Mare-Svel-Gamirsek.pdf) ) Datum pristupa: (10. 1. 2021.)

Kuvač-Levačić, K. (2014). „Majčinstvo i identitet(i) modernih ženskih likova hrvatske književnosti (s kraja 19. i prve pol. 20. stoljeća)“ U: *Šesti hrvatski slavistički kongres*. Zbornik radova, drugi svezak / Botica, Stipe ; Nikolić, Davor ; Tomašić, Josipa ; Vidović Bolt, Ivana (ur.). - Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, Hrvatski slavistički odbor , 2018. str. 749-760. Preuzeto s ([http://bib.irb.hr/datoteka/715945.Kuva\\_Levai.pdf](http://bib.irb.hr/datoteka/715945.Kuva_Levai.pdf) ) Datum pristupa: (21. 9. 2020.)

Kuvač-Levačić, K. (2016). „Između Dalmacije i Bosne – intertekstualni aspekti konstrukcije identiteta ženskih likova Verke Škurle-Ilijić kroz temu majčinstva.“ U: *Fluminensia*, god. 28, br. 1., str. 165–180. Preuzeto s: (<http://fluminensia.ffri.hr/en/clanak?id=1287.html>) Datum pristupa: (21. 09. 2020.)



Kuvač-Levačić, K.; Vulelija, A. (2017). „Koncept ontološkog tijela u prozama hrvatskih spisateljica prve polovice 20. stoljeća.“ U: *Nova prisutnost*, br. 2, str. 173–193. Preuzeto s ([https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=272715](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=272715) ). Datum pristupa: (10. 1. 2021.)

Marot Kiš, D., i Bujan, I. (2008). 'Tijelo, identitet i diskurs ideologije', *FLUMINENSIA*, 20(2), str. 109-123. Preuzeto s: (<https://hrcak.srce.hr/32940> ). Datum pristupa: (17. 12. 2020.)

Milanja, C. (2000). *Autor, pripovjedač, lik..* Osijek: Grafika.

Nemec, K. (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine.* Zagreb: Školska knjiga.

Nemec, K. (2003). *Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća.* Zbornik Zagrebačke slavističke škole. Zagreb : FF Press. str. 100-108.

Oraić Tolić, D. (2005). *Muška moderna i ženska postmoderna.* Zagreb: Naklada Ljevak.

Oraić Tolić, D. (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi.* Zagreb: Naklada Ljevak.

Peričić, H. (2011). *Deset drskih studija.* Zagreb: Naklada Bošković.

Petković, N. (2020). *O čemu govorimo kada govorimo o identitetu?.* Zagreb: Disput.

Petrač, B. (1991). „Lik žene u hrvatskoj književnosti“. U: *Bogoslovna smotra*, 60 (3-4), str. 348-354. Preuzeto s ([www.hrcak.srce.hr/file/58635](http://www.hrcak.srce.hr/file/58635)) Datum pristupa: (21. 9. 2020.)

Sablić Tomić, H. (2005). *Gola u snu – o ženskom književnom identitetu u književnosti.* Zagreb: Znanje.

Said, E. (2005). “Razmišljanja o egzilu“ U: *Zarez*, Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja 149: 1- 11. Preuzeto s (<http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu>). Datum pristupa: (3. 2. 2021.)

Solar, M. (2001). *Teorija književnosti.* Zagreb: Školska knjiga.

Vrkljan, I. (2004). *Marina ili o biografiji.* Zagreb: Večernji list.

Zlatar, A. (2003). Predgovor u *Slavenka Drakulić: Sabrani romani.* Zagreb: Profil. str. 5-21.

Zlatar, A. (2006). Predgovor u *Irena Vrkljan: Sabrana proza 1*. Zagreb: Profil International. str. 5-14, 127-129.

Zlatar, A. (2010). Pogovor „Štake za melankoliju“ u *Žene i ovaj suludi svijet*. Zagreb: Naklada Ljevak. str. 137-141.

## **PRILOZI**

Slika 1: "Djevojčica s maskom smrti" Frida Kahlo. Preuzeto s „Frida Kahlo: 100 Paintings Analysis, Biography, Quotes & Art“. Preuzeto s (<https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-paintings.jsp>). Datum pristupa: (23. 10. 2020.)

Slika 2: „Shema kategorijalnog citatnog četverokuta“