

Suvremena autobiografska (ženska) proza

Mišan, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:740580>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-02-27**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

IVA MIŠAN

SUVREMENI AUTOBIOGRAFSKI (ŽENSKI) ROMANI

Diplomski rad

Pula, 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

IVA MIŠAN

SUVREMENI AUTOBIOGRAFSKI (ŽENSKI) ROMANI

Diplomski rad

JMBAG: 0303052782, redoviti student

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost

Predmet: Suvremeni hrvatski roman

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Kroatistika

Mentor: doc. dr. sc. Boris Koroman

Pula, 2020.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Iva Mišan, kandidatkinja za magistru edukacije, smjera hrvatski jezik i književnost, ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj ,drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

U Puli, 25.9. 2020.



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Iva Mišan dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom *Suvremeni autobiografski (ženski)romani* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama. Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 25. 9. 2020.

Potpis

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. KNJIŽEVNOPOVIJESNA I TEORIJSKA OBILJEŽJA HRVATSKE SUVREMENE PROZE	2
3. ŽENSKA PROZA OSAMDESETIH I PITANJE ŽENSKOG PISMA	5
3.1. Razvoj ženskog pisma	5
3.2. Žensko pismo u suvremenoj hrvatskoj prozi	6
3.3. Ženska proza mlađih generacija	7
4. DVIJETISUĆITE GODINE – <i>POVRATAK ROMANU</i>	9
5. AUTOBIOGRAFSKA PROZA	11
5.1. Pripovjedačko gledište.....	12
5.2. Tipovi suvremene hrvatske autobiografske proze	13
5.3. Autobiografski roman.....	16
5.4. Ratni diskurs.....	17
6. TATJANA GROMAČA, <i>CRNAC</i>	20
6.1. Značenje naslova <i>Crnac</i>	21
6.2. Obilježja autobiografskog žanra	21
6.2.1. Drugačije odrastanje	22
6.2.2. Rat kao ključan preokret.....	25
7. MAŠA KOLANOVIĆ, <i>SLOBOŠTINA BARBIE</i>	28
7.1. “Miks” žanrova	29
7.2. Prva sirena za zračnu uzbunu	30
7.3. Barbi svijet.....	31
7.4. Ispreplitanje ratne zbilje i Barbi svijeta.....	33
7.5. Zbogom Barbi!	36
8. IVANA BODROŽIĆ, <i>HOTEL ZAGORJE</i>	37
8.1. Obilježja autobiografskog romana	38

8.2. Put bez povratka.....	38
8.3. Infantilna pripovjedačka pozicija i (ne)tipično odrastanje	39
8.4. Tri pripovjedne linije.....	42
8.4.1. Tema prognaništva.....	42
8.4.2. Obiteljski odnosi	45
8.4.3. Korak prema zrelosti.....	48
9. USPOREDNA ANALIZA	50
9.1. Popularno-generacijska obilježja romana	50
9.2. Autobiografičnost u romanima	51
10. ZAKLJUČAK	56
KNJIŽEVNA DJELA	58
LITERATURA.....	58
ČLANCI I INTERNETSKI IZVORI	59
SAŽETAK.....	61

1. UVOD

Određena zbivanja i burne promjene u svakodnevnicu oduvijek su utjecali na brojne književnike, a na taj način i oblikovali njihova djela. Tako je i rat u devedesetima kao pojava koja je zaokrenula svakodnevnicu ljudi ostavio svoj trag ne samo u njihovim životima, već i u njihovim djelima koja su poslužila kao svojevrsna svjedočenja zbilje. Bio je to jedan od načina nošenja s ratom i odgovor na mračnu stvarnost koju je sa sobom donio.

Autobiografski (ratni) romani koji će se u radu analizirati – *Crnac*, Tatjane Gromače; *Sloboština Barbie*, Maše Kolanović; *Hotel Zagorje*, Ivane (Simić) Bodrožić, prave pomak od takvog svjedočenja onoga što je bilo te one na rat odgovaraju kroz sjećanja i uspomene koje su ih u tom teškom razdoblju pratile i to iz ženske, dječje perspektive, stavljajući naglasak na sebe i svoj (dječji) doživljaj rata. Stoga je glavni dio rada posvećen upravo analizi istih romana s naglaskom na njihove autobiografske značajke. Budući da su romane napisale žene, uzet će se u obzir i mogućnost utjecaja ženskog pisma.

Romani će se u konačnici usporediti na osnovi popularno-generacijskih obilježja kao i onih obilježja na osnovi kojih ih definiramo kao autobiografske romane.

2. KNJIŽEVNOPOVIJESNA I TEORIJSKA OBILJEŽJA HRVATSKE SUVREMENE PROZE

Hrvatska književnost proteklih desetljeća uvelike je određena zbivanjima na društvenopovijesnoj sceni. Riječ je o zbivanjima koja mijenjaju cjelokupno društvo pa tako i njima inspirirane književnike u kojima se stvara izrazita želja za reakcijom na takve promjene.

Nemec ističe o kojim je to ključnim zbivanjima riječ. U europskim okvirima navodi godinu 1968., ističući kako su studentski nemiri i Praško proljeće označili „kraj velike prosvjetiteljske ideje o apsolutnoj emancipaciji i napretku u slobodi koja je zasnivala megakulturu Moderne.” (Nemec, 2003: 257) Posebno ističe i godinu 1971., odnosno pokret Hrvatsko proljeće koji pak predstavlja prijelomnu točku na „lokalnoj razini”, a označuje „politički, društveni i kulturni rez.” (isto: 258) Pokret je rezultirao progonom intelektualaca i umjetnika, a ugašena je i slobodna riječ kao i brojni listovi i časopisi („*Hrvatski tjednik*”, „*Kritika*”, „*Kolo*”). Nemec, stoga, zaključuje kako nije „nimalo čudno što je godina nakon Hrvatskog proljeća (1972.) po broju naslova jedna od najskromnijih u poratnoj romanesknoj produkciji.” (isto: 258)

Krešimir Bagić zaključuje kako kontekst hrvatske književnosti sedamdesetih godina „supostavlja, gdjekad i suprotstavlja politiku, umjetnost, kulturu i supkulturu.“ (Bagić, 2016: 39) Hrvatski pisci u istom razdoblju dobro propituju jezik kojim pišu svoja djela, tradiciju na koju se nastavljaju kao i njihovu zbilju.

Na osamdesete se pak s nostalgijom gleda kao na godine slobode u kojima je hrvatska književnost imala doticaj s umjetničkim praksama poput popularne glazbe, stripa, fotografije, filma, videa ili konceptualne umjetnosti te s istima razmjenjivala iskustva. To je vrijeme u kojemu dominiraju kratka priča, kojom se bave pisci okupljeni oko *Quoruma* i roman koji pišu pripadnici srednje generacije i oni stariji. Osobito važan „fenomen hrvatske proze“ osamdesetih je, naravno, i žensko pismo. (isto: 80)

Od 1971. do 1991. mogu se, zamijetiti brojni romaneskni modeli. Prema Nemecu to su: „historiografska fikcija (Ivan Aralica, Nedjeljko Fabrio, Ivan Supek), fantastični roman s brzom poetičkom konverzijom prema poetici *camp* i žanrovskog romana (Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Veljko Barbieri, Vesna Biga, Irena Lukšić),

subjektivni realizam s ekspresijom zbiljnosti subjekta, točnije autobiografski diskurs s posebnom podvarijantnom ženskog pisma (Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić, Neda Miranda Blažević), neoavangardistični eksperimentalni roman (Tomislav Ladan, Milorad Stojević, Damir Miloš, Edo Budiša, Vjekoslav Boban, Milan Rakovac), neoegzistencijalistički roman (Bagola, Bilosnić, Mario Bazina, Marija Čudina, Dalibor Cvitan).“ (Nemec, 2003: 264) Treba istaknuti kako granice između navedenih modela nisu čvrste i postojane, a obilježja jednoga modela mogu se često prelijevati u obilježja drugoga modela.

Nakon uspostave suverene hrvatske države, prestaje podjela na književnost domovinske i iseljene Hrvatske, a započinje postojanje samo jedne, jedinstvene hrvatske književnosti. Nemec ističe kako je hrvatska književnost s kraja 20. stoljeća obilježena „tipično postmodernističkim fenomenom eksplozije oblika, integracijom svih mogućih stilova te njihovom miroljubivom koegzistencijom.“ (isto: 259) Njezine su bitne odrednice pluralizam stilova, nalaženje smisla u tradiciji i literarnoj prošlosti, oblikovanje posebnih izraza, brisanje granica između elitne i trivijalne književnosti, ukidanje hijerarhije žanrova... (isto)

U devedesetima dolazi do brojnih promjena na koje su uvelike utjecala zbivanja na društvenopolitičkoj sceni. Nedvojbeno je da će društvene i političke nedaće koji se zbivaju pred očima književnika i usijecaju u njihova, ali i povijesna pamćenja, uvelike utjecati na cjelokupno književno stvaralaštvo. Tako se i Domovinski rat u Hrvatskoj (1991. – 1995.) kao izvanknjiževna činjenica uvukao u književnost i na njoj ostavio svoje tragove.

O ratu se, devedesetih, najmanje pisalo u romanima. Iako se roman smatra „nosivom formom nacionalne književnosti“ u devedesetima je, uzme li se u obzir hrvatska književnost, upao u stanovitu „krizu identiteta“. (isto: 411) U spomenutom razdoblju počinje dominacija kratkih proznih vrsta kao što su primjerice novela i kratka priča, dok sâm roman pada u drugi plan. Naime, hrvatski književnici žele svoje pisanje prilagoditi ukusu publike, stoga se vraćaju pripovijedanju, priči, uzbudljivu zapletu, narativnoj igri, teže prema komunikativnosti, jasnoći i jednostavnosti. Nemec navodi kako od literarnih novosti koje se javljaju u devedesetima treba svakako spomenuti i pravi „boom nefikcionalnih ili

polifunkcionalnih formi, poput autobiografija, memoara, biografija, dnevnika, pisama, svjedočanstava, neizmišljenih romana.” (isto: 411-412)

Jagna Pogačnik (2009) zaključuje kako su ti novi ili situaciji prilagođeni žanrovi, uključujući fragmentarnu autobiografsku i dnevničku prozu, prozu koja tematizira ratna događanja i hibridni prozni žanr u formi kolumnističkih, novinarskih tekstova, na rubovima *fictiona* i *factiona*, iz današnje perspektive uglavnom literarno nerelevantni.

I Zlatar zamjećuje kako u devedesetim godinama dolazi do promjene u preslikavanju stvarnosti u književna djela te ističe kako je glavni žanr prve polovice devedesetih bio esej kao “složena vrsta koja spaja elemente pripovjednog i reflektivnog, autobiografskog i teorijskog.” (Zlatar, 2001: 170) Tako je upravo esejistika bila, u to vrijeme, dominantni način čitanja stvarnosti i pisanja o njoj.

O ratu u devedesetima pišu brojni autori poput Vladimira Stojsavljevića (*Ljetni dnevnik rata*, 1992.), Slavice Stojan (*Priča po Pavlu*, 1993.), Zlatka Šimunovića (*Vukovarski dnevnik*, 1995.), Zlatka Vrbošića (*707 dana pakla*, 1995.), Ratka Cvetnića (*Kratki izlet*, 1997.) i dr., no ta se djela ipak ne mogu imenovati romanima. Iako je rat bio tema koja je privukla mnoge pisce, u devedesetima je i dalje vrlo aktivan žanr povijesnog romana, odnosno historiografska fikcija (Aralica, Supek, Šehović, Stahuljak). I dalje su prisutni i kriminalistički, pustolovni, horror te pornografski romani, a nakon njih slijede i neoavangardistički romani. (Nemec, 2003)

3. ŽENSKA PROZA OSAMDESETIH I PITANJE ŽENSKOG PISMA

Osamdesete su nedvojbeno bile zlatne godine hrvatskoga ženskog pisma te ih je upravo iz tog razloga važno spomenuti, čak i u slučaju kada se govori o romanima mlađih generacija. No, da bismo govorili o ženskoj prozi uopće, osobito onoj iz osamdesetih, treba se, prije svega, osvrnuti na pojavu feminističke kritike koja je u bliskoj vezi sa ženskim pismom, ali i na sam problem koji se pojavljuje u svakom tematiziranju književnosti koju pišu žene, a koji je u prvome redu terminološki.

3.1. Razvoj ženskog pisma

U članku *Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti*, Andrea Zlatar posebno ističe kako su počeci feminizma, kao jednog od „oblikovanih političkih pokreta“, vidljivi početkom dvadesetoga stoljeća i to kao odgovor na brojne socijalne promjene modernoga doba, s glavnim ciljem „emancipacije žena u društvu i zadobivanja jednakosti“. (Zlatar, 2008) Nadalje, osvrće se i na feminističku književnost tvrdeći kako se taj pojam rijetko koristi u praksi te je prihvaćeniji pojam *ženskog pisma* „nastao u okrilju francuske feminističke kritike književnosti sedamdesetih godina (H. Cixous, L. Irigaray)“, a danas se na taj pojam može naići u novinskoj kritici, u kojoj se „upotrebljava kao opći nazivnik za autorice koje se bave već tradicionalno poimanim ženskim temama.“ (isto)

Prema Nemecu, žensko pismo istovremeno predstavlja „i sredstvo u borbi za novi poredak i novi identitet ‘ženskosti’ i znak nove kreativnosti, probuđene samosvijesti i želje za samopotvrdom.“ (Nemec, 2003: 334) Prije svega, spominje Simone de Beauvoir koja u *Drugome spolu*, 1949. godine otvoreno govori o spolnoj asimetriji, a posebno ističe i Mary Ellmann koja u drugoj polovici šezdesetih godina ocrta teorijske temelje feminističkoj kritici u *Thinking About Women*, 1968., te Kate Millett i njezino djelo *Sexual Politics* iz 1970. godine. Riječ je o djelima koja otvaraju vrata svijetu razotkrivanja „diskriminirajućeg položaja žene i demistifikaciji govora o ženi – tj. stvorenih slika, uloga i stereotipa.“ (isto: 344)

Neke od bitnih značajki koje žensko pismo sadrži jesu svakako: „subjektivnost, ispovjednost, svijest o rodu (tj. o spolnoj specifičnosti), labava izgradnja događaja, sinkretizam žanrova, autoreferencijalnost, asocijativnost, kompozicijski nemar, fragmentiranost, prepletanje fikcije i faksije, lirizam, fabularna insuficijencija.“ Vidljiv je veliki odmak od velikih tema poput „povijesti, politike, ideologije i sl., a sve više raste želja za prikazivanjem privatnosti, erotskih tema, odnosa muškarac-žena, ženske seksualnosti, ženske psihologije“ itd. (isto: 344-345)

3.2. Žensko pismo u suvremenoj hrvatskoj prozi

Pojam žensko pismo u hrvatski je književnokritički žargon ušao u drugoj polovici osamdesetih i to zahvaljujući Velimiru Viskoviću i Zdravku Zimi. Dobro je, prije svega, prisjetiti se prvih u nas pojava oblika ženskoga pisma, a to je razdoblje između dvaju ratova u kojemu dolazi do prvoga vala feminizma (Zagorka, M. Ivančan, Z. Kveder, Z. Jušić-Seunik). Međutim, „skromne odjeke ženske estetike“ moguće je sustavnije pratiti tek nakon sedamdesetih godina prošloga stoljeća i to na primjerima djela Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić, Nede Mirande Blažević, Dubravke Ugrešić i dr. (Nemec, 2003: 345-346)

Romanom *Svila, škar*e (1984), Irena Vrkljan po uzoru na žensko pismo uvodi lik koji se rado opušta u problematiziranje statusa žene i njezine ranjivosti u vladajućem muškom poretku. Sve to čini na temelju vlastita iskustva, stoga djelo treba promatrati kao žanrovsku kombinaciju autobiografije i razvojnoga romana. I romani Slavenke Drakulić, *Hologrami straha* (1987.), *Mramorna koža* (1989.), *Božanska glad* (1995.) i *Kao da me nema* (1999.), imaju, dobrim dijelom, bitna obilježja ženskoga pisma kao što su ispitivanje kompleksnosti ženskoga senzibiliteta u određenim životnim situacijama i međuljudskim odnosima, te „žensko tijelo – od tijela koje je izloženo bolesti do tijela koje se jede iz ljubavi i tijela podvrgnutog nasilju.“ (Zlatar, 2008) Neda Miranda Blažević je pak pitanjem žene posebno zaokupljena u prvijencu *Američka predigra* (1989.), mješavini romana i putopisa, u kojem problematizira razapetost autobiografskoga subjekta između dviju kultura – europske i američke. Neka se od obilježja ženskoga pisma kriju i u djelima Dubravke Ugrešić, Irene Lukšić i dr. (Nemec, 2003).

Unatoč tome što su teme poput kulturološkoga i društvenoga položaja žene, tijela, strasti, slobode i ostaloga spomenutim autoricama dodirna točka, treba svakako istaknuti kako se njihovi prozni stilovi naglašeno razlikuju. No, s obzirom na sličnost tema koje ove autorice biraju dolazi do problema vezana uz tematiziranje književnosti koju pišu žene.

Pogačnik se u članku *Kraj feminizma i ženskog pisma* osvrće na problem u definiranju sintagme «žensko pismo» koja, osobito u medijima, „funkcionira kao nekakav krovni termin koji pokriva cjelokupnu književnu produkciju koju pišu žene.” (Pogačnik, 2012) U konkretnom slučaju to bi značilo kako postoji jedna „književnopovijesna i književnokritičarska ladica“ u koju bi se danas mogle strpati gotovo sve naše autorice. (isto) Takva podjela, naravno, nije pouzdana jer se na osnovi određenih tematskih obilježja, kao i onih stilskih, pojedine autorice ipak razlikuju i na osnovi kojih se mogu smatrati ili ne smatrati pripadnicama ženskome pismu. To je dobar pokazatelj kako ih se ne može sve smjestiti u jednu skupinu. Ipak, kada se govori o ženskoj prozi osamdesetih, a pritom se misli na djela već spomenutih autorica Vrkljan, Drakulić, Blažević i Ugrešić, doista se misli na žensko pismo. Postoje prepoznatljiva feministička pitanja koja se protežu u djelima spomenutih autorica, a to su svakako „status urbane intelektualke u još uvijek patrijarhalnoj i malograđanskoj sredini, odnos prema vlastitom tijelu, relacija majka-kćer i uopće obitelj kao institucija, poigravanje ženskim stereotipima i dr.“ (isto)

3.3. Ženska proza mlađih generacija

Pogačnik¹ u svom članku posebno ističe kako su žensko pisanje i «žensko pismo» dvije različite stvari, a to potvrđuje izjavom kako romani ženskih autorica iz devedesetih i dvijetisućitih i onih iz osamdesetih nemaju onu zajedničku poveznicu tj. suvremenim autoricama nedostaje „platforma“ koju je onima iz osamdesetih predstavljao feminizam.

¹ Književna kritičarka i prevoditeljica Jagna Pogačnik se pitanjem ženskog pisma i ženskog pisanja bavi u brojnim svojim člancima. Iako nema konkretne literature u kojoj se Pogačnik time bavi, njezini članci dostupni su na različitim internetskim stranicama i kao takvi bili su od velike pomoći pri pisanju ovoga rada.

Rat i njime uzrokovane promjene su u devedesetima stvorili „kontekst koji nije pogodovao subverzivnom potencijalu takve proze.” (Bagić, 2016: 83) Devedesete donose „svojevrstu marginalizaciju «ženskog pisma»”, a istovremeno donose i reafirmaciju autobiografske proze kao žanra u kojem svoje mjesto nalaze priče i svjedočanstva iz rata.

Pogačnik, stoga, zaključuje kako se „devedesetih i dvijetisućitih definitivno NE nastavlja dionica «ženskog pisma», a brojne spisateljice koje vrlo aktivno sudjeluju u književnom životu međusobno nisu povezane baš nikakvim zajedničkim nazivnikom, a kamoli rodnom osviještenošću.” (Pogačnik, 2012)

Unatoč tome što, na temelju spomenutog mišljenja Jagne Pogačnik, ne postoji velika poveznica između ženske proze osamdesetih i one iz devedesetih i dvijetisućitih, barem ne u smislu nastavka pisanja po uzoru na žensko pismo, bilo je vrijedno spomenuti neke od bitnih predstavnica takve vrste pisanja i ukratko prikazati bitna obilježja kako bi se ona, čak i ako je riječ o minimalnom broju zajedničkih obilježja, mogla prepoznati i u djelima onih mlađih generacija koja su tema ovoga rada. Ne bi, dakle, trebalo zanemariti mogućnost da su na novije generacije ipak utjecale spomenute autorice koje su u osamdesetima njegovale feminizam i ucrtavale ga u svoja djela.

4. DVIJETISUĆITE GODINE – POVRATAK ROMANU

Osamdesete i devedesete bile su godine dominacije kratke priče, no to se stanje mijenja ulaskom u dvijetisućite kada je roman *ponovno u modi*. Prema riječima Krešimira Bagića, na području se književnosti tijekom dvijetisućitih godina dogodila prava „romaneskna eksplozija.“ (Bagić, 2016: 143)

Već prvom polovicom dvijetisućitih, Jagna Pogačnik u članku *Novi hrvatski roman. Jedno moguće skeniranje stanja* prepoznaje i imenuje čak osam romanesknih modela: ratni roman (Mlakić, Dežulović, Kulenović), humoristički roman (Tomić), žanrovski roman (Pavličić, Tribuson, Naprta, Pavičić), urbani roman (Popović), ljubavni roman (Koščec, Radaković, Ferić, Pintarić), autobiografski roman (Andrić, Jeger, Gromača), ženski roman (Matanović, Čulina, Rudan), eskapistički roman (Slamnig) i globalno-trendovski roman (Čarija, Zajec). Pogačnik zaključuje kako se u književnosti, ali i ne samo u njoj, u prvoj polovici desetljeća kao svjetski trend dogodio vrlo očit povratak realizmu. Pojedinac želi „pronaći cjelovitost, usustavljenost, kompas za razumijevanje stvarnog svijeta u kojem se nalazi.“ Ako je „(post)modernistička poetika nudila fragment, zamagljivala granice stvarnog i fantastičnog, parodirala tradiciju, varirala i ironizirala realne slike svijeta, neorealistička nudi povratak mimetizmu i faktografiji, a za to je upravo roman odgovarajuća forma.“ (Pogačnik, 2006)

Na kraju prvoga desetljeća 21. stoljeća modelima koje je 2006. godine navela Jagna Pogačnik, mogu se nadodati i brojni drugi modeli kao što su: „trileri (Naprta, Pavičić), krimići (Gašić), obiteljske kronike (Šojat-Kuči, Pavelić, Bauer), fantastični romani (Bekavac, Janeš), utopijski i distopijski romani (Popović, Mlakić), vesterni, bajke i dr.“ (Bagić, 2016: 144) Na temelju ove iscrpne klasifikacije može se sa sigurnošću reći kako u dvijetisućitim godinama dolazi do tematske, poetičke i stilske raskoši hrvatskoga romana. (isto)

I Ryznar zamjećuje kako se, osobito u drugoj polovici dvijetisućitih, roman vraća na književnu scenu i to kao dominantan prozni žanr. Jedan je od glavnih ciljeva tog novog romana preusmjerenje interesa s društvenog na privatno, stoga se onda

javlaju romani intimnoga karaktera „koji tematiziraju privatne živote, ljubavne zaplete i obiteljske odnose protagonista.“ (Ryznar, 2017: 104)

Upravo taj novi interes za stvarnost i intimne teme te pomak s društvenog na privatno otvaraju mjesto autobiografskoj prozi.

5. AUTOBIOGRAFSKA PROZA

Potkraj dvadesetoga stoljeća postaju izraženija i zanimljivija znanstvenoteorijska i književnopovijesna istraživanja autobiografskog diskursa. Kada je riječ o suvremenoj hrvatskoj autobiografskoj prozi devedesete godine predstavljaju itekako važne godine jer je zgusnuta zbilja toga vremena opterećena postmodernim mišljenjem i narcisoidnom pozicijom autora (što je potaknuto snagom izvanknjiževnih događaja – Domovinski rat od 1991. do 1994. godine, priznanje suverenosti Hrvatske, demokratske promjene u društvu), te ona jedino u autobiografskom diskursu pronalazi mjesto koje može udovoljiti i afirmirati kulturu individualizma. (Sablić Tomić, 2002)

U svojoj *Autobiografiji u Hrvatskoj*, Andrea Zlatar napominje kako se, od Wilhelma Diltheya i Georga Mischa s početka dvadesetog stoljeća pa sve do Jamesa Olneya i Philippea Lejeunea, autobiografija pokušavala odrediti kao vrsta, s jedne strane, dok se s druge strane radilo na identifikaciji njezinih raznolikih oblika. Iz iste je knjige vidljivo kako je u devedesetima u suvremenom hrvatskom proučavanju još uvijek zanemarena tema autobiografije jer se, kako tvrdi Zlatar, autobiografski tekstovi u našim prostorima „rijetko drže pravom književnošću.“ (Zlatar, 1998: 5)

Svjestan klasičnih problema i rasprava oko toga žanra, Philippe Lejeune u *Autobiografskom sporazumu* definira autobiografiju kao „retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti.“ (Lejeune 2000:202)

Osobito važna sintagma vezana uz autobiografiju jest Lejeuneov pojam *autobiografskog sporazuma*. „*Osnovni uvjeti za Lejeuneov autobiografski sporazum ispoštovani su onda kada u tekstu postoji ovjerena identičnost između pripovjedača, lika i autora,*“ a to se naznačuje pisanjem u prvome licu. (Sablić Tomić, 2002: 33)

Lejeune stavlja poseban naglasak i na elemente koje svaka autobiografija treba zadovoljavati, a to su: jezik (pripovijedanje u prozi), tema (uglavnom se tiče autorova osobna života bilo da je riječ o samo jednom razdoblju njegova života, kao što su razdoblje djetinjstva, odrastanja i sl., ili o promjeni u njemu kao posljedica nekih određenih izvanjskih promjena), „situacija autora (identičnost autora, čije se ime odnosi na neku stvarnu osobu, i pripovjedača), te pozicija pripovjedača (identičnost

pripovjedača i glavnog lika te retrospektivna perspektiva pripovjednog teksta).“ (Lejeune, 2000: 202)

5.1. Pripovjedačko gledište

Neupitno je kako u autobiografskoj prozi velik značaj ima pripovjedač. Helena Sablić Tomić ističe kako je pripovjedna situacija uvelike određena kategorijom gramatičkoga lica, perspektivom pripovjedača naspram radnje i modusom pripovijedanja. Pozicija pripovjedača se, prema Tomić, može uočiti na temelju tri kategorije odnosa. Prva je kategorija *stajalište* koja ukazuje na mjesto pripovjedača u odnosu prema likovima i stav koji on ima prema osobinama, ponašanju, opažanju, mišljenju i govoru likova. Druga je kategorija kontakt, a označava odnos prema čitatelju u kojem pripovjedač „legitimira način čitanja teksta oblikujući odnos i stav čitatelja prema njemu.“ Treća je kategorija status, a označava odnos pripovjedača prema samom sebi. (Sablić Tomić, 2002: 34)

U tekstu *Autobiograski sporazum*, Lejeune tvrdi kako se identičnost pripovjedača i glavnog lika, koji su bitna odrednica svake autobiografije, najčešće naznačuje upotrebom prvog lica. U istome tekstu, Lejeune ističe kako postoje i autobiografije pisane u trećem i drugom licu (to uspoređuje s djetetom koje govori o sebi u trećem licu nazivajući se svojim imenom, mnogo prije nego li shvati da se i ono može služiti prvim lice), ali su one rijetke. Naglasak je, dakle, na prvome licu. Međutim, postoje brojni tekstovi pisani u prvome licu u kojima pripovjedač i lik nisu ista osoba. Prema tome, treba uzeti u obzir dva različita kriterija: kriterij gramatičkoga lica (koji podrazumijeva lice koje se u tekstu najviše koristi) i kriterij identiteta osoba na koje upućuju aspekti gramatičkoga lica. Ime koje se nalazi na naslovnoj stranici knjige, sadrži sve „postojanje onoga što nazivamo autorom: jedina oznaka u tekstu nekog nedvojbenog izvantekstualnog područja, koja upućuje na zbiljsku osobu, koja pak na taj način zahtijeva da je smatraju neopozivo odgovornom za iskazivanje cijelog napisanog teksta.“ (Lejeune, 2000: 211)

5.2. Tipovi suvremene hrvatske autobiografske proze

Suvremena autobiografska proza može se klasificirati s obzirom na dominantnost određenih kriterija (Sablić Tomić, 2002: 39):

- 1) sudjelovanje pripovjedača u radnji,
- 2) odnos autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena,
- 3) tipovi diskursa.

S obzirom na stupanj sudjelovanja pripovjedača u radnji moguće je odrediti sljedeće tipove autobiografske proze:

a) *autobiografija u užem smislu* koja se može definirati kao „kontinuirano retrospektivno pripovijedanje o osobnome životu“ u prvome licu (moguće ju je prepoznati u knjizi Višnje Stahuljak, *Sjećanja*); (isto: 40)

b) *pseudoautobiografija* čije je osnovno obilježje „homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan liku i pripovjedaču, ali su pripovjedač u prvome licu i lik identični.“ I pripovjedač i lik su fiktivni, a bitna strategija jest „fingirati kod čitatelja iskaznu stvarnost života i svjetonazor pripovjedača koji se temelji na vjerojatnim informacijama vezanim uz tematizirana zbivanja i odnose s drugim osobama.“ (isto: 45-46) Ovakva obilježja autobiografske proze vrlo se dobro prepoznaju u djelima Pavla Pavličića kao što su *Nevidljivo pismo*, *Škola pisanja*, ali i Ive Brešana, *Ispovijedi nekarakternog čovjeka*;

c) *moguća autobiografija* u kojoj su autor, lik i pripovjedač identični, pripovijedanje je u prvome licu, ali je sadržajno ipak riječ o fiktivnoj priči;

d) *biografija* u kojoj se „zrcali osobnost biografa“. (isto: 57) U njoj je autor identičan s pripovjedačem, međutim niti jedan od njih nije identičan s likom. Pripovjedač razotkriva drugog, „rekonstruirajući njegov prostor životopisnim činjenicama, privatnom dokumentarnom građom i nečijim tuđim iskazima...“ (isto: 57) (Irena Vrkljan, *Marina ili o biografiji*, *Berlinski rukopis* i Pavao Pavičić, *Dunav, p.s. Vukovarske razglednice*).

Prema drugom kriteriju, odnosu autobiografskoga subjekta prema kategoriji vremena razgraničavaju se dva tipa autobiografske proze:

a) *asocijativna autobiografija* čije je osnovno obilježje „fragmentarno, prisjećajuće pripovijedanje koje ne slijedi kronologiju već referentnim odnosom prema predmetima, osobama ili događajima prikazuje osobni život”. (isto: 63) Narativne dominante karakteristične za ovakvu autobiografiju vidljive su u djelu Irene Vrkljan, *Svila, škar*; Željke Čorak, *Krhotine*; Julijane Matanović, *Zašto sam vam lagala...*;

b) *kronološki omeđena autobiografija* čiji je događaj smješten u točno određenu dimenziju društvenoga vremena u kojemu je subjekt pod velikim utjecajem vanjskih promjena kao „posljedica biografskih, socioloških, povijesnih i kulturnih događanja tijekom jednoga razdoblja.“ (isto: 68)

Prema Tomić postoji i *privatno omeđena autobiografija*, u kojoj je riječ o nekakvoj privatnoj temi npr. bolest, te *društveno omeđena autobiografija* koja je posljedica zbivanja u izvanjskome prostoru npr. rat. U *privatnoj kronološki omeđenoj autobiografiji* namjera autora je iznijeti svoju privatnost i intimu kroz riječi svojega teksta kao u romanu *Hologrami straha*, Slavenke Drakulić. Naglasak je na socijalnim odnosima s drugima (majka, kćer, otac, prijatelji), a pripovijedanje je često narušeno izuzetno dominantnim introspekcijama koje uspijevaju ogoliti subjekt do potpune intime. S druge strane, u *društvenome tipu kronološki omeđene autobiografije* postoji, prije svega, točno određeno vremensko razdoblje unutar kojega subjekt pripovijeda i unutar kojega, u prvome licu, doživljava i bilježi svoje psihološke i socijalne promjene. „Autoreferencijalnom strategijom kontekstualizira se odnos prema prostoru i zbivanjima u njemu, a autobiografskim ugovorom potvrđena je identičnost autora, pripovjedača i lika.” (isto: 72);

S obzirom na tipove diskursa postoje četiri tipa autobiografske proze:

a) *polidiskurzivna autobiografija* čije su temeljne značajke: „križa naracije, različitost međusobno spojenih diskursa, *prekinuti slijed* pripovijedanja, (...) promjene gramatičkoga lica i roda, miješanje povijesti i fikcije...” (Neda Miranda Blažević, *Američka predigra* i Ivan Lovrenović, *Liber memorabilium*). (isto: 74)

b) *literarizirana autobiografija* u kojoj se „psihički sistem kojim se referira na osobne sadržaje svijesti može razvijati i kroz socijalni sistem kojim se reproducira

komunikacija o njima.” (isto: 79) Pripovjedač i lik su identični, dok između autora i pripovjedača ipak postoji razdvajanje (Slobodan Novak, *Mirisi, zlato i tamjan*)

c) *parodirana autobiografija* čije su temeljne strategije „parodična refleksija književnog žanra i ironička autorefleksija“, a iste su itekako prepoznatljive u djelima Dubravke Ugrešić, *Poza za prozu* i Damira Miloša, *Autobiografija*. (isto: 83)

d) *putopis* kao tip u kojemu autor gradi svoj identitet na temelju prikaza nekog određenog putovanja koje je od velike važnosti te iz kojeg onda opisuje stečena iskustva. Upravo su pripovijedanje i opisivanje temeljna obilježja ovoga tipa. Među djelima suvremene autobiografske proze značajniji su putopisi Matka Peića, *Europske skitnje*, Mirka Hunjadija, *Baranja* i Zlatka Tomičića, *Slavonijom, zemljom plemenitom*.

Autobiografiji bliski žanrovi jesu i memoari, biografija, osobni roman, autobiografska pjesma, dnevnik, autoportret ili esej . (Lejeune, 2000)

5.3. Autobiografski roman

Andrea Zlatar u *Autobiografiji u Hrvatskoj* (1998) ukazuje na teorijsku problematičnost sintagme *autobiografski roman* te tvrdi kako se njegovo značenje ne može odrediti jasnom definicijom. Naime, u studijama književne povijesti za tu žanrovsku odrednicu koriste se pojmovi poput memoarski roman, pseudoautobiografski roman, ispovjedni roman ili autobiografska proza.

Ipak, ono što se sa sigurnošću može tvrditi jest da je autobiografski roman pisan u prvome licu, te ga tako Zlatar (1998) uspijeva definirati kao roman koji ima autobiografsku formu pripovijedanja (*Ja – pripovijedanje*) i čiji se tekst ne mora nužno temeljiti na nekom stvarnom autobiografskom sadržaju. Međutim, ista definicija stvara dodatno pitanje: kako ćemo znati riječ da je o autobiografskome romanu, a ne o autobiografiji, budući da je na tekstualnoj razini, nemoguće uspostaviti razliku između te dvije vrste?

Lejeune (2000) autobiografski roman promatra kao kategoriju u koju spadaju svi fikcionalni tekstovi u kojima čitatelj, zbog određenih podudarnosti, može sumnjati kako su autor i glavni lik identični, iako to možda sam autor odluči zanimovati ili ne potvrditi. Autobiografski roman, kao i autobiografija uopće, obuhvaća osobne pripovjedne tekstove u kojima je vidljiva identičnost pripovjedača i lika, kao i "neosobne" pripovjedne tekstove kada su likovi označeni u trećem licu. Međutim, za razliku od autobiografije, unutar te kategorije ima prijelaznih stupnjeva.

Lejeune posebnu pozornost pridaje i imenu likova u odnosu na ime samoga autora te iz toga iznosi tri moguće situacije. U prvoj situaciji ime lika različito je od imena samog autora i sama ta činjenica isključuje mogućnost autobiografije jer ne postoji identitet autora pripovjedača i lika. U drugoj situaciji lik nema imena i toj je ujedno najsloženiji slučaj koji uvelike ovisi o sporazumu koji je autor sklopio (1. romanekni sporazum u kojem se pripovjedni tekst pripisuje fiktivnom pripovjedaču; 2. autobiografski sporazum u kojem lik nema imena, ali je autor u početnom sporazumu dao do znanja da je identičan pripovjedaču, pa tako i liku; 3. sporazum u kojem autor ne sklapa nikakav sporazum, ni autobiografski, ni romanekni). Treća situacija podrazumijeva isto ime autora i lika što isključuje mogućnost fikcije. (Lejeune, 2000)

5.4. Ratni diskurs

U radu je već nekoliko puta istaknuto kako na književnost određenoga naroda mogu uvelike utjecati izvanjske promjene. Tako je i hrvatska književnost početkom devedesetih godina dvadesetoga stoljeća bila pod velikim utjecajem društvenih i povijesnih zbivanja, a Domovinski je rat snažno utjecao na promjenu slike hrvatske književnosti.

Sablić Tomić (2002) tvrdi kako upravo zbog tih iznenadnih izvanjskih promjena tijekom devedesetih godina autobiografski diskurs postaje dominantan. Brojni autori pronalaze utjehu u pisanju djela autobiografskoga karaktera, vraćaju se u razdoblje djetinjstva i mladosti, prisjećaju se nekih traumatičnih iskustava, otkrivaju čitatelju svoje tajne, te propitkuju vlastita sjećanja i uspomene. Velik je broj autora, dakle, okrenut stvarnosti i vanjskim problemima koje doživljavaju na svojoj koži, što, prema riječima Nemeca kao rezultat „daje diskursu rata osobitu snagu i težinu.” (Nemec, 2003: 413) Zlatar (2001) ističe kako su autori takvih tekstova uglavnom bili bez literarnog podrijetla, a za imena smo im ponekad čuli iz ratnih izvješća.

U članku *Kako zaštititi dijete kad počne rat*, u kojem se oslanja na temu pisanja o Domovinskom ratu, Julijana Matanović posebno ističe kako je rat, kao pojava koju se svakako nije moglo ignorirati, postao glavna preokupacija velikog broja autora jer je stvarnost bila suviše ozbiljna da bi „pisci pred njom zašutjeli“ (Matanović, 2017: 9) Ratna literatura koja je iz svega toga proizašla bila je „usmjerena isključivo na čitatelja; kako na onog koji je s autorima dijelio isto fizičko vrijeme, tako i na onog koji će tek doći.“ (isto: 10)

U članku *Od prvog zapisa do "povratka u normalu"*, Matanović dijeli književnu ratnu produkciju na tri vremena, praćena procesom kvantitativnoga opadanja i kvalitativnog uspona. Vrijeme prvo koje, prema Matanović, traje od 1992. do 1997. vrijeme je stvarnosti koja se zbiva pred očima. Hrvatski je čitatelj tih godina uronjen u povijesno zbijeno vrijeme, te ga najviše zanima govor o zbilji, „govor u kojemu će on prepoznati ili svoje osobno iskustvo, ili iskustvo što je stekao slušanjem onih kojima je životna uronjenost u središte zbivanja osigurala pravo na govor.” (Matanović, 2004) Vrijeme je to kad je vrlo važno govoriti o onome što se zbiva u stvarnosti,

dakle o ratu. Pišu se dnevници, pisma, kolumne, svjedočenja, zapisi. „Međutim, svi se tekstovi, na pojedinim mjestima i različitim trajanjima, sele iz jednoga u drugi žanr“ te su oni više kao „dokument vremena“, a manje kao „literarno relevantna činjenica.“ (isto) U istom razdoblju Nedjeljko Fabrio ispisuje ratni roman *Smrt Vronskog*, u vrijeme dok rat još uvijek traje, što ga čini svjesnim svjedokom opasnosti koja se zbiva u pozadini. Uz njega, djela s ratnom tematikom u istom razdoblju stvaraju i Pavličić, Marinković, te Tribuson.

„Temeljno je obilježje prve faze hrvatske književnosti devedesetih“, točnije do 1995., „nepostojanje distance, vremenskog odmaka od (ratne) stvarnosti.“ Posljedica je toga nepostojanje razvijenih fikcionalnih modela pripovijedanja. „Fikcionalni okvir nerijetko se u tekstovima toga vremena doživljava neprirodno, kao nasilno pridodan znak "umjetnosti" na "sirovu" stvarnost.“ (Zlatar, 2001: 170-171)

Vrijeme drugo, koje prema članku Julijane Matanović traje od 1997. do 2000., još uvijek „zadržava pravo na provjeru autorove ratne biografije, no počinje se vezati i razgovor o književnim vrijednostima djela.“ (Matanović, 2004). Matanović ovdje stavlja naglasak na prozu Ratka Cvetnića. „Autor je, naime, svjestan da se rođenjem na ovim prostorima rađaš s povijesnim naslijeđem svojih predaka, (...) ali neće o toj povijesnoj ponovljivosti koja dotiče nas kao što je doticala i naše pretke govoriti izravno...“ (isto) Osim Cvetnića, u ovome razdoblju objavljen je i *Glasom protiv topova* Alemke Mirković, hibridni ratni roman na granici s autobiografskom prozom.

Andrea Zlatar tvrdi kako se tek potkraj devedesetih, točnije 1998. godine, počinju pojavljivati romani koji u cijelosti izgledaju kao romani te koji su „događajno situirani u vrijeme i prostore Domovinskoga rata.“ Međutim, u izboru pripovjednih strategija autori takvih romana slijedili su fikcionalne modele i to uglavnom u trećem licu. Zlatar navodi neke od tih autora: Jurica Pavičić, Ante Tomić, Igor Petrić, Josip Mlakić. (Zlatar, 2001)

Za Matanović je pak vrijeme treće (od 2000. nadalje), vrijeme vraćanja pravom prostoru književnosti, u kojemu i kritičari i čitatelji u pravi plan stavljaju književni tekst. Jedna od ključnih tema takvih tekstova svakako je i dalje Domovinski rat, ali kako tvrdi Matanović to je vrijeme „kada od romana tražimo roman, a ne više

svjedočenje koje je pomagalo i autorovo i naše preživljavanje jednoga teškog doba...” (Matanović, 2004)

To je vrijeme dolaska nove generacije autora – djece devedesetih. Riječ je o autoricama i autorima koji su kada je rat počinjao bili samo djeca, onima koji okreću novu stranicu u ratnoj književnosti. Oni pišu autobiografske romane, no za njih priča nije samo izlaganje podataka, već iznošenje osobnoga iskustva i prijenos sjećanja što na koncu donosi osvježanje u području književnosti ratne tematike. Stoga je zanimljivo pratiti kako se rat upisuje u književnost i u novijoj generaciji autorica – Ivane Bodrožić, Maše Kolanović, Tatjane Gromače i dr. koje su se s istim ratom susrele na različite načine i s njime se nosile na svoj način.

6. TATJANA GROMAČA, CRNAC

Tatjana Gromača, rođena u Sisku 1971. godine, hrvatska je književnica i novinarka čija djela od samog početka izazivaju veliki interes, a dobar su dokaz tomu brojne nagrade i priznanja, čak i izvan nacionalnih hrvatskih okvira. U rodnome je gradu završila osnovnu školu i opću gimnaziju, smjer kultura i umjetnost. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je komparativnu književnost i filozofiju, a u istom je gradu predavala filozofiju u srednjoj školi te pisala i objavljivala u književnim časopisima.

U književnosti se najprije javlja kao pjesnikinja i to zbirkom *Nešto nije u redu* (2000.) čije je, prema kritici Božidara Alajbegovića, glavno obilježje „jednostavan, izravan, jezgrovit i nenacifran, narativni poetski izričaj kojim se bavila vlastitom i urbanom svakodnevicom običnih malih ljudi.” (Alajbegović, 2004). Interes za takve teme, koje je nastavila proučavati i u reportažama koje su uslijedile nakon spomenute pjesničke zbirke, dobar su pokazatelj iznimne socijalne osjetljivosti ove književnice. Sve to potvrđuje i svojim prvim romanom *Crnac* (2004) koji se tematski nastavlja na spomenutu zbirku i u kojem nas Gromača uvodi u jednu vrlo depresivnu životnu svakodnevicu, ali ovoga puta – svoju, i svoje obitelji (isto). Roman je i adaptiran (2009.) u hvaljenu i popularnu predstavu riječkoga HNK-a. Poznata je i po romanu *Božanska dječica* iz 2012. godine za koji je dobila godišnju Nagradu Vladimir Nazor za književnost te nagradu Jutarnjeg lista za roman godine.

Radila je za danas legendarni splitski tjednik *Feral Tribune*, gdje je ostala sve do njegova gašenja 2009. godine. U njemu je uglavnom objavljivala autorske reportaže, oglede o knjigama i tekstove s područja umjetnosti, kulture, društva itd. Od 2009. godine zaposlena je u riječkome *Novom listu*, gdje piše o temama koje ju oduvijek zaokupljaju, a povremeno piše i kulturne kolumne. (Fraktura, bez. dat.)

6.1. Značenje naslova *Crnac*

Naslov djela uglavnom je ono prvo s čime se čitatelj susreće u trenutku kada uzima knjigu u ruke. To uvelike govori o njegovu značaju jer kod čitatelja stvara određeno očekivanje vezano uz sadržaj koje se može, ali i ne mora ispuniti.

Tako i vrlo atraktivan naslov romana Tatjane Gromače, *Crnac*, budi interes kod čitatelja. Prve asocijacije uglavnom su povezane sa samim značenjem riječi, stoga sam izraz i značenje riječi *crnac* nesvjesno podsjeća i aludira na nešto drugačije i nepoznato. Međutim, biti drukčiji u *Crncu* ne znači nužno biti druge boje kože, već znači pripadati „dobro znanim krvnim zrcima druge, neprijateljske, pripadnosti.” (Merčep, 2017) Treba istaknuti i kako Gromača naslov *Crnac* povezuje s istoimenim malim mjestom u blizini Siska u kojemu je smještena radnja romana, međutim čitatelju ona ne otkriva taj podatak na stranicama svoga romana. (isto)

6.2. Obilježja autobiografskog žanra

Crnac je kratki roman od svega 138 kratkih poglavlja unutar kojih se izmjenjuju različite slike i sjećanja pripovjedačice koja odrasta vrijeme rata. Pogačnik (2006) ističe kako roman nema čvrste fabule, ni uzročno-posljedičnog slijeda. Ono što se zbiva unutar romana pomalo nalikuje na bljeskove sjećanja.

S obzirom na način pisanja i odnos autobiografskoga subjekta prema kategoriji vremena, roman podsjeća na tip asocijativne autobiografije čije je osnovno obilježje upravo fragmentarno, prisjećajuće pripovijedanje, unatoč tome što je moguće prepoznati dimenziju društvenog vremena (rat devedesetih) u kojemu se subjekt nalazi .

Već prve stranice romana odaju dojam da je riječ o izrazito autobiografskome tekstu. Prva rečenica „Kuća u kojoj smo živjeli bila je drvena” najavljuje kako će u tekstu biti riječ o osobnome iskustvu, a ostatak romana to i potvrđuje. (Gromača, 2004: 5)

6.2.1. Drugačije odrastanje

Kroz niz slika i uspomena, *Crnac* prikazuje priču o djetinjstvu i odrastanju u dvije naizgled potpuno različite sredine koje u suštini i nisu toliko različite u očima pripovjedačice. Stavovi i emocije, koje pod utjecajem vanjskoga svijeta mlada junakinja izravno iznosi u prvome licu, svakako su od velike važnosti i dobro potvrđuju autobiografičnost ovoga romana.

U prvome dijelu romana čitatelj s lakoćom prati odrastanje junakinje, oblikovano djetinjim životnim iskustvima i sitnicama iz svakodnevice koje dolaze uz pratnju naivnih djetinjih komentara. Fokalizacija je, stoga, infantilna, što je vidljivo već na prvim stranicama romana koje odišu njezinom naivnom dječjom iskrenošću i jednostavnošću:

„Na sebi je imala samo onaj donji dio ženskog rublja koji zovu kombine i tanke hulahup čarape (...) Lice joj je bilo prošarano modrim prugicama, kao da je netko crtao po njemu istrošenom kemijskom.” (Gromača, 2004: 7)

„Smijao se puno. Umro je od alkohola, jer je morao puno piti da bi se mogao puno smijati.” (isto: 9)

Uz razdoblje djetinjstva uglavnom se vežu lijepe i pozitivne uspomene kojih se prisjećamo s osmjehom na licu, no u ovom romanu to nije uvijek slučaj. Osim toga, o djetinjstvu se uglavnom uvijek piše s osjećajem nostalgije i s težnjom da se stvarni svijet opiše uljepšano i idilično. Međutim, već prve stranice ovoga romana otkrivaju kako svijet u kojem živi mlada junakinja i nije tako idiličan. Naime, autorica već prvim rečenicama nastoji čitatelja uvući u ne tako idiličnu atmosferu u kojoj najprije slikovito, sasvim iskreno i bez ublažavanja opisuje mjesto gdje se vrši nužda, a odmah nakon toga mlijeko koje se kuha u kuhinji:

„Onaj tko je kuću promatrao odozdo, iz pravca rijeke koja je tekla samo nekoliko metara ispod, mogao je čuti duge mlazeve mokraće i vidjeti bešumne komade govana kako se hitro zabijaju u otvorenu jamu ispod.” (isto: 5)

Na stranicama se ovoga romana često spominju mirisi, kojih se pripovjedačica dobro sjeća i kojima želi dočarati atmosferu. Međutim, riječ je o neugodnim mirisima: „U haustoru je bilo tiho, smrdilo je na mačke, plijesan i ljudsku mokraću.” (isto: 93)

Kroz roman čitatelj nastavlja pratiti odrastanje djeteta kroz čije očište promatra svijet. Kroz takvo očište velika se pozornost pridaje naivnim detaljima i situacijama koje posebno djeca primjećuju i koja djeci puno znače, primjerice dolazak čovjeka koji prodaje sladoled, pronalazak mačića, igranje kuhara, odlazak u grad u posjet Djeda Mrazu i sličnih situacija koje su pokazatelj kako čak i u svijetu u kojem pripovjedačica odrasta i koji je daleko od nekakvog savršenog svijeta, ipak ima mjesta i za one lijepe trenutke u kojima dijete ima pravo i mogućnost sanjariti o životu koje ono zaslužuje. Tako i pripovjedačica često mašta o tome kako će jednoga dana, „otići skroz daleko, u neki nepoznat svijet u kojem se noću pale raznobojna svjetla, automobili lijeno klize ulicama, muškarci nose šušlave mantile i zastajkuju kraj osvijetljenih izloga, a žene imaju dugu i meku, valovitu kosu koja miriše na puding od jagode i čokolade.” (isto: 19) Ipak, ovakve misli, iako podsjećaju na bajku, savršeno oslikavaju njezino nezadovoljstvo trenutnim stanjem i čežnju za nečim većim, boljim i drugačijim.

Treba spomenuti i obiteljske odnose kao vrlo važno autobiografsko obilježje ovoga romana. *Crnac* je priča o etnički miješanoj obitelji. Osobito je zanimljivo kako pripovjedačica uopće ne spominje vlastita imena kao ni imena mjesta, gradova i država. Iako u romanu ne saznajemo ime pripovjedačice, prema načinu pisanja podrazumijeva se da je ona istovremeno i autorica i junakinja romana, odnosno da je ona *autodijegetska* i *homodijegetska* pripovjedačica. Pri imenovanju ostalih likova ograničava se na njihove primarne uloge (otac, majka, nana, deda, mladić...), a kada govori o drugoj državi koristi sintagmu „neprijateljska zemlja“. Na prvi je pogled relativno jasno da obitelj pripovjedačice živi u Hrvatskoj, no kako čitatelj dublje ulazi u radnju romana postepeno otkriva kako je majka pripovjedačice Romkinja i kako

njezini roditelji dolaze iz grada. Uz etničku različitost roditelja, pripovjedačica veže lijepe uspomene kao primjerice one s *nanom* i *dedom* koji su živjeli u visokoj zgradi s liftom i *nanine* rečenice kada bi ih posjetili: „Evo gi moje belo Ciganče” (isto: 53), odlaska u luna-park, jedenja vrućih pljeskavica, ali i one uznemirujuće među kojima je svakako posjet policije koja dolazi provjeriti njezinu majku jer je mjesto u kojem se rodila postalo neprijateljsko. Čitajući roman postepeno postajemo svjesni kako je onih uznemirujućih uspomena ipak više. Budući da pripovjedačica kroz roman iznosi realnu sliku o svemu što ju okružuje isto to čini i kada govori o Romima. Pritom ne dijeli konkretno svoje osjećaje i mišljenje o njima, već stvarnu sliku:

„Imali su hrapave šake čija je koža bila ispucala i crvena. I svaki puta kada bi ih posjetila, s tim su rukama ponavljali uvijek iste pokrete.” (isto: 54)

„Vlak je bio pun Cigana. Imali su tamnu kožu, zgužvanu odjeću i mirisali drugačije od ostalih putnika. Izgledali su kao da mogu zaspati gdje god da ih zatekne noć.” (isto: 55)

Posebno je naglašena razlika između majčine i očeve obitelji na socijalnoj razini. Naime, otac pripovjedačice dolazi sa sela iz siromašne obitelji gdje se, zbog očeve prerane smrti, trebao pobrinuti sam za sebe, a majka pripovjedačice dolazi iz grada.

Sve te razlike u obitelji u čijem se središtu nalazi još uvijek mlada junakinja dodatno razvijaju osjećaj nepripadnosti – nepripadnosti unutar države, ali i unutar vlastite obitelji. Naime, pripovjedačica osobito dobro oslikava atmosferu u kući koja je gotovo uvijek tmurna i pesimistična i upravo kroz takvu atmosferu upoznaje čitatelja s ostalim likovima, članovima svoje obitelji: baba koja bježi od kuće i koja prečesto govori kako bi voljela umrijeti s ciljem da pridobije pažnju, majka koja je gotovo uvijek ljuta, osobito kada se vrati s posla, otac koji se uvijek svađa s majkom, brat s kojim gotovo da i nema komunikaciju... Prisutan je i nedostatak komunikacije između pripovjedačice i majke koji se osobito dobro vidi u drugome dijelu romana

kad pripovjedačica postaje zrelija pa tako i svjesnija kakvo je nerazumijevanje prisutno u njihovom odnosu:

„Ta mi je pitanja postavljala okrenuta leđima, dok je prala suđe za sudoperom. (...) U stvari, cijelo sam vrijeme mislila zašto mi uvijek postavlja ista pitanja i kako joj to ne dosadi. A onda sam jednog dana shvatila – ona meni ne postavlja ista pitanja zato jer ne zna za druga, nego zato jer ne zna o čemu bi sa mnom pričala.” (isto: 111)

Na taj su način nemiri koji se iznenada počinju događati u državi samo dodatak onim nemirima koji su oduvijek bili prisutni unutar četiri zida.

6.2.2. Rat kao ključan preokret

Dolazak rata, koji pripovjedačica prvi put spominje tek nakon niza različitih događaja, dodatno i u potpunosti izmjenjuje njezinu, ionako nimalo blistavu sadašnjost. Niz događaja prije rata kao da postepeno najavljuje taj ključan preokret, tu zastrašujuću promjenu koja je, prema riječima Jagne Pogačnik iz njezina članka *Novi hrvatski roman. Jedno moguće skeniranje stanja*, „praćena ne samo njezinim odlaskom na studij, u »veliki grad«, nego i situacijama u kojima jedan dio obitelji preko noći postaje stanovnicima »neprijateljske zemlje«, a ionako tmuran život pripovjedačice dobiva još tamnije nijanse.” (Pogačnik, 2006)

Za pripovjedačicu rat predstavlja ključan preokret ne samo iz očiglednog razloga, već i zato što u tom trenutku djevojčica koja je s nadom maštala o bajkovitoj budućnosti odjednom postala djevojka, studentica, ljubavnica, podstanarka. Odjednom, čitatelj postaje svjestan vremena koje na prethodnim stranicama kao da nije postojalo. (Šišović², 2004)

² Novinar i književni kritičar Glasa Istre Davor Šišović objavio je članak *Naglo odrastanje* u kojem u kratkim crtama iznosi svoje viđenje romana Crnac 2004. godine u Glasu Istre, a isti je članak dostupan i na jednoj internetskoj stranici.

Iako je za pripovjedačicu odlazak na studij u veliki grad predstavljao mogućnost početka života o kojem je uvijek sanjala, stvarnost je pokazala kako se čak i promjenom mjesta stanovanja ništa uistinu nije promijenilo. Unatoč odlasku iz malog industrijskog mjesta u veliki grad koji bi trebao predstavljati potpuno različitu sredinu, pripovjedačica ubrzo shvaća kako i tamo ulicama šeću isti ljudi praznih pogleda koji su ogledalo njihovih praznih života. Poseban naglasak stavljen je na siromaštvo kojega je svjesna i sama pripovjedačica, ali to nije samo siromaštvo unutar njezine obitelji, već siromaštvo uopće, siromaštvo u kojem se žene trgaju za odjeću s tvorničkom greškom kako bi ju manje platile, siromaštvo ljudskih života. Kroz sliku ljudi i promjenu koju primjećuje u njihovu ponašanju autorica prikazuje kolika je uistinu moć rata. Odjednom sve postaje crno, tmurno i obojano pesimizmom. Ljudi više nemaju povjerenja jedni u druge jer svatko može biti neprijatelj, zatvaraju se u kuće, a njihovi su umovi obavijeni sumnjom. Rat ih mijenja u tolikoj mjeri da se boje priznati nekome drugome koliko su uistinu nesretni jer bi onda taj drugi, zbog toga, bio potajno sretan. Ipak, u trenutku kada u stranoj državi ugledaju svoga čovjeka odmah ga prepoznaju i drago im je što ga vide.

Dolaskom pripovjedačice u grad ne mijenja se ni njezino dječje očište, tj. njezina infantilnost. Naime, autorica još uvijek iz dječje perspektive prikazuje svoje studentske i zrelije dane, „a time opisane događaje osjetno očučuje te oni poprimaju i apsurdistička obilježja.“ Pri tome „izbjegava subjektivna emotivna uplitanja i piše vrlo distancirano: kratkim, jednostavnim i jezgrovitim rečeničnim sklopovima.“ (Alajbegović, 2004) Međutim, čini se kako joj upravo ta zaigrana dječja naivnost i iskrenost daju snagu zbog koje uspijeva opstati.

Iako se čini da se na kraju romana ritam polako vraća na onaj s početka, „otpor ružnijim stranama života u svijetu odraslih javlja se kroz ponovno potenciranje detalja, sitnica iz svakodnevice, prizora iz prirode, iako više ništa ne može biti isto kao prije.“ (Šišović, 2004) Njezino nezadovoljstvo i želja za odlaskom ne nestaju ni nakon završetka rata, štoviše čežnja za odlaskom jača je nego ikad prije:

„Željela sam otići iz grada i države u kojoj sam živjela. Ležala sam u krevetu i plakala. (...) U grudima mi je stajao velik komad čežnje. Bio je krupan i tvrd, kao

teški grumen zemlje. Rastao je i povećavao se, svakoga dana sve više i više.”

(Gromača, 2004: 152)

Rat je ostavio svoj neizbrisiv trag. Nekada bezbrižna, naivna, „možda čak i priprosta djevojčica“, upoznala je svijet koji je toliko htjela upoznati i na „koncu spoznala da ga se, iz mnogo razloga, treba bojati.“ (Šišović, 2004)

7. MAŠA KOLANOVIĆ, SLOBOŠTINA BARBIE

Maša Kolanović, rođena je 19. studenog 1979. godine u Zagrebu gdje je završila osnovnu i srednju školu te diplomirala kroatistiku i književnost na Filozofskom fakultetu. Na istom fakultetu radi kao docentica na Odsjeku za kroatistiku.

Od 2013. godine voditeljica je književno-kulturološkog bloka Zagrebačke slavističke škole, a u ožujku 2017. postaje voditeljica projekta *Ekonomski temelji hrvatske književnosti* pri Hrvatskoj zakladi za znanost.

Godine 2001. objavljuje zbirku poezije *Pijavice za usamljene*, godine 2008. prozni prvijenac *Sloboštinu Barbie* koji je preveden i na njemački jezik (*Underground Barbie*, Prospero Verlag, Berlin-Münster, 2012), a 2013. poemu *Jamerika: trip*. Poznata je i po studiji *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...: popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* iz 2011. godine. Također, uredila je zbornike *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*, 2013. godine, te zajedno s D. Jelačom i D. Lugarić zbornik *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (post)Socialism and its Other*, 2017. godine. (BEK, bez. dat.)

Prošle je godine objavila i zbirku od dvanaest priča *Poštovani kukci i druge jezive priče*.

7.1. "Miks" žanrova

U *Sloboštini Barbie* Kolanović spaja nekoliko žanrova. U svojoj kritici pod nazivom *Maša Kolanović : Sloboština Barbie*, Pogačnik ističe kako je riječ „o autobiografskoj prozi koja tematizira žensko odrastanje, zatim stvarnosnoj prozi o ratnim događajima“, javljaju se i pokoji elemente tzv. kvartovske priče, a Kolanović od svega toga čini, kako to Pogačnik naziva, duhovit i čitak, „ali i vrlo ambiciozan miks.“ (Pogačnik, 2008)

Čitajući roman moguće je zapaziti i zanimljive autoričine ilustracije barbika i kenova koje krasi njegove stranice te koje pridodaju osjećaju autentičnosti. Riječ je o domišljatim i zabavnim crtežima koji savršeno prate tekst i nadopunjuju radnju romana.

U članku *Kako smo preživjeli rat i pritom se igrali*, Postnikov tvrdi kako Maša Kolanović u romanu miješa parodiranje ljubavnih peripetija iz sapunica, *noirovsku* istragu poput one kada jedan od Mašinih omiljenih kenova – Dr. Kajfeš, postaje inspektor Kajfeš i scene iz drugorazrednih *horror*a, poput one u poglavlju *Kajfešova nevjesta* u kojem Dr. Kajfeš „montira svoju glavu na tijelo neke iznakažene lažne Barbie, a njenu stavi na svoje tijelo, pa frankenštajnovski ljubavni par kreće u sumanut pohod na originalne Mattelove plastične ljepotice.“ (Postnikov, 2008)

Temeljni je postupak gotovo uvijek isti, a to je, prema riječima Postnikova, „kontrapunktiranje dječjih igara i svakodnevnih navika signalima mračnog vremena ratovanja i agresivne nacionalističke ideologije.“ (isto) To se osobito dobro vidi u poglavlju *Zadnji Twin Peaks* u kojemu obitelj pripovjedačice počinje gledati posljednju epizodu serije *Twin Peaks*, ali u trenutku kada postaje najnapetije „na ekranu počinju oglašavanja zračnih opasnosti u hrvatskim gradovima.“ (isto) Postoji velika mogućnost da se tim gradovima pridruži i Zagreb i to upravo u trenutku razrješavanja ubojstva Laure Palmer. Kraj epizode bliži se kraju, „pa pitanje hoće li je uspjeti odgledati do kraja postaje napetije od onoga tko je, zapravo, ubio Lauru Palmer.“ (isto)

7.2. Prva sirena za zračnu uzbunu

Roman *Sloboština Barbie*, već smo spomenuli, priča je o jednom odrastanju za vrijeme Domovinskoga rata koji pripovjedačica najavljuje već na prvim stranicama, dobro se prisjećajući trenutka kada su dva aviona, nalik onima iz filma *Top Gun*, tog nedjeljnog poslijepodneva preletjeli iznad njihovih glava. Osjećaj izazvan letom tih aviona uspoređuje s osjećajem straha koji je jedino prije doživjela kada bi „nastavnica ispitivala geometriju listajući imenik i zadržavajući se negdje blizu slova K.“ (Kolanović, 2008: 14) Iako ona ne može sasvim razumjeti što ti avioni predstavljaju u tom se trenutku boji zbog susreta s nečim nepoznatim i onoga što bi se moglo dogoditi. Promjene koje su potom uslijedile zapečatile su se u svijest tada još male djevojčice, a spominjući ih ona oslikava ondašnju stvarnost: u školi se više nije smjelo govoriti drug i drugarica već nastavnik, nastavnica, Titovu sliku u školi zamijenili su hrvatski grb i križ, više se nije išlo na izlet u Kumrovec ili Pionirski Grad, nego u posjet dvorcima Hrvatskog zagorja, a prijatelji koji su imali imena poput Saše, Bojana ili Bora naglo su se odselili. (isto)

I dok Gromača u *Crncu* rat spominje tek kasnije, Kolanović već na samom početku započinje s oslikavanjem atmosfere panike, nemira i straha koji se, njegovim dolaskom, iznenada javljaju kako unutar, sada već nesigurna, četiri zida: „Mama i tata bili su ozbiljni i nemirni, ne onako uobičajeno kao kada bi se svađali ili vikali na nas zbog nečega“ (isto: 14), i unutar čitave zgrade: „*Cijelo stubište bilo je uskomešano*“ (isto: 14), tako i u čitavoj državi: „U stanu su istovremeno bili upaljeni radio i televizija na kojima su bile vijesti. I dok su se na televiziji vidjeli neki neobrijani ljudi na barikadama i neki manje neobrijani ljudi ispod šahovnice s doktorom Franjom Tuđmanom na čelu, oglasila se sirena za zračnu uzbunu.“ (isto: 14) Zanimljivo je, međutim, kako upravo Kolanović radnju odmah na početku smješta u središte panike i straha kao posljedice rata, da bi kasnije rat postao tek blijedo zbivanje u pozadini.

Bila je to prva sirena za oglašavanje zračne opasnosti u životu ove mlade pripovjedačice. Iako se, zbog godina kao mogućeg pokazatelja zrelosti odnosno nezrelosti pripovjedačice, može tvrditi kako ona možda i nije u potpunosti svjesna ozbiljnosti situacije, kroz tekst je ipak moguće osjetiti uznemirenost koju ona počinje osjećati zbog prizora koji iznenada postaju njezina stvarnost. U njoj se javlja i

osjećaj zabrinutosti jer „sve je vodilo prema trenutku koji, iako smo ga nekako očekivali, nije nimalo izgubio na strašnosti.” (isto: 15)

7.3. Barbi svijet

Jedan zastrašujući događaj kao što je to rat u jednoj tako mladoj i još uvijek nedovoljno zreloj osobi poput protagonistice ovoga romana budi potrebu za pronalaženjem određene zanimacije koja će služiti kao kakav bijeg od iste te zastrašujuće stvarnosti. Za ovu je pripovjedačicu to bila igra s barbikama u kojoj se skriva idealan svijet i sklonište od strašnih i tragičnih događaja iz stvarnoga svijeta.

Njezina opčinjenost i oduševljenost tim Barbie svijetom izvire već na samom početku romana kada se po prvi put osjeti prijetnja rata i kada pripovjedačica barbike sprema u svoj koferić na Štrumpfove kao svoju „najvrjedniju pokretnu imovinu” koju će moći povesti sa sobom u trenutku uzbune. Ona ne može ni zamisliti situaciju u kojoj bi svoje, tako vrijedne, Barbi ostavila na „milost i nemilost granatama”. (Kolanović, 2008: 15)

Element igre ključan je te se proteže kroz čitav roman kao kakva dječja groznica koja prerasta i u neki oblik opsjednutosti za tim savršenim plastičnim tijelima. Štoviše, na igru i odnose među barbikama stavljen je naglasak u tolikoj mjeri da dovodi u pitanje termin autobiografskoga romana. Naime, iako pripovjedačica govori o svome djetinjstvu, što se na različite načine može i potvrditi, u središtu svega ipak nisu stvarni međuljudski odnosi, već je naglasak na odnosima između imaginarnih Barbi likova. (Kvaternik, 2019) Barbike i kenovi kao da predstavljaju drugu, malu i imaginarnu obitelj pripovjedačice koja je puno zanimljivija i o kojoj saznajemo daleko više toga od njezine prave obitelji. Međutim, treba istaknuti kako će se na nekoliko mjesta u romanu upravo iz igre dati iščitati i oni stvarni odnosi između pripovjedačice i njezinih prijatelja, što na koncu opravdava autobiografičnost romana. Tako primjerice u poglavlju *Izbori*, barbike utječu na misli i osjećaje pripovjedačice. Naime, u pripovjedačici se počinje javljati kombinacija ljubomore i divljenja kada jedna od njezinih prijateljica – Dea, čak i u to teško ratno doba, dobije pravu pravcatu Presidential Candidate Barbie:

„Sve se dogodilo tako naglo i nitko nije očekivao da će u neimaštini Barbi produkata i općoj oskudici u kojoj se hrvatski narod bori za svaki pedalj netko iz ulaza dobiti novu novcijatu Barbi! (...) I kad je još osvanula ta Presidential Candidate Barbi, kolektivnoj ljubomori, ali i istovremenom divljenju, nije bilo kraja.” (Kolanović, 2008: 117-118)

U tom savršenom svijetu, svaka Barbi ima svoje ime, svoju opremu, ali i svoju osobnost i svoju priču. Za pripovjedačicu nisu ni sve barbice jednako vrijedne, stoga igra oslikava i određenu klasifikaciju tih plastičnih igrački. Na vrhu je, naravno, prava američka *Barbie* koju ne imati znači biti „iskonski nesretan” (isto: 16), a nju pripovjedačica dobiva kao poklon od strica iz New Yorka. Upravo ta *Crystal Barbie*, koja nalikuje na Crystal iz *Dinastije*, postaje važan pokazatelj „prestiza i blagostanja” za pripovjedačicu. (isto: 16) Velika je pozornost pridana upravo opisu originalne Barbie i svih detalja koji ju čine tako vrijednom i, u dječjem svijetu, savršenom. „U jugoslavenskom socijalističkom kontekstu, ona doista postaje simbolom ostvarenih žudnji, susreta sa svijetom potrošačke kulture.“ (Koroman, 2018: 214)

Uz sve te savršene originalne Barbi, nesumnjivo je kako je u svakoj njihovoj igri glavna zvijezda Svjetlanin Ken – *Dr. Kajfeš* koji postaje ključnim predmetom za oživljavanje svih mogućih kreativnih i bizarnih dječjih ideja. I Boris Postnikov u svom članku *Kako smo preživjeli rat i pritom se igrali* dobro zamjećuje važnost ovog lika iz dječje igre. U njemu se krije toliko ličnosti koliko ih dječji um može osmisliti, pa je tako on jednoga dana inspektor, a drugoga dana „profesor tjelesnog koji zavodi svoje maloljetne učenice.“ (Postnikov, 2008) U jednom trenutku on je nježan i Barbiki romantično šapuće na uho, a u drugom kuca na vrata Barbika glumeći trgovačkog putnika kako bi ih silovao. Unatoč tome što Dr. Kajfeš nije bio Mattelove rase, što je bio od neke odvratne plastike, zagorjela tena, poluodlijepljena oka i čiju je desnu ruku izgrizla Svjetlanina sestrična Marijana, djeci je on posebno drag te tako, ponajviše zbog svog bizarnog izgleda, postaje glavni akter u Barbi svijetu. (isto)

Igranje Barbikama, a osobito kada je u središtu svega lik nezamjenjiva Dr. Kajfeša, pruža djeci priliku da oponašaju uistinu bizarna i u stvarnome svijetu neprihvatljiva ponašanja kao što su ubijanje i silovanje. Ipak, koliko god ozbiljno

zvučale, te su situacije u romanu ublažene dječjom naivnošću i simpatičnim komentarima pripovjedačice. Stoga je čitajući roman sasvim jednostavno udubiti se u te, nalik sapunici, zabavne živote barbika.

Igra s barbikama u ovome se romanu, stoga ne može promatrati samo kao obična igra, iako to u većini slučajeva uistinu jest, ona je ponekad i oblik izražavanja misli, osjećaja i stavova pripovjedačice. Treba posebno istaknuti kako su barbikine zgode, iako ispričane iz perspektive djevojčice, istovremeno i opisane dovoljno zrelo da bismo u konačnici roman mogli shvatiti više nego ozbiljno.

7.4. Ispreplitanje ratne zbilje i Barbi svijeta

Mašine su barbike sigurne samo ne jednome mjestu – podrumu u koji kroči već na samom početku romana. Pri prvom susretu s tim mračnim i tada zastrašujućim mjestom ona osjeća strah:

„Sjećam se da nisam mogla prestati plakati, a onda je nakon pola sata prestala uzbuna, nakon čega smo se svi uputili natrag prema stanovima.” (Kolanović, 2008:

24)

Međutim, uskoro to mjesto postaje prostor u kojem će se osjećati najsigurnije, a svaki posjet te „mračne i vlažne utrobe zgrade” postat će znak da je vrijeme za igru. (isto: 126) Tako sirene za uzbunu postaju rutina, a podrum mjesto u kojemu se kriju sve čari Barbi svijeta.

Čak i u trenucima u kojima privremeno napušta taj svijet, primjerice kada odlazi na *solfeggio*, protagonistica se mislima i dalje nalazi u tom podrumu u kojemu barbike nastavljaju proživljavati nezaboravne trenutke. S vremenom, ona ni rat ne smatra toliko lošim – nema škole, dobila je svoj prostor za igranje, ne treba ići na *solfeggio* itd. Štoviše, u jednom se trenutku može osjetiti kako pripovjedačica potajno iščekuje zvuk sirene kako ne bi trebala otići na *solfeggio* i klavir jer bi to vrijeme

radije provela na velikom Barbi vjenčanju. U tom se dijelu romana paralelno zbivaju dva svijeta, onaj stvarni u kojem pripovjedačica sprema kajdanku u koferić za muzičku i onaj u podrumu u kojem se sprema Barbi svadba:

„Zamišljala sam kako je sad u podrumu. Svatovi su sigurno već krenuli prema televizoru, auti trube, tamburice sviraju, nevjesta je uzbuđena zbog Barbi vjenčanja koji treba biti najsretniji dan u njezinom životu, dok Dr. Kajfeš pjeva, mašući zastavicom, a zapravo ga duša peče i boli jer se danas ima udati ona koju voli...”

(isto: 47)

Na trenutke ipak postaje svjesna opasnosti i to onda kada se nalazi izvan Sloboštine kao u trenutku kada se sirena, iako potajno očekivana, iznenada oglasila dok se s mamom vozila na *solfeggio*. Bio je to prvi put da se sirena oglasila izvan Sloboštine kao podsjetnik pripovjedačici da je rat itekako stvaran. Ipak, pripovjedačica ni tada ne skriva zadovoljstvo izazvano tim naglim, ali opet očekivanim, preokretom:

„Zatulila je sirena za zračnu opasnost, baš onako kako sam predvidjela! Naravno, iako ne mogu poreći da me nije bilo strah jer je to bio prvi put da me sirena zatekla izvan Sloboštine, u dubini mog naizgled nesretnog bića bilo mi je ipak na neki način drago što su *solfeggio* i klavir za danas sigurno propali, plus Barbi imovina je na sigurnom.” (isto: 48)

Nakon vijesti o padu Vukovara kojom brat Ane P. iznenada prekida zabavnu i toga dana posebno stravičnu te nalik hororu igru s barbikama, element rata se sve češće počinje ispreplitati s elementom igre. Bio je to događaj nakon kojega „ni naš mali Barbi horor više nije imao pretjeranog smisla.” (isto: 87), te događaj zbog kojega pripovjedačica po prvi put postaje uistinu svjesna opasnosti koja bi mogla pokucati i na vrata njezine tako sigurne Sloboštine. No, i taj trenutak opisuje dječjim jezikom uspoređujući pad Vukovara sa zemljopisnom kartom na kojoj se na mjestu grada

nalazi progorena rupa načinjena čikom cigarete. Tako je upravo taj događaj bio okidač za sve veću uključenost ratne stvarnosti u njezinu svakodnevnu igru. Radoznale barbice iznenada počinju čitati novinske članke o politici i slušati novosti o razaranjima iz Domovinskog rata. U igru se često znaju uvući i onda aktualne domoljubne pjesme poput *Moje domovine*, *Stop the war in Croatia* i sl. koje su djeca zasigurno čula na radiju pa su odlučila začiniti svoju igru pjevačkim natjecanjem. Uključenost rata u igru doživljava svoj vrhunac u poglavlju *Bal izbjeglica* u kojem se na nagovor časne Bernardice u igru uključuju i djevojčice iz ratom ugroženih područja sa svojim barbikama.

Tako dječja igra sve više postaje „svojevrsan kontrapunkt nasilnoj društvenoj stvarnosti,“ što ujedno čini i „glavni pripovjedni postupak ovog teksta: kolažiranje povijesnih epizoda, dijelova političkih govora, onovremenog političkog diskurza, s nebrojenim elementima potrošačke, popularne i medijske kulture,“ a gdje igra s Barbie čini osnovu za „slaganje tog mozaika“ (Koroman, 2018: 214)

Upravo se u toj naizgled naivnoj dječjoj igri, točnije „u njezinu sadržaju može iščitati posebno zrcaljenje licemjernog svijeta odraslih“, što na nekim mjestima čini igru vrlo inteligentnom. (isto: 215)

Treba istaknuti kako odnos Barbi svijeta i zagrebačke, relativno mirne, ratne stvarnosti nije jednoznačan, već su oni u „stalnome trenju“, ističe Stepanović (2018: 111). Oni se povremeno preklapaju. Tome je primjerice dokaz Dr. Kajfeš, počinitelj nekoliko neuspjelih ratnih silovanja i uspjelih masakra. Već smo spomenuli kako raspleti u Barbi svijetu ponekad nalikuju drugorazrednim hororima: „Beživotna Barbi tijela, dvije Skiperice, seljanka kojoj su hitci probušili obje pletenice, dva mučki ubijena legića, svi skupa ležali su u ružičastoj lokvi razrijeđene krvi“ (Kolanović, 2008: 99), a upravo su ta fikcionalna ubojstva na neki način odraz onih stvarnih koji se u međuvremenu, dok se djeca igraju, zbivaju u pozadini. (Stepanović, 2018) Tako element borbe i ubijanja, iako prikazan iz dječje vizure, postaje dio Barbi svijeta.

7.5. Zbogom Barbi!

„Rat. Kako je uopće završio rat? Više se ne sjećam najtočnije, ali malo pomalo obavijesti o oglašenoj zračnoj i općoj opasnosti u Osijeku, Sisku, Šibeniku, Zadru, Dubrovniku, Županji, Karlovcu i drugim krajevima lijepe naše su otplovile u donji lijevi kut televizije.” (Kolanović, 131)

I kako je nestajao rat, i igranje s barbikama postajalo je sve rjeđe. Iako je, čini se, jedino pripovjedačica još uvijek pokazivala interes za njih, barbike jednostavno više nisu bile *in*, barem ne njezinoj generaciji. Sada su *in* bili dečki: „Tomislav Matković iz 7.b koji ima vespu i vozika cure oko škole. (...) Darijo Natkić koji je dva put pao razred i bez straha puši u wc-u pod odmorom.“ Kezo koji glasno pušta *Gunse...* (isto: 138)

Oproštaj od Barbie svijeta za pripovjedačicu je bio izuzetno težak jer je on u jednu ruku značio i oproštaj od djetinjstva. Koliko joj je taj oproštaj teško pao pokazuje njezino nevoljko prepuštanje tih malih plastičnih tijela mlađim rodicama. U početku im čak i podvaljuje drugorazrednu robu, ali je na posljetku i tome došao kraj. Barbike su odlazile jedna po jedna, a Dr. Kajfeš je završio na smetlištu. Došao je red na nove mlađe generacije koje trebaju zauzeti ulogu redatelja, scenarista, kostimografa i što sve ne u tom bajkovitom Barbi svijetu.

8. IVANA BODROŽIĆ, HOTEL ZAGORJE

Ivana (Simić) Bodrožić rođena je u Vukovaru, 1982. godine. Diplomirala je hrvatski jezik i književnost te filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Godine 2005. objavila je zbirku poezije *Prvi korak u tamu* za koju je nagrađena književnom nagradom Goran za mlade pjesnike te nagradu Matice hrvatske Kvirin, za najboljeg pjesnika do 35 godina. Piše za časopis *Poezija* - časopis pjesničke prakse. Pjesme je objavila u časopisu *Quorum*, *Vijencu*, na radijskoj emisiji *Poezija na glas* i drugdje, a uvrštena je i u antologiju suvremene hrvatske poezije *Utjeha kaosa* Miroslava Mićanovića. Godine 2010. objavljuje svoj prvi roman *Hotel Zagorje*, za koji je dobila nagradu Kiklop za najbolje prozno djelo godine.

Njezino književno stvaralaštvo obogaćuju i zbirke pjesama *Prijelaz za divlje životinje* i *In a sentimental mood*, zbirka kratkih priča *100% pamuk* iz 2014. godine za koju je nagrađena nagradom Edo Budiša za najbolju zbirku priča autora do 35 godina te politički triler *Rupa*. (Anon, 2019)

8.1. Obilježja autobiografskog romana

Marija Ott Franolić (2012) u radu *Hotel Zagorje: infantilno o ozbiljnom ili pokušaj rješavanja traume pisanjem* prije svega tvrdi kako se *Hotel Zagorje* žanrovski može odrediti kao autobiografski roman ističući problematičnost te sintagme. Osvrće se na definiciju Lejeuneova autobiografskog sporazuma kao potvrde identičnosti imena autora na koricama knjige s imenom koje se spominje unutar iste te knjige, te zaključuje kako se u *Hotelu Zagorje* osobno ime autorice i junakinje spominje jednom. Naime, na jednom je CD-u koje su pripovjedačici poslali rođaci iz Australije pisalo njezino ime: „Trećeg sam dobila iz Australije, zvao se Sretan rođendan, Ivana...” (Bodrožić, 2010: 107). To je jedino mjesto u romanu kada se spominje ime autorice, no i to je dobra potvrda identičnosti autorice i junakinje. Potom ističe važnost konteksta u romanu tvrdeći kako bismo, da nema konteksta kao situacije u kojoj autor sugerira, a čitatelj prihvaća autobiografski sporazum, *Hotel Zagorje* čitali kao fikciju, „roman kao i svaki drugi, izmišljenu priču, ali jednom kad smo upoznati s kontekstom, povratka nema, roman više ne možemo čitati isključivo kao fikciju” (Franolić, 2012: 113)

8.2. Put bez povratka

Početak romana *Hotel Zagorje* uvodi čitatelja u mali svijet devetogodišnje protagonistice Ivane i njezine obitelji koja živi u Vukovaru, u trenutku kada naivno dijete nalik njoj još uvijek nije svjesno nadolazeće opasnosti. Sve počinje spremanjem za put na koji Ivana uz svoga šesnaestogodišnjega brata prvi put odlazi bez roditelja. Tijekom spremanja se već može naslutiti kako put na more predstavlja nešto više od samog odlaska na odmor – Ivana sa sobom uzima putovnicu kako bi, u slučaju da „zakuha” ona i brat mogli otići k stricu u Njemačku. Međutim, Ivana kao sasvim obična devetogodišnja djevojčica nesvjesna prijeteće stvarnosti ne razumije što bi se to moglo zakuhati, a odlazak na more u njoj budi uzbuđenje i radost, bez trunke sumnje da postoji određen razlog tog iznenadnog odlaska. U stvarnome svijetu taj put najavljuje približavanje rata te tako postaje put bez povratka.

Početak rujna i početkom nove školske godine zajedno s bratom i majkom odlazi u Zagreb, grad u kojem nije u izravnom doticaju sa strašnom stvarnošću koja će uskoro zadesiti njezin Vukovar. Pri prvom susretu sa Zagrebom, Ivana je očarana njegovom veličinom i čini joj se kao kakav savršen grad:

„Ispočetka su Zagrepčani bili naprosto bolji ljudi. Bili su ljepše obučeni, hodali su po širim ulicama i velikim trgovima, vozili su se u tramvaju i pritom izgledali kao da ne rade ništa uzbudljivo.” (Bodrožić, 2010: 10)

Međutim, uskoro taj početni zanos nestaje, postaje dio svakodnevice, a Ivani sve to ubrzo prestaje biti zabavno.

8.3. Infantilna pripovjedačka pozicija i (ne)tipično odrastanje

Hotel Zagorje je poput prethodna dva romana, roman o odrastanju u vrijeme Domovinskoga rata. Godine koje su u romanu opisane tiču se jednog novog razdoblja s kojim se Ivana susreće. Prije svega, to je razdoblje njezina sazrijevanja i suočavanja s promjenama koje ju postepeno približavaju prema odrasloj dobi. To je razdoblje samo po sebi izazovno, a u kombinaciji s ratom koji se zbiva u pozadini, postaje još izazovnije.

Franolić (2012) tvrdi kako je pripovjedačica romana autodijegetska i homodijegetska, tj. pripovjedačica je istovremeno i autorica i junakinja romana, kao što je to slučaj i u prethodnim romanima. Fokalizacija je pak čitavo vrijeme unutarnja i infantilna. Iako se Ivana nalazi u Zagrebu i k tome nema izravno iskustvo rata, u njoj se javlja potreba da izrazi koliko nju ti događaji uznemiruju pa tako i utječu na nju. Na taj način i sam čitatelj promatra utjecaj rata kroz vizuru djevojčice. No, to što su događaji opisani jednostavnim leksikom i iz dječje perspektive ne znači da u tekstu nije prikazana ozbiljnost rata. Naime, autorica je, kako to Franolić tvrdi, djetetu “uvalila” kritične stavove u romanu, kritički progovorila o stanju hrvatskog društva u

vrijeme rata, prikazujući koliko je jednoj djevojčici u to izazovno vrijeme bilo teško odrastati. Ipak, čitatelj će zamijetiti kako u prvom dijelu romana pripovjedačica još uvijek nije upoznata s ozbiljnošću te iznenadne promjene, a njezino nerazumijevanje aktualnih zbivanja dobro se vidi u banalnim opisima svakodnevnih događaja. Franolić izdvaja jedan takav trenutak:

„Jednom smo u Caritasu dobili punu torbu slatkiša i teglili je prema Črnomercu u tramvaju prepunom ljudi. Dotjerana gospođa u našim kolima rekla je kolegici da to izbjeglice rade gužvu jer se po cele dane vozaju sim tam. Pogledala sam je i nasmiješila se jer sam znala da smo prognanici, a da su izbjeglice iz Bosne.”

(Bodrožić, 2010: 11)

Infantilna se fokalizacija osobito dobro vidi i u trenutku kada pripovjedačica saznaje vijest o padu Vukovara:

„Vukovar je pao i to me muči jer nisam sigurna što to točno znači, a glupo mi je sada pitati.” (isto: 12)

Ivanina izjava dobar je pokazatelj njezine dječje naivnosti i neznanja o tome što se uistinu događa. No, unatoč tom nerazumijevanju i ona osjeća promjenu i počinje shvaćati kako nije sve kao prije. Neke se stvari ne mogu sakriti ni od djeteta koje, iako mlado i neiskusno, može jako dobro osjetiti promjenu. Zbog znatiželje, Ivana postepeno dolazi do informacija, ali to čini na tipičan dječji način – skrivajući se i prisluškujući razgovore odraslih:

„Čula sam ih kako razgovaraju o nekom prolaženju kroz kukuruze, Miri koja se u devetom mjesecu trudnoće vozila na biciklu i vlaku u kojem su svi zastori morali biti navučeni, ali u tom krevetu je ipak bilo samo lijepo.“ (isto: 9)

Jagna Pogačnik također zamjećuje infantilnu pripovjedačku poziciju u romanu te tvrdi kako „autorica time otvara mogućnosti da sve o čemu piše doista promatra dječjim, kasnije djevojačkim očima.“ (Pogačnik, 2010) To čini na način da o različitim stvarima, situacijama i ljudima pripovijeda onako kako ih pamti i s naglaskom na dojam koji su u tom razdoblju ostavili na nju.

U romanu je na prvi pogled sve “transparentno, izrečeno do detalja, i naoko nema autorskog komentara, izostaje objašnjenje, ocjena situacije.” (Franolić, 2012: 115) Takav način pisanja ostavlja dojam kako pripovjedačica prividno neutralno opisuje određene situacije. No, upravo se u tim kratkim, naoko banalnim rečenicama i opisima zapravo krije oštra kritika društvenih prilika u Hrvatskoj za vrijeme Domovinskoga rata koju iznosi sama autorica. Riječ je, dakle, o mjestima u romanu gdje na površinu ipak izvire glas naknadne pameti te Franolić u tome vidi njegovu slabu stranu. Najveća je pak vrijednost romana što je, djelomice zbog korištenja infantilnog pripovjedačkog glasa, autorica uspjela izbjeći zamku mogućeg optuživanja, ideologiziranja, uzdizanja nacionalnih vrijednosti, osim u ironičnom kontekstu. (isto)

Od infantilne perspektive u romanu odstupaju samo pisma koja Ivanin brat piše ministru i predsjedniku države s nadom da riješi njihovo stambeno pitanje i pravo na mirovinu jer im je otac nestao a sestra se školuje. Franolić zamjećuje kako umetnuta pisma pisana administrativnim stilom „pridonose uvjerljivosti romana, jačaju element dokumentarnosti i autobiografske karakteristike teksta te donose drugačiji diskurs u kontinuiranu infantilnu fokalizaciju.” (isto: 117)

U jednom je dijelu romana vidljiva i retrospekcija kada se Ivana uz pomoć obiteljskih fotografija prisjeća djetinjstva i snova koje je onda imala o tome tko će biti kada odraste. Fotografija tako postaje svojevrsan dokument koji će Ivanu na trenutak vratiti u prošlost kada je sve bilo bolje, mirnije i veselije, prošlost koju ne želi mijenjati, već ju osjetiti u sadašnjosti.

Na temelju svega moglo bi se zaključiti kako zbog pojave rata Ivanino odrastanje nije primjer jednog tipičnog odrastanja, međutim ona se ipak susreće s u tim godinama sasvim tipičnim osjećajima i tipičnim situacijama poput kupnje prvog grudnjaka, prvih simpatija, prvih izlazaka, prvih cigareta i sl. Riječ je o, kako to Franolić ističe, relativno normalnom odrastanju, ali u izvanrednim uvjetima. U susretu

s takvim situacijama Ivana se razvija, raste te, kako Franolić ističe, već pri sredini romana postaje manje infantilna i više nalik jednoj zrelijoj mladoj djevojci. (isto)

8.4. Tri pripovjedne linije

Pogačnik (2010) zamjećuje kako se u romanu konstantno i gotovo neprimjetno isprepliću tri linije pripovijedanja. Prva je ona koja tematizira prognaništvo zbog kojeg Ivana dobiva etiketu 'drugačija od ostalih'. Druga je linija ona koja tematizira Ivaninu obitelj, njihove međusobne odnose i promjene koje se javljaju gubitkom jednoga njezinog člana. Treća se linija pak tiče njezinog (ženskog) odrastanja i sazrijevanja. Sve tri linije mogu se promatrati kao autobiografska obilježja ovoga romana.

8.4.1. Tema prognaništva

Dolazak u Zagreb znači veliku promjenu za Ivaninu obitelj, a osobito za Ivanu koja se ionako nalazi u osjetljivoj dobi. Zajedno s majkom i bratom mora se preseliti u bivšu političku školu „Hotel Zagorje“ gdje stanuje s onima sličnih sudbina koji su izgubili krov nad glavom i svoje najbliže, ali u kojima i dalje ne gine nada da će se ubrzo vratiti svojim domovima. Tako „bivša politička škola postaje izbjegličko naselje u koje useljava jedan srušeni i ostavljeni grad.“ (Levanat-Peričić, 2017: 144) Osim toga što Ivana i njezina obitelj dobivaju novi dom i trebaju se naviknuti na novi način života, počinje i nova školska godina u Ivani nepoznatom gradu i još manje poznatom okruženju u koje se treba uklopiti.

Franolić (2012) ukazuje na Ivanin problem uklapanja u novu sredinu u kojoj je odmah dobila naglasak 'drugačija od ostalih', a etiketirala ju je i činjenica da je prognanica. Novo društvo koje preko noći postaje njezina stvarnost drugačije je od onoga na koje je Ivana navikla, te se ona želi što prije uklopiti. To potvrđuje citat:

„Motala sam se oko škole i po kvartu, pokušavala skužiti spiku i nepoznate riječi, a da nikoga ne pitam i ne ispadnem glupa.“ (Bodrožić, 2010: 28)

Među Vukovarcima slanac se zvao duga kifla, kulja je bio čveger, a norec običan kreten. Ipak, Ivana se kao i ostala djeca podjednake sudbine pokušavala prilagoditi Zagrebu i govoriti onako kako je tu jedino ispravno. Ono što ju je odavalo bili su naglasak i držanje:

„Njima je bilo smiješno moje otezanje, a kada sam rekla da mi je mama našla u Caritasu sasma nove farmerice umjesto trapke, donekle sam zaslužila naziv seljanke i izbjeglice.” (isto: 28)

Franolić (2012) zamjećuje kako u opisima novog i drugačijeg društva u kojem se Ivana iznenada nađe ponekad izvire i “naknadna pamet” pripovjedačice kao odrasle osobe, te odrasli pripovjedački glas progovara kroz onaj dječji. Naime, upravo se na tim mjestima pojavljuje već spomenuti implicitni autor zadužen za suptilnu, ali osobnu kritiku. To je uočljivo u Ivaninim opisima djece iz novog zagrebačkog razreda:

„U mom novozaagrebačkom razredu svi su bili jako moderni, učili engleski od šeste godine, presvlačili robu svaki dan i zvali se Lana i Borna.” (Bodrožić, 2010: 28)

To je mišljenje prisutno i kasnije u gimnaziji, kada se Ivana razvija u zreliju osobu:

„Predstavljanje s naglaskom na hobije krenulo je iz zadnjih klupa, a kad je došlo do druge, saznala sam da većina cura ide u Zvezdice. – Kaj i ti, nemrem vjerovat?!! – Većina dečki skija ili igra tenis, a jedan čak ima vlastitog konja na hipodromu. Ekipa uglavnom živi u centru, Martićeva, Gajeva...” (isto: 138)

U gimnaziji se Ivana susreće s podosta neugodnih pitanja koja samo pospješuju osjećaj manje vrijednosti: – Kaj ti nemaš mamu i tatu?. Potvrdu kako ju nitko ne razumije dobiva i od razrednice kada zajedno s majkom dolazi na informacije zbog jedinica koje je skupila na polugodištu:

„Je, znate kaj – progovara aždaja – ja znam da nije lako, Vukovar i sve ostalo, al' ni drugima nije lako. Od moje prijateljice je muža tramvaj zgazil na Maksimirskoj, pak njen sin ima sve pet nula, i to u MIOC-u. Ne? (...) Znam da nema tatu i to, al' dete drago, ti se moraš malo sabrat ili se prebaci u drugu školu. Nije svaka škola za svakoga, ima još dobrih škola. Eto i mi smo se nekak dogovorili, ak' se odluči prebacivat nekam dalje, ne bude imala jedinica na polugodištu!” (isto: 172-173)

Iskustva koja proživljava na vlastitoj koži, a koja uglavnom uključuju nerazumijevanje onih 'drugih' (kako Zagrepčana tako i Talijana), Ivana počinje graditi određenu sliku o Zagrebu i ljudima u njemu. Zagreb tako postaje jedno hladno mjesto, puno nerazumijevanja, a Vukovar njezina slika idiličnog i sretnog života. U opisima zagrebačke djece Franolić prepoznaje junakinjine predrasude o njima kao “bahatim pripadnicima gradske elite, od kojih je dijele nepremostive razlike?” (Franolić, 2012: 121)

Miranda Levanat-Peričić ističe kako ovaj roman razvija osobit odnos prema „povijesti izabranog grada i njegovih protumjesta.“ (Levanat-Peričić, 2017: 135) Međutim, valja spomenuti kako ovdje „historiografska građa nije glavno polazište“, kao što je to slučaj u novopovijesnome romanu. (isto) Ovdje, dakle, nije riječ niti o povijesnome, niti o novopovijesnome romanu jer njegovo „glavno polazište nije historiografska građa.“ (isto: 137) To vrijedi i za prethodno analizirane romane. U interpretiranju ovoga romana ključnu ulogu ima „prezentiranje grada i njegovih protumjesta.“ (isto: 143) Naime, i ona prepoznaje autoričinu „mitsku idealizaciju Vukovara“, dok je Zagreb prikazan kao grad „koji nije pao“ i koji u njoj budi osjećaj nepripadnosti. (isto:144) Vukovar i Zagreb za nju predstavljaju dvije krajnosti, što rezultira „frustrirajućim otporom“ ne samo prema gradu već i prema njegovim stanovnicima. Tako se „infantilna okrutnost pripovjedačice prema pripadnicima gradske elite“ zbog kojih se odmah na početku osjećala neprihvaćeno, prebacuje „na zagorsku djecu koju zove *pajcekima*.“ (isto)

Pogačnik zaključuje kako u pripovijedanju nije vidljiva metoda 'naknadne pameti'. „Roman donosi i neke dijelove ronjene u prevladavajuću ideologiju ranih devedesetih koji danas mogu djelovati politički nekorektno“, no roman Ivane Bodrožić „ne pretendira na sveobuhvatnu sliku svijeta i ne teži problematiziranju i

tumačenju povijesti.” (Pogačnik, 2010) Prema njoj, riječ je o mišljenju koje se u Ivani nesvjesno rađa kao odgovor na traume koje su je snašle. Naime, Ivana preko noći ostaje bez vlastitog doma i vlastitog oca, što je svakako „vrsta traume u kojoj jednostavno djevojčici i ne preostaje drugo do pojednostavljivanje kategorija krivnje i žrtve (pa je stoga posve razumljivo da je «Tuđman buono», a Tito ne, kao i Srbi, kao i Zagrepčani, Zagorci, kolege iz elitne zagrebačke gimnazije svedeni na «Lane i Borne», čak i parmezan koji pripovjedačici u Italiji jednostavno smrdi” (isto)

Miljenko Jergović tvrdi kako *Hotel Zagorje* pripovijeda o samoći i napuštenosti, a slika hrvatskoga društva u romanu je zastrašujuća. Postavlja se pitanje „zašto je Ivanina Hrvatska tako strašna?“ Jergović tvrdi kako je to zato što je promatrana iz “takve autsajderske, socijalno hendikepirane, emocionalno i duhovno do kraja ponižene perspektive. Zagreb je tako grozno ružan kada se odozdol gleda, ali ta slika je najtočnija i literarno najrelevantnija slika nekoga grada.” Prema njemu je upravo ta “ružna i nakazna slika grada i njegovih mentaliteta, njegov najvrjedniji portret, ono na čemu bi kulturni i književni, i svakako čitateljski Zagreb Ivani Simić Bodrožić trebao biti zahvalan.” (Jergović, 2010)

Ipak, u iščitavanju te moguće kritike čitatelj ne smije zanemariti glavni cilj ovoga romana, a to je kako i Pogačnik (2010) zaključuje, prenijeti jednu iskrenu priču o odrastanju u vrijeme rata u kojoj se autorica dosljedno drži odabrane perspektive pripovijedanja.

8.4.2. Obiteljski odnosi

Kroz roman čitatelj ima priliku zaviriti u svijet Ivanine obitelji kojoj zbog rata preživljavanje postaje izazov. Iznenadne i uznemirujuće promjene u Ivaninom životu osobito utječu na odnose u njezinoj obitelji.

Dolaskom rata, obitelj na koju je Ivana navikla, više ne funkcionira. Preko noći dolazi do drastičnih promjena, Ivana ostaje bez oca, a njegova odsutnost (kao i ona majčina) kod nje izaziva strah i nesigurnost te se ona suočava s usamljenošću i zanemarivanjem. Osobito pati odnos Ivane i njezine majke te između njih često

vlada nerazumijevanje. Stariji brat krivi majku za njihovu neodrživu životnu situaciju, što stvara dodatne napetosti u obitelji. Međutim, Ivanina majka, nesvjesna toga, nije u mogućnosti reagirati budući da se i sama nosi sa svojom traumom. Ivana se, kao odgovor na majčino nerazumijevanje, počinje sve više povlačiti u sebe. Ipak, u svemu tome Ivana voli svoju majku i stalo joj je do nje, što do izražaja dolazi tek u drugom dijelu romana kada se junakinja brine kako će se mama osjećati kada se bude odselila u dom:

„Kako će biti kad ja odem, kad ostane sama, nekoliko tjedana nakon mene odlazi brat, što će biti s nama, mi smo još djeca, njezina djeca i sve što ima, jedino što je ostalo i zbog čega živi.” (Bodrožić, 2010: 126-127)

Nakon citata, Ivana se prisjeća niza događaja s majkom, fotografija mlade majke kojoj se kao dijete uvijek divila, odlaska na pijacu, prvog dana škole... i time pokazuje kako su one zapravo vrlo povezane. U istom dijelu romanu postaje sve više jasno kako nekad mala i naivna Ivana, nesvjesna onoga što se oko nje zbiva, postaje samostalna zrela osoba s karakterom. Njihov odnos postaje čvršći nakon odlaska u školu zbog poziva Ivanine razrednice. Razgovor koji tada slijedi u potpunosti ogoljuje njihove osjećaje te pokazuje kako je majci itekako stalo do Ivane, a nakon razgovora Ivana po prvi put osjeća olakšanje i nadu kako će uskoro sve biti bolje:

„Slušaj. Znam da ti je teško, ali laž ne podnosim. Ni meni nije lako, ali sada odustati nećeš. Jesi me čula? Ne moraš imati sve petice, ali školu ćeš završiti (...) Ti si bolja od njih, jel' me čuješ?” (isto: 174)

U članku *Kako zaštititi dijete kad počne rat*, Julijana Matanović posebnu pozornost posvećuje majčinstvu u romanima o ratu. Jedan od tipova pojavljivanja majčinstva koji Matanović iznosi, a koji se može prepoznati u romanu *Hotel Zagorje* jest tip majke koja nema ime. To je majka koja je kao „roditeljica i zaštitnica ušla u

priču značenjski opterećena svojom ulogom“. (isto, 2017: 12) U početku ju čitatelj vidi kao majku zaštitnicu koja svoje dijete šalje na put, što dalje od opasnosti. Ona strahuje i brine se o svom djetetu, što bi joj kao majci i trebala biti glavna uloga. Pritom čitatelju nije poznata njezina životna pozadina. Možda će autorica otkriti tek nešto detalja iz njezina života, ali u suštini „majku ne moramo detaljnije upoznavati.“ (isto) Čitatelj će o majci saznati tek onoliko koliko je potrebno da se stvori određena slika o odnosu majke i kćeri. Naime, „majčinstvo je određeno pogledom djeteta na majku ili pogledom majke na samu sebe.“ (isto) „Isključiva uloga majke zaštitnice“ se u ovom romanu ipak ne podrazumijeva „jer priča teče s gledišta djeteta čiji je otac ostao braniti grad.“ (isto: 20) Bez oca i uz strah za njegov život, Ivana preuzima dio majčine uloge, te njih dvije – majka kao supruga i Ivana kao kćer koja preuzima dio njezine uloge – „u čekanju povratka i nadi da će On preživjeti rat, postaju jedna. Jednodimenzionalnost majčinstva se dijeli na pola“ (isto)

Ivanin otac, iako fizički prisutan samo na početku, nije zaboravljen ni na posljednjim stranicama romana kada se nakon čak deset godina Ivana i dalje pita je li živ. Njegov život postaje misterij – ne zna se gdje je, je li živ, je li zarobljen – i ta pitanja izjedaju ovu obitelj. U početku se Ivana s tom traumom nosi na svoj način. Budući da uspijeva pobjeći iz Vukovara na vrijeme i pred sam početak tragičnih događaja, ona poput tipičnoga naivnog djeteta koje još uvijek nije upoznato sa zlom, nema određenu sliku o tome što se tamo moglo zbiti. Zbog toga se trudi ne razmišljati na koji su se način stvari tamo odvijale. Ona se, dakle, na svojstven način, odbija suočiti s traumom. Međutim, kroz odrastanje počinje sve više prihvaćati moguću istinu – postaje svjesnija onoga što se tamo moglo zbiti i kakva je sudbina mogla zadesiti njezinoga oca. Pogačnik izdvaja dojmljivu središnju epizodu sna očeva ubojstva na Ovčari, koja je izvedena „literarno besprijekorno, smještena na pravo mjesto i toliko strašna u svojoj 'stvarnosnoj' varijanti, da može biti smještena samo u noćnu moru.“ (Pogačnik, 2010)

U trećoj se pripovjednoj liniji, prema Pogačnik, odvija i borba za stan, kada Ivanin brat (kasnije i majka) šalje pisma nadležnim komisijama, referentima, čak i predsjedniku Republike, u početku vrlo ambiciozno, a kasnije sa sve manje nade. Pogačnik primjećuje kako se u tom dijelu roman ipak transformira u „nenametljivu kritiku društva i svojevrsnu studiju mentaliteta, nadopunjenu portretima pomno odabranih likova.“ (isto) Ivanin se život, kao i život njezine obitelji, u tom razdoblju

temelji na čekanju – čekanju oca, ili barem neke vijesti o njemu, čekanje na novi stan, čekanje na neke bolje dane. Trenutak kada Ivana saznaje da su dobili stan za nju je gotovo nestvaran te ona nije sigurna smije li uopće izgovoriti rečenicu na koju se priprema već gotovo pola života:

„- Dobili smo stan! Postoje dvije rečenice koje žive negdje na nebu, one čarobne, a opet tako poznate, jer ih stalno izgovaraš u sebi. (...) Jedna je Tata je živ, a druga je Dobili smo stan.” (Bodrožić, 2010: 177)

Rješavanjem stambenog pitanja odnosi unutar Ivanine obitelji se poboljšavaju.

8.4.3. Korak prema zrelosti

Infantilnost se pripovjedačice, već smo spomenuli, ne proteže kroz cijeli roman. Kako ona odrasta, tako se i infantilni glas povlači, a zamjenjuje ga Ivanin stav i zreliji pogled na ljude i situacije. Ta je promjena osobito vidljiva u trenutku kada Ivana kreće u gimnaziju i kada se po prvi put osamostaljuje. Čitatelj će tada osjetiti kako Ivani godi ta iznenadna samostalnost. Slijedi vrijeme u kojem se prvi put susreće s tipičnim situacijama tijekom odrastanja jer bez obzira na traumatske situacije koje su je kao devetogodišnju djevojčicu iznenada snašle njezino odrastanje i sazrijevanje nije prekinuto, ono se nastavlja.

Pogačnik ističe kako bez odrastanja i sazrijevanja pripovjedačice koje se proteže kroz radnju, roman i ne bi bio ono što jest. Unutar odabrane pripovjedačke pozicije ona odrasta, „postaje mlada žena koja sklapa prijateljstva, zaljubljuje se i traži male, ali propusne pukotine izgrađivanja svoga vlastitog identiteta.” (Pogačnik, 2010)

Pri prvom izlasku pripovjedačica po prvi put kroči u svijet samostalno, izvan hotela, preko ograde, daleko od mame i brata. Uzbuđenje koje je doživjela kada se zajedno s prijateljicom Marinom našla u Oazi bilo je za nju nešto novo, nešto zbog čega kasnije nije mogla niti zaspati:

„Dugo sam držala oči čvrsto zatvorene, ali u ušima mi je još bubnjala glasna glazba i cijeli taj svijet koji sam počela naslućivati.” (Bodrožić, 2010: 91)

Tako se opisi teških dana unutar hotela isprepliću s onim uzbudljivim prvim događajima u životu jedne tinejdžerice. Na koncu, upravo će ti događaji za Ivanu postati prilika da se barem dijelom ogradi od traume koju je osjetila na vlastitoj koži i da unatoč tome izgradi svoj identitet.

9. USPOREDNA ANALIZA

9.1. Popularno-generacijska obilježja romana

Odrastanje junakinja u romanima *Hotel Zagorje* i *Sloboština Barbie* popraćeno je, prema riječima Marije Ott Franolić „nizom popularno-kulturnih činjenica i artefakata.” (Franolić, 2012: 118) Riječ je o motivima važnima za generaciju koja je za vrijeme rata u devedesetima prolazila pubertet. Taj je prijelaz osobito vidljiv u *Hotelu Zagorje* kada junakinja s Tonija Cetinskog iznenada prelazi na *grunge* i Kurta Cobaina. Opčinjenost Kurtom Cobainom osobito se vidi u malim ritualima koje Ivana zajedno sa svojom prijateljicom Marinom izvodi u poslijepodnevnim satima kada zamračí sobu i pali svijeće za pokojnog pjevača:

„Satima smo premotavale kazetu a da se zapravo nijednom nismo zapitale što znači Come as you are, bilo je važno naučiti sve riječi napamet, makar ih ne izgovarale točno.” (Bodrožić, 2010: 84)

Za Ivanu je to predstavljalo prvi korak prema svijetu odraslih. Prijelaz u odraslu ili gotovo odraslu perspektivu Franolić (2010) uspoređuje s početkom odrastanja junakinje iz romana *Sloboština Barbie*. Za razliku od Ivane, kod Maše to sazrijevanje počinje tek na samom kraju romana kada barbikama jednostavno više nisu *in*, a zanimljive postaju neke druge stvari kao što su glasno slušanje Gunsua, feniranje šiški i sprejanje lakom, odlazak na Čagu petkom...

Boris Postnikov (2008) *Sloboštinu Barbie* naziva generacijskom knjigom ističući kako „Kolanović duhovite i razigrane pripovjedne fragmente odrastanja u novozagrebačkom naselju Sloboština slaže u mozaik djetinjstva provedena uz strane filmove na *Sky Moviesu* i reportaže s bojišnice, kompjuterske igrice na Commodoreu 64 i skupljanje čahura u napuštenim vojarnama, MTV-jevske spotove i lakoglabne domoljubne vapaje Thompsona i Matka Jelavića...” Uistinu, *Sloboština Barbie* obilježena je popularno-generacijskim obilježjima jer sama je igra barbikama, koja se proteže kroz čitav roman, „ilustracija jednog vremena.” (Postnikov, 2008) Prema

Postnikovu, temeljni je postupak gotovo uvijek isti: „kontrapunktiranje dječjih igara i svakodnevnih navika signalima mračnog vremena ratovanja i agresivne nacionalističke ideologije.” (isto)

Transformacija iz djevojčice u djevojku očituje se i kroz promjenu stila oblačenja kada *in* postaju *grunge* stil, *marte*, *converse*, *levisice*...

„Nisam mogla vjerovati, mislila sam da ću punknuti od sreće. Izvadila je traperice iz vrećice i na njima je stvarno pisalo levis.“ (Bodrožić, 2010: 77)

„...fora je bilo na Benetton traperice obući uski body u kojem su se vidjele konture naših malih cica koje su upravo počele nicati.” (Kolanović, 2008: 138)

I jedna i druga protagonistica ističu marku traperica jer su među adolescentima razlike između pravih i onih s placa itekako vidljive te postaju pokazatelj materijalnog, ali i društvenog statusa. (Franolić, 2012)

Stoga, upravo ta „bogata ikonografija djetinjstva u devedestima“, posteri na kojima se nalaze lica Kurta Cobaina, Michaela Jacksona, Patricka Swaizija ili pak nekog drugog *idola*, kupovanje časopisa *Bravo*, gledanje epizoda *Twin Peaks* i *Santa Barbare*, a potom i Eurovizija, „domoljubne rock-naricaljke Prljavog kazališta“, opčinjenost Nirvanom, igranje barbikama, *marte*, *levisice*, slatkiši i pića poput Kinder Lade, žvaka Bazooka i sokića Yupi i dr. (Postnikov, 2008) čine ove romane svjedočanstvima o autentičnom vremenu devedesetih u Hrvatskoj.

9.2. Autobiografičnost u romanima

Kroz analizu romana, došli smo do zaključka kako svi oni u sebi sadrže brojne elemente koji ih određuju kao autobiografske romane, što je i njihova očigledna poveznica. Dakle, iako se u romanima radi o ženskim osobama, prikazivanju osobnih tema, obiteljskim odnosima s naglaskom na odnos majka-kćer, analizirane se romane ne može odrediti kao žensko pismo, ponajviše zbog nedostatka

feminističkog senzibiliteta. Ovdje je u središtu prije svega dječji pogled na zbilju. Također, ne radi se o ratnome romanu, iako je rat, neupitno, bitna tema. Naglasak je na tome kako je rat doživjela pripovjedačica (dijete). Romani su to koji su na prvi pogled vrlo slični, budući da govore o osobnome iskustvu rata iz ženske dječje perspektive, no i oni se u nekim segmentima razlikuju.

Prije svega, valja istaknuti važnost konteksta u autobiografskome romanu kao situacije u kojoj „autor sugerira, a čitatelj prihvaća autobiografski sporazum.“ (Franolić, 2012: 113) Bez njega ove romane nije moguće čitati kao autobiografske. U slučaju da kontekst nije poznat, ovi bi se romani čitali kao fikcije, izmišljene priče. Budući da je povijesni kontekst (Domovinski rat) ipak poznat i da su same autorice ohrabrivale autobiografsko čitanje romana, oni se promatraju upravo kao autobiografski romani.

U romanima je od posebne važnosti i infantilni glas koji povezuje sve tri autorice odnosno pripovjedačice. Kao što pripovjedačica iz *Crnca* kroz dječju vizuru iznosi zbivanja iz svoje ratne svakodnevice, tako to čine i pripovjedačice iz *Sloboštine Barbie* i *Hotela Zagorje*. Sve tri autorice, međutim, ne stavljaju naglasak na sam rat već na to kako ga vidi i doživljava dijete i to ne neposredno ratno zbivanje, već rat koji je vidljiv kao pozadina odrastanja (primjerice u Zagrebu). Tako se i prvi susret s ratom zapečatio u sjećanja Kolanović i Bodrožić koje ga spominju već na prvim stranicama. I dok se Kolanović gotovo savršeno sjeća tog nedjeljnog poslijepodneva kada su avioni proletjeli tik iznad njihovih glava i kada je osjetila strah kakav je prije toga dana doživjela jedino kada je nastavnica ispitivala geometriju, Bodrožić već prvom rečenicom daje do znanja kako se ne sjeća ničega i kako su sve to samo neki bljeskovi: “otvoreni prozori u stanu, gusto ljetno poslijepodne, pomahnitale žabe s Vuke.” (Bodrožić, 2010: 5) Ipak, dobro se sjeća one prve sirene koju je čula nakon preseljenja u Zagreb kada je počela vrištati i plakati. Iako je i za junakinju *Sloboštine Barbie* zvuk sirene bio zastrašujuć, u trenutku kada ona ulazi u svoju kuću ipak osjeća neku sigurnost i toplinu. Junakinja *Hotela Zagorje* nalazi se pak u nepoznatom gradu u kojem nema topao dom u kojemu bi se osjećala sigurno, stoga u njenom životu ta sirena ima veći značaj jer kako i sama govori „počelo je neko novo razdoblje”. (isto: 10) Gromača pak rat spominje tek kasnije, iako se

njegov dolazak može osjetiti i prije njegova konkretna spominjanja. Prve stranice posvećuje opisu kuće u kojoj su živjeli dajući do znanja kako uvjeti u kojima je odrastala nisu nimalo idilični. Ona izbjegava subjektivna emotivna uplitanja i piše vrlo distancirano; kratkim, jednostavnim i jezgrovitim rečeničnim sklopovima. Događaje i svoje okruže opisuje gotovo dokumentarističkim postupkom. (Alajbegović, 2004) Iako se čini da rat spominje samo onako usput, neupitno je kako njegova pojava uvelike utječe na nju, njezinu obitelj, ali i ljude izvan njezine obitelji. Ono što ove tri pripovjedačice povezuje jesu nesvjesnost i nerazumijevanje onoga što rat predstavlja. Tako junakinje *Hotela Zagorje* i *Sloboštine Barbie* ne razumiju značenje rečenice *Pao je Vukovar*. Iako zbog svojih godina možda ne vide ozbiljnost situacije one svakako osjećaju promjene.

Posebno je važno spomenuti kako se upravo iz opisa njihovih doživljaja rata te kroz infantilni glas iščitava nejednak utjecaj rata na ove tri pripovjedačice. Naime, romani *Crnac* i *Hotel Zagorje* ostavljaju dojam da je na njihove pripovjedačice rat u konačnici ostavio veći trag. To potvrđuje činjenica kako se i jedna i druga djevojčica u svojoj državi osjećaju kao stranci. Prisutno je stalno nerazumijevanje koje uvelike utječe na još mlade i nedovoljno zrele osobe. Uzmemo li za primjer Ivanu iz *Hotela Zagorje* zaključit ćemo kako to nerazumijevanje proizlazi iz činjenice da je to dijete prisiljeno napustiti svoj dom i sada treba odrastati u drugome gradu i u nepoznatoj okolini. Dolaskom u Zagreb Ivanin se život u potpunosti mijenja. U tom nepoznatom okruženju počinje se osjećati kao građanka drugoga reda koja je došla među ljude koji su iz, njoj nepoznatog razloga, jednostavno bolji od nje i njezine obitelji. Osim prognaništva Ivanino je ratno djetinjstvo obilježeno i gubitkom oca, što u njoj ostavlja veliku prazninu. Pripovjedačica *Sloboštine Barbie* spletom je okolnosti po tome pitanju imala više sreće. Ona je na sigurnom jer se njezina obitelj nigdje ne seli i jer i dalje stanuje pod svojim krovom, spava u svojem krevetu i budi se uz oba roditelja. Ivanino je „odrastanje i iskustvo Drugog, onoga tko se osjeća nepoželjno i drugačije.“ Tako je i Zagreb, iako manje pogođen ratom, za Ivanu Bodrožić drugačiji i "teži" od Zagreba (ili naselja na periferiji) Maše Kolanović. (Kovačević, 2016) Pripovjedačica *Sloboštine Barbie* svu svoju pozornost usmjerava na igru barbikama, a potajno i želi čuti zvuk sirene za uzbunu samo kako ne bi trebala ići u školu i kako bi svoj dan provela igrajući se. Ipak, to ne znači da ona ne osjeća utjecaj rata, a tome su dokaz trenuci u romanu kada na površinu ipak izviru njezini možda potisnuti strah i

zabrinutost, no u sljedećem se trenutku ona igra s barbikama i zaboravlja na moguće opasnosti. Što se pripovjedačice iz *Crnca* tiče, ona odrastajući u malome mjestu s miješanim stanovništvom svakodnevno sanja o tom velikom gradu u kojem je sve ljepše i bolje. Međutim, kasnijim odlaskom u Zagreb shvaća kako ni tamo stvari nisu puno bolje, a osjećaj nepripadnosti i dalje je prisutan. U tom su smislu protagonistice iz *Crnca* i *Hotela Zagorje* slične – i jedna i druga imaju iskustvo Drugog. Kod Bodrožić je riječ o „socijalnom drugom“ (prognanica), dok je kod Gromače to višestruko drugačije drugo: s jedne strane to je socijalno drugo (siromašna obitelj), a s druge strane nacionalno drugo (Romska obitelj). Unatoč toj zajedničkoj drugosti, ove se dvije pripovjedačice razlikuju po infantilnom glasu. Infantilni se glas kod Ivane počinje kasnije povlačiti, a postepeno ga zamjenjuje Ivanin sve više zreli pogled na svijet, dok se u *Crncu*, čak i onda kada protagonistica krene na studij i dalje osjeti dječji glas u komentiranju stvarnosti. Ipak, taj je glas namjeran i kao takav nije pokazatelj njezinog ne odrastanja. Nestajanje infantilnosti vidljivo je i kod pripovjedačice iz *Sloboštine Barbie* koja kasnije u romanu postaje svjesnija onoga što se zbiva u njezinoj okolini, komentira određene političke događaje, ali to naravno čini igrajući se s barbikama. Najveće je promjene ipak doživjela Ivana, stoga se priča o odrastanju, iako prisutna i u druga dva romana, najviše očituje upravo *Hotelu Zagorje*.

Poseban je naglasak stavljen i na obiteljske odnose kao bitno autobiografsko obilježje. Čitajući romane primijetit ćemo kako dolaskom rata dolazi i do promjena unutar obitelji. Te su promjene osobito vidljive u romanima *Crnac* i *Hotel Zagorje*, dok u *Sloboštini Barbie* obiteljski odnosi nisu toliko naglašeni, ponajviše zato što oni nisu narušeni dolaskom rata. S druge strane, u *Crncu* i *Hotelu Zagorje* oni su itekako narušeni. U *Crncu* se dolaskom rata samo nastavlja taj nesklad unutar obitelji, a u *Hotelu Zagorje* dolazi do nemira koji je izazvan gubitkom važnoga člana obitelji, a nekadašnje dobre odnose zamjenjuju nerazumijevanje i distanciranje.

Romani se razlikuju i s obzirom na ozračje. Ozračje je *Crnca* neprekidno krajnje pesimistično i depresivno. (Alajbegović, 2004) U *Hotelu Zagorje*, iako ni za Ivanu stvari nisu nimalo idealne, ipak nije sve tako crno. Prisutne su i lijepe uspomene koje pripovjedačica veže uz prve izlaske, prve simpatije, prve ljubavi koji joj pomažu da se nosi s traumom. Pripovjedačicu iz *Crnca* su lijepi trenuci, čini se, zaobišli te je rat na njoj ostavio neizbrisiv trag, čega je i sama svjesna na kraju romana.

Unatoč ratu koji iznenada postaje stvarnost ovih triju junakinja, njihovo je odrastanje više ili manje tipično odrastanje jednoga djeteta, ali u netipičnim okolnostima. Sve se one susreću s prvim izlascima, prvim simpatijama, prvim hobijima i sl. Svaka od njih pronalazi određenu zanimaciju kako bi se lakše nosila s teškim posljedicama rata. Za Gromaču i Bodrožić to su prvi izlasci, alkohol, cigarete, prvo zaljublivanje. Kolanović, u ovom slučaju, ostavlja dojam mlađe pripovjedačice. Tome je tako jer njezino pripovijedanje završava ranije, s krajem djetinjstva, za razliku od ostale dvije autorice, koje idu dalje u pubertet i ranu adolescenciju. Stoga, Kolanović u svom romanu ne govori o odrastanju kroz prve izlaske, prvi okus alkohola, prve cigarete i prve dečke. Na nekoliko mjesta spominje svoje simpatije, ali to čini usputno, a te simpatije ostaju u pozadini kao kakva izbljedjela i za ovu priču nebitna činjenica. Iskustva su to koja tek trebaju doći u njezin svijet, a neka od njih ona proživljava kroz svoje barbikane – jer u Barbi svijetu sve je moguće. Na kraju romana kada rat prestaje, a sve njezine prijateljice počinju pokazivati interes za nešto izvan Barbi okvira, pripovjedačica izgleda nije spremna za takvu promjenu, te još uvijek želi ostati u tom svom malom izmišljenom carstvu. Na koncu, bili to izlasci, simpatije, igranje s barbikama ili neki drugi interes, Gromača, Kolanović i Bodrožić su uspjele pronaći jednu svijetlu točku u tom mračnom razdoblju.

10. ZAKLJUČAK

U konačnici, analizom ovih romana utvrdilo se kako je riječ o romanima novije generacije, pisanima s određenim vremenskim odmakom od ratnih zbivanja, iz pozicije osobne pripovjedačice čiji je glavni cilj udaljiti se od onoga što se zbivalo na ratištu i stvoriti vlastitu priču o ratu. Osobna ratna priča se u romanima isprepliće s pričom o čitavoj jednoj generaciji. Tekstovi su ispričani retrospektivno u prvome licu te je vidljiva identičnost glavnog lika, pripovjedača i autora.

Iz analize se svakako da zaključiti kako, unatoč tome što su romane pisale žene, nećemo ih definirati kao žensko pismo. Prepoznatljiv je tek minimalan broj značajki koje se inače javljaju u ženskom pismu, kao recimo naglasak na obiteljskim odnosima, prije svega na odnosu majka-kćer koji je prisutan u sva tri romana, ali svakako ne u onoj mjeri u kojoj bi bio zastupljen u ženskom pismu. I roman *Sloboština Barbie* koji, ponajviše zbog samog naslova i roza korica, na prvi pogled može odavati dojam kako je riječ o ženskom pismu, ne sadrži bitne elemente koji bi ga smjestili u krug ženskog pisma. Najveći je odmak od ženskog pisma to što nedostaje feministički senzibilitet te ove autorice u središte svega stavljaju dječjeg fokalizatora (sebe) koji onda na taj način i promatra svijet oko sebe.

Budući da se autobiografski diskurs temelji na određenim sjećanjima iz dalje ili bliže prošlosti i da je nemoguće sjećati se svakog detalja od prije nekoliko godina, a kamoli iz djetinjstva, treba sagledati i mogućnost da su autorice ovih triju romana u samu radnju uplele i nešto iz vlastite mašte. Međutim, čvrsta točka tih prisjećanja i kontekst ovih romana je rat koji se uistinu dogodio i koji su sve tri autorice doživjele i preživjele, a rat kao trauma koja se zasigurno više usjekla u sjećanja ovih autorica povećava mogućnost istinitosti teksta pa tako i opravdava njegovu autobiografsku prirodu.

Zajednička je i najveća poveznica analiziranim romanima to što ih se određuje kao autobiografske romane, no upravo je ono autobiografsko što se iz romana da

iščitati, uključujući sjećanja, iskustva, doživljaj rata, mjesto odrastanja, odnos s obitelji, društvo itd., ono što ih jednim dijelom međusobno i razlikuje. Naime, svaka se od djevojčica s ratom nosi na svoj način. U konačnici, može se bez sumnje reći kako je u sva tri romana naglasak na odrastanju u vrijeme rata u devedesetima, na tome kako je jedno (žensko) dijete doživjelo tu naglu promjenu, kako se s njome nosilo i, na koncu, kakvu je osobu to iskustvo stvorilo.

KNJIŽEVNA DJELA

GROMAČA, T. (2004) *Crnac*. Zagreb: Durieux

KOLANOVIĆ, M. (2008) *Sloboština Barbie*. Zagreb: VBZ

SIMIĆ, BODROŽIĆ, I. (2010) *Hotel Zagorje*. Zagreb: Profil

Besplatne Elektroničke Knjige (bez.dat.) Maša Kolanović. URL: <https://elektronickeknjige.com/autor/kolanovic-masa/> (pristupljeno: 14. ožujka 2020)

LITERATURA

BAGIĆ, K. (2016) *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost*. Zagreb: Školska knjiga

FRANOLIĆ OTT, M. (2012) *Hotel Zagorje: infantilno o ozbiljnom ili pokušaj rješavanja traume pisanjem*. U: Ryznar, Anera. ur. *Vila-kiklop-kauboj. Čitanja hrvatske proze*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 111 – 132.

KOROMAN, B. (2018) *Svjetovi djetinjstva kasnih 1980-ih u suvremenim hrvatskim pripovijestima*. U: *Tragovi tradicije. Znakovi kulture*. Zagreb, str. 207 – 221.

LEJEUNE, P. (2000) *Autobiografski sporazum*. U: Milanja, Cvjetko. ur. *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek: Svjetla grada, str. 201 – 237.

LEVANAT-PERIČIĆ, M. (2017) *Protumjesta grada i produkcija protupovijesti u suvremenom hrvatskom romanu*. U: *Poredbeni dvogledi*. Zadar: Sveučilište u Zadru, str. 135 – 152)

MATANOVIĆ, J. (2004) *Od prvog zapisa do "povratka u normalu"*. Sarajevske sveske br. 5

MATANOVIĆ, J. (2017) *Kako zaštititi dijete kad počne rat (tema: majka)*. U: *Mostariensia*, 21, str. 7 – 32.

NEMEC, K. (2003) *Povijest hrvatskog romana – Od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga

RYZNAR, A. (2017) *Suvremeni roman u raljama života – Studija o interdiskurzivnosti*. Disput: Zagreb

SABLIĆ TOMIĆ, H. (2002) *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak

STEPANOVIĆ, Natalija I. (2018) *(Ratno) djevojaštvo u SLOBOŠTINI BARBIE Maše Kolanović i ULICI PREDAKA Sunčane Škrinjarić* U: Nađa Bobičić. Ur *Rat iz dečje perspektive*, str. 107-117. Beograd: Udruženje "Radnik

ZLATAR, A. (1998) *Autobiografija u Hrvatskoj*. Zagreb: Matica hrvatska

ČLANCI I INTERNETSKI IZVORI

ALAJBEGOVIĆ, B. (2004) *Crnac: Čitali smo*. URL: <https://www.lupiga.com/knjige/crnac> (pristupljeno 31. siječnja 2020)

KOVAČEVIĆ, S. (2016) *Kultura sjećanja vs. kultura laži u hrvatskoj prozi 'sjećanja'*. URL: <https://www.libela.org/sa-stavom/7865-kultura-sjecanja-vs-kultura-lazi-u-hrvatskoj-prozi-sjecanja/>

KVATERNIK, B. (2019) *Recenzija: roman „Slobostina Barbie“ Maše Kolanović*. URL: <http://kurziv.net/recenzija-roman-slobostina-barbie-mase-kolanovic/> (pristupljeno 20. ožujka 2020)

JERGOVIĆ, M. (2010) *Hotel Zagorje Ivane Simić Bodrožić*. URL: <https://www.jergovic.com/preporuke/hotel-zagorje-ivane-simic-bodrozic/> (pristupljeno 3. travnja 2020)

POGAČNIK, J. (2010) *Ivana Simić Bodrožić – Hotel Zagorje*. URL: http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_bodrozic_hotel-zagorje.pdf

POGAČNIK, J. (2012) *Kraj feminizma i ženskog pisma*. URL: http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf (pristupljeno 16. siječnja 2020)

POGAČNIK, J. (2008) *Maša Kolanović: Slobostina Barbie*. URL: <https://www.mvinfo.hr/clanak/masa-kolanovic-slobostina-barbie> (pristupljeno 14. ožujka 2020)

POGAČNIK, J. (2006) *Novi hrvatski roman. Jedno moguće skeniranje stanja*. Sarajevske sveske 13. URL: sveske.ba/en/content/novi-hrvatski-roman

POSTNIKOV, B. (2008) *Kako smo preživjeli rat i pritom se igrali*. URL: <http://www.zarez.hr/clanci/kako-smo-prezivjeli-rat-i-pritom-se-igrali>

ŠIŠOVIĆ, D. (2004) *Naglo odrastanje*. URL: http://www.ice.hr/davors/KZP_Gromaca_Crnac.htm (pristupljeno 1. veljače 2020)

ZLATAR, A. (2001) *Književno vrijeme: sadašnjost*. URL: http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/169-173.pdf

ZLATAR, A. (2008) *Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti*. URL: <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=54&naslov=predfeminizam-feminizam-i-postfeminizam-u-hrvatskoj-knjizevnosti>

MERČEP, Neira (2017.) Neira Marcep intervista Tatjana Gromaca. *Insula europea*. URL: http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2017/10/mercep_gromaca.pdf (pristupljeno 31. siječnja 2020)³

Booksa. hr (2019) *Ivana Bodrožić i Olja Savičević Ivancević*. URL: <http://booksa.hr/autor/ivana-bodrozic-i-olja-savicevic-ivancevic> (pristupljeno 15. ožujka 2020)

Fraktura (bez.dat.) *Tatjana Gromača*. URL: <https://fraktura.hr/autori/tatjana-gromaca> (pristupljeno 31. siječnja 2020)

³ Intervju s Tatjanom Gromačom koji je za časopis *Insula europea* objavila Neira Merčep, a koji je dostupan i na internetskim stranicama.

SAŽETAK

Rad se bavi suvremenim autobiografskim (ratnim) romanima triju autorica Tatjane Gromače (*Crnac*), Maše Kolanović (*Sloboština Barbie*) i Ivane (Simić) Bodrožić (*Hotel Zagorje*). U prvom se dijelu romana govori općenito o suvremenoj hrvatskoj književnosti, ženskoj prozi osamdesetih, te o autobiografskoj prozi. Glavni dio rada posvećen je analizi spomenutih romana čija je glavna poveznica, osim toga što su sva tri romana autobiografska, priča o odrastanju djevojčice (kasnije i djevojke) u vrijeme Domovinskog rata i njezin način prilagodbe toj novoj i prijetjećoj situaciji. Iako pripovijedaju o istom događaju i podjednakih su godina, njihova se pozadina, iskustva, pa tako i osobnost razlikuju, što ih čini autentičnima.

Ključne riječi: hrvatski autobiografski roman, Tatjana Gromača, Maša Kolanović, Ivana (Simić) Bodrožić, rat, infantilnost