

# REPREZENTACIJA ŽENSKOG IDENTITETA U ROMANIMA UNTERSTADT I PUTUJUĆE KAZALIŠTE

---

**Majić, Bruna**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:557566>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-16**

*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

**REPREZENTACIJA ŽENSKOG IDENTITETA U ROMANIMA**  
*UNTERSTADT I PUTUJUĆE KAZALIŠTE*

BRUNA MAJIĆ

**Split, 2024.**

Sveučilište u Splitu

Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Predmet: Stilistika

Diplomski rad

**REPREZENTACIJA ŽENSKOG IDENTITETA U ROMANIMA**  
***UNTERSTADT I PUTUJUĆE KAZALIŠTE***

Studentica: Bruna Majić

Mentorica: doc. dr. sc. Eni Buljubašić

Split, 2024.

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	1
<b>2. FEMINISTIČKA TEORIJA</b> .....	2
<b>3. STILISTIKA I NARATOLOGIJA</b> .....	7
<b>3.1. Narativno-stilska sredstva</b> .....	10
3.1.1. <i>Pripovjedač</i> .....	10
3.1.2. <i>Fokalizator i slobodni neupravni govor</i> .....	12
3.1.3. <i>Multimodalnost</i> .....	16
<b>4. KULTURALNI STUDIJI: TEORIJA IDENTITETA I PROBLEM REPREZENTACIJE..</b>	18
<b>5. ANALIZA REPREZENTACIJE ŽENSKIH LIKOVA U ROMANU <i>UNTERSTADT</i></b> .....	21
<b>5.1. Identiteti ženskih likova</b> .....	22
5.1.1. <i>Katarina</i> .....	22
5.1.2. <i>Klara i Viktorija</i> .....	26
<b>5.2. Multimodalni elementi</b> .....	31
<b>5.3. Naratološka obilježja</b> .....	33
<b>5.4. Zaključak o analizi romana <i>Unterstadt</i></b> .....	36
<b>6. ANALIZA REPREZENTACIJE ŽENSKIH LIKOVA U ROMANU <i>PUTUJUĆE KAZALIŠTE</i></b> .....	40
<b>6.1. Identiteti ženskih likova</b> .....	41
6.1.1. <i>Ivka</i> .....	41
6.1.2. <i>Vera</i> .....	43
6.1.3. <i>Carmela</i> .....	47
<b>6.2. Multimodalni elementi</b> .....	48
<b>6.3. Naratološka obilježja</b> .....	56
<b>6.4. Zaključak o analizi romana <i>Putujuće kazalište</i></b> .....	57
<b>7. ZAKLJUČAK</b> .....	61

<b>8. Sažetak.....</b>	<b>63</b>
<b>9. Summary .....</b>	<b>64</b>
<b>10. Literatura.....</b>	<b>65</b>
<b>11. Popis i izvori slika.....</b>	<b>68</b>

## 1. UVOD

Identitet je složena i bogata tema koja od davnina okupira čovjeka, a prisutna je u svim sferama društva uključujući i književnost. Žene su se tijekom povijesti suočavale s različitim društvenim ograničenjima koja su proizlazila kulturnih i političkih okolnosti, a njihovi su identiteti oblikovani i reprezentirani na različite načine ovisno o različitim društvenim kontekstima.

Ovaj se diplomski rad bavi analizom reprezentacije ženskog identiteta u okviru književnosti, i to kroz prizmu dvaju suvremenih romana: *Unterstadt* (2009) autorice Ivane Šojat i *Putujuće kazalište* (2020) autora Zorana Ferića. Navedeni su romani postmoderne obiteljske sage koje pružaju uvid u živote malih ljudi preko čijih se leđa prelamaju ideologije, smjene režima i ratne strahote. Roman *Unterstadt* tematizira ženski identitet prateći životne priče četiriju generacija žena osječke obitelji koje se suočavaju s vlastitim traumama, različitim oblicima nasilja i opresijom na etničkom i rodnom planu. S druge strane, *Putujuće kazalište* hibrid je Ferićeve autobiografije i romansirane biografije njegovih predaka čiji ženski likovi pružaju uvid u političku i društvenu situaciju doba u kojem žive jer su ujedno i oblikovani tim silama.

Cilj je ovog diplomskog rada prikazati fragmente koji oblikuju identitete ženskih likova i analizirati utjecaj ideologija i režima na njihove etničke i rodne identitete. Analiza reprezentacije ženskog identiteta u predmetnim se romanima metodološki temelji na postmodernističkoj, antiesencijalističkoj teoriji identiteta Stuarta Halla, feminističkoj teoriji Kate Millet, Mary Wollstonecraft i Simone de Beauvoir te sociosemiotičkom pristupu multimodalnoj stilistici. Nakon kratkog uvoda u feminističku kritiku slijede poglavlja koja se dotiču stilistike i naratologije, s fokusom na ulogu romanesknog pripovjedača, fokalizatora, slobodnog neupravnog govora i multimodalnosti; nastavak objašnjava koncepte teorije identiteta, intersekcionalnosti i reprezentacije koji su ključni za daljnju analizu. Nakon teorijskog izlaganja slijedi pojedinačna obradba dvaju romana temeljena na navedenim teorijsko-metodološkim postavkama i analizi ženskih likova: Viktorije, Klare i Katarine, a potom i Ivke, Vere i Carmele. Nakon prikaza ženskih identiteta slijedi multimodalna i naratološka analiza kojom se pokazuje kako narativno-stilska sredstva poput multimodalnih reprezentacijskih resursa, slobodnog neupravnog govora, pripovijedanja i fokalizacije utječu na reprezentaciju ženskih identiteta u navedenim romanima.

Ovaj rad ukazuje na kompleksnost ženskog iskustva unutar različitih ideoloških okvira i režima, kao i načine na koje povijesni i društveni čimbenici konstruiraju njihove identitete i životne priče. Osim toga, rezultati analize ukazuju na važnost intersekcionalnog pristupa prilikom analize ženskih likova. Sudbine likova u predmetnim romanima svjedoče o utjecaju ideologija i režima, posebno onih koji nose etničku mržnju i genocid, na identitet pojedinca. Prilikom analize reprezentacije ženskog identiteta koristili su se alati iz feminističke književne teorije i feminističke stilistike – eklektičnog stilističkog pravca koji se oslanja, između ostalog, i na naratologiju koja je pripomogla u analizi emocionalne karakterizacije likova, a posljedično i njihove reprezentacije. Međutim, važno je napomenuti kako ovaj rad ne pruža sveobuhvatnu i potpunu analizu ženskih likova obaju romana (npr. Grete u *Unterstadtu* i Rezike, Antonije i Mimice Ćirić u *Putujućem kazalištu*) zbog ograničenog opsega rada. Osim toga, s obzirom na povijesni tematski sloj predmetnih romana, moguće je pristupiti analizi *Unterstadta* i *Putujućeg kazališta* iz vizure novohistoricističke, ali i postkolonijalne teorije čije bi proučavanje proširilo shvaćanje identiteta ženskih likova.

## 2. FEMINISTIČKA TEORIJA

Prema Macey (2000: 122-124 u: Burzyńska i Markowski 2009: 427) pojam „feminizam“ u značenju koje ima danas prvi je upotrijebio Charles Fourier u francuskom jeziku 1837. godine, a u engleskom se jeziku pojavio 1890-ih u jeku sufražetskog pokreta. Feminizam je društvenopolitički i teorijski pokret koji se bori za rodnu ravnopravnost između žena i muškaraca, a osnovna je svrha pokreta uočavanje rodne nejednakosti i suprotstavljanje podređenom položaju žena u kulturi i društvu. Riječ „feminizam“ često izaziva negativne konotacije jer asocira na određene ogranake koji su nositelji radikalnih ideja (npr. *woke* feministkinje<sup>1</sup>), međutim, važno je naglasiti kako feminizam nije homogen pokret i teorija,

---

<sup>1</sup>Tzv. *woke* kultura (na engl. i *wokeism*) predstavlja društveni pokret s osnovnim ciljem podizanja svijesti o nepravdama i diskriminaciji koje doživljavaju članovi marginaliziranih društvenih skupina poput pripadnika LGBTQ+ zajednice, rasnih i etničkih manjina itd. Ideje *woke* pokreta formirane su pod utjecajem progresivne, lijevo-orijentirane američke ideologije, a popularnost su dosegnule 2020. godine nakon tragičnog ubojstva crnca Georga Floydja koje je potaknulo globalnu raspravu o sustavnom rasizmu i potrebi za društvenim promjenama. Eklektičnost ideja *woke* pokreta rezultirala je i *woke* feminizmom koji naglašava intersekcionalni pristup pitanju rodne ravnopravnosti s ciljem inkluzije žena različitih identiteta u feministički pokret. S obzirom na kompleksnost društvenih problema, *woke* feministkinje potiču aktivizam, edukaciju i promjene u zakonodavstvu. Međutim, *woke* kultura (a samim tim i *woke* feminizam) nailazi na kritike usmjerene ka negativnim aspektima tog pokreta, kao što su radikalizacija ideja i kultura otkazivanja koje rezultiraju smanjenjem slobode govora i cenzurom.

već postoje brojne škole i pristupi unutar feminizma koje se međusobno razlikuju u svojim ciljevima i razmišljanjima. Dakle, feminizam je složena i razgranata pojava čije se inačice svakim danom multipliciraju, otežavajući tako njegovu sistematizaciju. No, temeljno se može podijeliti na sociopolitički i akademski feminizam odnosno feminističku teoriju (Burzyńska i Markowski 2009: 428).

Sociopolitički feminizam najranija je varijanta feminizma koju karakterizira borba za društvene i političke promjene s ciljem ostvarivanja rodne ravnopravnosti, a klasificira se kronološki na tzv. valove – prvi, drugi i treći val feminizma. Prvi je val feminizma započeo na prijelazu 19. i 20. stoljeća uslijed ekonomskih i društvenih promjena izazvanih industrijalizacijom i urbanizacijom (Ograjšek Gorenjak 2022: 167), a očitovao se u borbi za jednaka građanska prava žena i muškaraca, kao što su pravo na posjed, pravo na obrazovanje i biračko pravo. Burzyńska i Markowski (2009: 430) ističu kako se u britanskom kontekstu posebno istaknula Mary Wollstonecraft koja je svoje područje djelovanja usmjerila na školski sustav, a svoje je ideje iznijela u radu *Obrana ženskih prava* objavljenom 1792. godine. Analizirajući položaj žena u obitelji i školskom sustavu, zaključila je da žene uslijed nemogućnosti školovanja ne uspijevaju razviti sposobnost racionalnog razmišljanja, pa su primorane oslanjati se na osjećaje, što ih čini ranjivima i ovisnima o muškarcu. Žene nije smatrala samo stupovima obitelji, nego i stupovima društva, stoga se zalagala za jednakost šansi u obrazovanju. Drugi val feminizma započinje 1963. godine, a karakteriziraju ga aktivizam i teorijski proboj (Ograjšek Gorenjak 2022: 173). Svojevrsnim manifestom drugog vala feminizma smatra se djelo *Spolna politika* (1970) kojim autorica Kate Millet kritizira patrijarhalnu ideologiju i ističe povezanost ženskog privatnog života s politikom. Autorica istražuje strukturu moći koja perpetuira žensku inferiornost u društvu i polazi od shvaćanja društva kao patrijarhalnog sustava. To potvrđuje, između ostalog, i činjenicom da su u vojnim, obrazovnim, znanstvenim, financijskim i ostalim sferama društva muškarci uvijek u vodećim i dominantnim pozicijama (Millet 1970: 25). Millet studiozno opisuje različite društvene dimenzije u kojima analizira strukturu moći na spolnom planu, a ovaj će se rad osvrnuti na ideološku, sociološku, obrazovnu i psihološku dimenziju.

Govoreći o ideološkoj dimenziji, Millet (1970: 26) ističe kako spolna politika perpetuira žensku inferiornost pomoću procesa socijalizacije obaju spolova. Socijalizacija započinje oblikovanjem osobnosti, a kao stereotipne ženske osobine autorica navodi pasivnost, docilnost, neznanje i neefikasnost. S druge strane, muškarcima se tradicionalno pridaju aktivnije i dominantnije osobine kao što su agresivnost, inteligencija, sila i efikasnost.



Navedene se osobine nastavljaju na rodne uloge koje imaju svoja propisana ponašanja i zadaće, pa se tako žene od malena ograničava na uslužnost, posluživanje i domaćinstvo općenito, dok se muškarce potiče na razvijanje ambicioznosti i visokih postignuća. Osim toga, Millet (1970: 33-35) ističe kako je obitelj središte socijalne dimenzije, opisujući ju kao patrijarhalnu jedinicu unutar patrijarhalne cjeline. Navodi kako shvaćanje muškarca kao glave obitelji proizlazi iz tradicionalno patrijarhalne ideje o muškarčevu posjedovanju članova obitelji. Posjedovanje uključuje i poziciju moći koja se nerijetko ispoljava u raznim oblicima nasilja. Burzyńska i Markowski (2009: 433-434) sažimaju temeljne Milletine ideje o sociološkoj dimenziji i navode da se muška dominacija rađa u obitelji, a primjetna je u nejednakim odnosima i raspodjeli moći između majke i kćeri, majke i sina te majke i oca. U tim je odnosima žensko uvijek subordinirano i manje vrijedno od muškarca, što se iz obitelji (privatne sfere) prenosi u javnu sferu. Nadalje, Millet (1970: 42) ističe neraskidivu vezu ekonomije i obrazovanja. U prošlosti je obrazovanje bilo rezervirano isključivo za muškarce, a žene su bile zadužene za kućanske poslove i odgoj djece. Situacija se u modernom vremenu promijenila, ali autorica ističe kako je stil visokog obrazovanja žena bliži renesansnom humanizmu nego potrebama modernog doba koje sa sobom nosi raznovrsne tehnološke napretke. Millet (1970: 54) proučava i utjecaj patrijarhalnog sustava na psihologiju, a posebno analizira izražavanje seksualnosti kod muškaraca i žena. Naime, žene nemaju seksualnu slobodu i biološku kontrolu nad vlastitim tijelom zbog kulta djevičanstva, dvostrukih standarda i nametanja zabrane pobačaja. Izražavanje ženske seksualnosti smatrano je promiskuitetnim i nemoralnim, dok je muška seksualnost percipirana kao normalna. Zbog svoje kritičke analize patrijarhalne norme ovo je djelo značajno doprinijelo feminističkom pokretu i razumijevanju problema rodne nejednakosti.

Krajem osamdesetih godina feministkinje primjećuju paradoksalno pogoršanje života žena uslijed prakticanja strategije jednakih šansi (Burzyńska i Markowski 2009: 435). Naime, obujam ženskog angažmana proširio se na obrazovanje i karijeru, no kućanski su poslovi i briga o djeci još uvijek bili smatrani ženskim poslovima. Kao odgovor na novi oblik opresije žena i esencijalizam drugog vala javlja se treći val feminizma koji ističe potrebu za inkluzijom žena s obzirom na rasu i nacionalnost. Zbog toga određene ideje trećeg vala koreliraju s antiesencijalističkim idejama dekonstrukcije (Parker 2019: 187). Međutim, valja istaknuti kako je i treći val obilježen pluralizmom pravaca i ciljeva, stoga Ograjšek Gorenjak (2022: 181) napominje kako postoje mnoge varijacije feminizma trećeg vala, kao što su *lipstick feminism*, *girlie feminism*, *cyber grrl feminism*, *transfeminism*, *riot grrl feminism* i

brojne druge. Kao jednu od karakteristika trećeg vala, Ograjšek Gorenjak (ibid.) navodi korištenje seksističkih pejorativa kao što su *bitch* i *slut* u javnom prostoru te zagovaranje inkluzivnosti. Na polju se inkluzivnosti istaknula američka pravica Kimberlé Crenshaw koja je u feministički diskurs uvela pojam intersekcionalnosti s ciljem osviješćivanja jedinstvenosti opresije drugih identitetskih skupina osim bijelih žena, o čemu će više riječi biti u poglavlju o identitetu.

Nadalje, u suvremenom se kontekstu često raspravlja o postojanju tzv. četvrtog vala feminizma koji se fokusira na nove izazove s kojima se žene suočavaju. Jedan od argumenata kojim se pokušava osporiti postojanje četvrtog vala jest činjenica da nije pridonio feminističkom pokretu inovacijama i novom teorijom, pa se njegov utjecaj smatra isključivo političkim. Ograjšek Gorenjak (2022 :189) navodi kako se ovaj val feminizma često naziva i *hashtag* feminizmom zbog svoje povezanosti s društvenim mrežama poput Facebooka, Instagrama, Tumblra i Twittera čija digitalna dimenzija omogućuje brzu i globalnu razmjenu ideja. Ovaj se val feminizma manifestira aktivizmom usmjerenim ka rješavanju problema zlostavljanja žena u partnerskim odnosima, poremećaja u prehrani, nerealnih ideala ženskog fizičkog izgleda itd. Osim toga, feminizam četvrtog vala proširuje teme prvih dvaju valova dodavajući im pritom koncepte trećeg vala poput intersekcionalnosti, inkluzije različitih seksualnih identiteta, orijentacija i različitih oblika tijela, rasa itd. Aktivizam iz stvarnog svijeta prelazi u virtualnu sferu u kojoj nastaju tzv. *hashtag* pokreti kao što su *#MeToo*, *#NoMore* i *#HeForShe* kojima se inzistira na senzibiliziranju za pitanja silovanja i seksualnog nasilja, ali i na poticanju seksualne edukacije i reprezentacije žena na službenim obilježjima i u politici. Međutim, valja spomenuti kako se četvrti val feminizma suočava s različitim pristupima i ciljevima što dovodi do konflikta poput tzv. *TERF wars* u kojem su na suprotnim stranama transuključujuće i transisključujuće feministkinje (usp. Ograjšek Gorenjak 2022: 189-191). Parker (2019: 187) navodi kako postoje diskusije o postojanju tzv. postfeminizma koji ima širok spektar tumačenja. Antifeminističko shvaćanje postfeminizma podrazumijeva ostvarenje svih ciljeva feminizma. U drugim shvaćanjima, prefiks post- sugerira vezu s postrukturalizmom koji uključuje reakciju na feminizam drugog vala. Burzyńska i Markowski (2009: 464) postfeminizam izjednačavaju s feminizmom trećeg vala u kojem su feministkinje počele nadilaziti uske okvire feminizma drugog vala, a Parker (2019: 188) korištenje termina postfeminizma u tom značenju koje evocira poststrukturalizam smatra redundantnim jer je feminizam trećeg vala temeljen na idejama postrukturalizma. Osim toga, Parker (ibid.) ideju življenja u postfeminizmu smatra oblikom kulturalnog konzumerizma koji reducira

feminizam na pomodarstvo, stoga odbija postojanje postfeminizma iz perspektive antifeminističke vizure, a prihvaća stajalište o trenutnom postojanju produžetka trećeg vala feminizma.

Barry (2017: 123) ukazuje na neodvojivost sociopolitičkog i akademskog feminizma, odnosno feminizma i feminističke teorije, ističući kako se feministička teorija razvila iz ženskog pokreta 1960-ih godina. Parker (2019: 186) navodi kako se feministička teorija u svojoj osnovi bavi proučavanjem kategorije identiteta, što je zajedničko i postkolonijalnim, psihoanalitičkim i brojnim drugim teorijama, pa feministička teorija iz njih često crpi inspiraciju. Štoviše, upravo je eklektičnost feminizma, uz potrebu za stvaranjem novog kanona i napuštanje androcentričnih teorija, doprinijela razvoju feminističke teorije (Barry 2017: 124). Akademski se feminizam polarizirao u dvije škole, angloameričku i francusku, te je ovakva podjela zastupljena u većini pregleda književnoteorijskog feminizma kao što su *Seksualna/tekstualna politika* (1985) autorice T. Moi, *Književne teorije 20. Veka* (2009) A. Burzyńske i M. P. Markowskog i *French vs. Anglo-American Feminism* (2007) S. A. Gambaudo. Kao glavne razlike između dviju škola navodi se uloga teorije. Naime, angloameričku školu karakterizira zazor od teorije, za razliku od francuske kritike koja je svoje temelje razvila na poststrukturalističkoj teoriji, s posebnim naglaskom na jezik i psihologiju. Međutim, Barry (2017: 126) ističe potrebu za odvajanjem engleske i američke kritike, posebno zbog toga što je engleska feministička kritika socijalistički orijentirana i ujednačena sa marksizmom i kulturnim materijalizmom, pa se u tom smislu ipak ne može govoriti o nedostatku teorije.

Prethodnicom francuske feminističke teorije smatra se Simone de Beauvoir sa svojim epohalnim djelom *Drugi spol* (1949) koje je na temeljima sartreovskog egzistencijalizma progovorilo o ženama kao objektima muške kulture, ženskoj Drugosti i lišenosti prava žena na subjektivnost. Polazišna je tema, a ujedno i najpoznatiji citat navedene knjige, činjenica da se *ženom ne rađa, već se njome postaje*. Čakardić (2022: 466) navodi da de Beauvoir polazi od teze o muškarcu kao apsolutnom subjektu koji iz svoje privilegirane poziciji ženi prilazi kao Drugoj, što potvrđuje i sljedeći citat: „Ona se određuje i razlikuje u odnosu na muškarca, a ne on u odnosu na nju. Ona je neesencijalno nasuprot esencijalnome. On je Subjekt, on je Apsolut: Ona je Drugo“ (de Beauvoir 2023 : 7). U svojoj studiji posvećuje čitavo poglavlje instituciji braka, „...tvrdeći da je motiv braka ekonomske, a ne ljubavne naravi“ (Čakardić 2023: 463). Raspravljajući o društvenim ulogama unutar institucije braka, de Beauvoir je analizirala temu kućanskih poslova, ističući kako nejednaka raspodjela kućanskih poslova

ograničava žene na privatnu sferu. Kućanski su poslovi aktivnost koja ženu „... ne izvlači iz njezine imanencije i koja joj ne dopušta individualnu afirmaciju sebe same“ (de Beauvoir 2023: 313). Nadalje, osim S. de Beauvoir, temelji su francuske škole izgrađeni i na postrukturalističkoj filozofiji M. Foucaulta i J. Derridae te Lacanovoj psihoanalizi. Književnoteorijski feminizam francuske škole primarno je usredotočen na proučavanje jezika i psihologije, a tek posljedično na načine na koji se oni manifestiraju u književnom tekstu (Barry 2017: 127). Hélène Cixous, Lucille Irigaray i Julija Kristeva predstavnice su francuske škole, ali i istoimenog dominantnog pravcane škole – *écriture féminine*<sup>2</sup>.

Navedeni koncepti drugog vala feminizma čine temelj analitičkog pristupa ženskim likovima u romanima *Unterstadt* i *Putujuće kazalište*. Teorije Kate Millet, Mary Wollstonecraft i Simone de Beauvoir relevantan su teorijski okvir u ovom kontekstu jer se bave pitanjem rodnih uloga i patrijarhalnog sustava koji oblikuju žensko ponašanje i osobnost. Navedene su teorije prikladne za analizu ženskih likova koji su oblikovani različitim povijesnim i društvenim okolnostima, omogućujući tako dublje razumijevanje njihove reprezentacije.

### 3. STILISTIKA I NARATOLOGIJA

Solar (2005: 68-69) određuje stilistiku kao znanost koja se bavi stilom, a „...polazi od shvaćanja stila kao izraza pojedinca ili kolektiva i zanimaju je uglavnom sredstva i postupci kojima se postiže osobita kvaliteta iskaza, takva kvaliteta kakvu gramatička analiza ne može uopće, ili ne može dovoljno zahvatiti.“ Imajući to objašnjenje na umu, stilistiku možemo opisati kao znanost koja koristi alate iz lingvistike i književnosti, pa nije neobično to što je njezin disciplinski status često promjenjiv. O disciplinskom statusu stilistike piše M. Katnić-Bakaršić u članku *Stilistika na raskrižju – kojim putem dalje?* u kojem metaforom raskrižja upućuje na interdisciplinarnost ove znanosti koju se zbog toga naziva i „lingvističkom Pepeljugom“ (Enkvist 1971 u: Katnić-Bakaršić 2001: 41). Osim toga, Katnić-Bakaršić (2001: 41) korištenjem ove metafore ukazuje kako unutar stila koji stilistika proučava, raskrižje

---

<sup>2</sup>Pojam *écriture féminine* ili ženskog pisma u akademski je diskurs uvela Hélène Cixous u eseju *Smijeh Meduze* (1976). Radi se o stilu koji namjerno izmiče tradicionalnoj klasifikaciji i teorijskom uopćavanju koje, prema mišljenju Cixous, neminovno vodi do represivne mreže fundamentalno patrijarhalnih binarnih opozicija. Žensko se književno stvaralaštvo, dakle, očituje u književnim praksama više nego u teoriji, a povezano je s osjećajima, čulnošću, metaforičnošću i diskontinuitetom. Prethodno spomenute književne prakse kojima se ispoljava žensko književno stvaralaštvo su specifični oblici naracije koja je nelinearna, kaotična i polifona, a sintaksa je obilježena narušenim rečeničnim strukturama. Jezik je bogat erotiziranim metaforama i tjelesnošću, a tijelo se ne smatra objektom opisivanja, već sredstvom pisanja(usp. Burzyńska i Markowski 2009: 439-440).

postaje simboličko mjesto odabira mnogobrojnih teorijskih pristupa poput pragmatike, semiotike, kognitivne poetike i drugih, što stilistiku ne čini samo disciplinom na raskrižju, već i mjestom susreta različitih stilističkih pravaca koje možemo pojednostavljeno svrstati u dvije vrste – tradicionalnu i suvremenu stilistiku<sup>3</sup>.

Naime, tradicionalna stilistika polazi od pretpostavke da je značenje teksta sadržano u njemu samom i da jedan tekst generira isključivo jedno čitanje. Međutim, postrukturalističke ideje detektiraju manjkavost navedenog modela stilistike, konkretno njegov nedostatak uzimanja u obzir dinamičnosti trijade autor – tekst – recipijent (usp. Katnić-Bakaršić 2003: 37). Katnić-Bakaršić (2001: 45) ističe kako je postrukturalna stilistika (odnosno diskursna stilistika) nerijetko shvaćena kao kritička analiza, a razlog je tomu podložnost teksta različitim tumačenjima i dodijeljenim mu značenjima. Mogućnost različitih tumačenja i značenja proizlazi iz nužnosti iščitavanja teksta u kontekstu, pa se diskursna stilistika često izjednačava s kontekstualiziranom stilistikom (Buljubašić 2013: 2). Može se zaključiti kako diskursna stilistika pridaje značajnu ulogu čitatelju, naglašavajući pritom njegovu poziciju unutar diskurzivnog okvira koja značajno utječe na način interpretacije teksta. Tako značenje teksta postaje fluidno, dinamično i podložno različitim interpretacijama. Dakle, postrukturalistički model stilistike zagovara čitanje teksta „...u kontekstu – dakako, i nadalje iz filološke perspektive, no podjednako i iz one sociološke, psihološke, kulturološke...“ (Biti 2004: 158).

Biti (2004: 158) istražuje koncept stila kao relativne kategorije proizašle iz promjenjivog odnosa diskursnih silnica u jeziku koje u sebe asimiliraju jezične momente poruka i podvrgavaju ih kontinuiranom procesu preoznačavanja. Promatrajući tekst kao rezultat tog dinamičnog spoja označiteljskih silnica u kontekstu, odnosno, jednostavnije rečeno, kao proizvod povijesnog, društvenog i kulturnog konteksta, postaje jasno kako značenje teksta proizlazi iz sprege različitih konteksta koji mu se tijekom recepcije potencijalno pripajaju (ibid.). Diskursna stilistika pokušava objediniti dva načina proučavanja teksta, a to su formalni i kontekstualni: percipira tekst kao koncept posredovan jezikom koji odražava ideološke, društvene i druge kontekstualne momente. Koncept stila kao izbora dekonstruirao je i M. Juvan (2011: 200 u: Ryznar 2017: 29) koji je istaknuo kako subjekt (pojedinaac) nema mogućnost slobodnog izbora diskursa kao medija izražavanja svojih unutrašnjih promišljanja.

---

<sup>3</sup>Buljubašić (2013: 2) navodi kako se suvremena stilistika danas spominje kao kontekstualizirana i/ili diskursna stilistika, pri čemu kontekstualizirana stilistika predstavlja odmak od lingvističke stilistike kako bi se u interpretaciju uključili faktori izvan teksta odnosno kontekst. Isto se tako i diskursna stilistika odmiče od tradicionalne stilistike svojim proučavanjem diskursa.

Umjesto toga, tvrdi da su diskursi oni koji upravljaju izborom subjekta odnosno uvelike utječu na njegove izbore.

Uzimajući u obzir dinamiku između diskursa, ljudske stvarnosti i subjekta, otvara se mogućnost proučavanja stilistike diskursa putem različitih perspektiva od kojih je za ovaj rad najvažnija feministička perspektiva, odnosno feministička stilistika. Ovu stilističku školu Katnić-Bakaršić (2003: 39) svrstava u kritičku diskursnu stilistiku<sup>4</sup> koja „...uzima u obzir najširi kontekst, socio-kognitivni, kulturni, ideološki, ekonomski...“. Feministička je stilistika pozicionirana na križanju (kao i stilistika općenito) feminističke književne teorije koja je objašnjena u prethodnom poglavlju, i feminističke lingvistike koja proučava perpetuaciju ženske opresije putem jezika, jezične stereotipe i pitanje gramatičkog roda (usp. Buljubašić 2013: 7). Predmet proučavanja feminističke stilistike jest pitanje reprezentacije femininosti i maskuliniteta u ne/književnim djelima, ali i problemi koji se radije smještaju u pragmatičku ili kognitivnu stilistiku, a tiču se odraza spola/roda u jeziku. Primjerice, moguće je analizirati utjecaj govornih činova književnih likova i efekt koji postižu na reprezentaciju lika kao femininog, maskulinog, dominantnog, subalternog i slično (usp. Buljubašić 2013: 5). Dakle, feministička stilistika transdisciplinarna je grana stilistike koja proučava odražavanje jezika na rodna pitanja i povezanost jezika s očuvanjem rodne nejednakosti. Istražuje kako stilistički elementi poput fraza i viceva sudjeluju u perpetuaciji stereotipa i moći. Ova relativno mlada grana stilistike u hrvatskoj znanosti još uvijek je marginalizirana, vjerojatno zbog negativnih konotacija etikete feminističk/og/e rodn/og/e teoretičara/ke (usp. Buljubašić 2013: 5).

Ovim se poglavljem opisala transdisciplinarna narav stilistike koja kao takva koristi alate iz raznih znanstvenih područja. Analiza narativnog teksta, a posebice govornih čimbenika u reprezentaciji likova nedvojbeno uključuje i naratologiju kao znanost koja se bavi proučavanjem strukture pripovijednog teksta.

Pojam naratologije u znanost o književnosti uveo je Tzvetan Todorov 1969. godine, određujući je kao znanost o pripovijednom tekstu (Biti 2000: 327). Burzyńska i Markowski (2009: 317) naratologiju opisuju kao jednu od najvažnijih škola strukturalističke znanosti o književnosti koja se razvila na temeljima ruskog formalizma, točnije analizama ruskih bajki Vladimira Proppa sadržanih u djelu *Morfologija bajke* iz 1928. godine, a kao glavne predstavnike navode Rolanda Barthesa, Claudea Bremonda, Tzvetana Todorova i Algirdasa

---

<sup>4</sup>M. Katnić-Bakaršić u članku *Feministička stilistika: izazovi i ograničenja* (2000) umjesto kritičke stilistike koristi termin kritička lingvistika koja, kao postrukturalistička disciplina, nadilazi okvire lingvistike jer joj „istraživanje jezika i stila služi više kao baza za proučavanje socijalnih, političkih i drugih odnosa“ (Katnić-Bakaršić 2001: 45-46 u: Buljubašić 2013: 3).

Gremaisa. Grdešić (2015: 14) navodi kako se strukturalistička naratologija interesira za sličnost pripovjednih tekstova, a odgovor na to pitanje traži u dubinskoj strukturi pripovjednog teksta. Naime, naratologija premješta naglasak s proze na pripovijedanje čime *medij* očitovanja zamjenjuje dubinskom *strukturuom*, pa raznim vrstama teksta može prepoznati jedinstvenu pripovijednu matricu kao organizacijsko načelo čovjekova jezičnog, ali i ukupnog odnosa prema svijetu (usp. Biti 2000: 328-329). Prva su naratološka istraživanja posvećena otkrivanju ustroja pripovjednog teksta čija se struktura uspoređuje sa strukturuom rečenice, pa je tako, primjerice, glavni lik djela subjekt, a njegove radnje predikat. Karakteristika svih istraživanja nastalih u zamahu naratologije jest svodenje kronologije na logiku, tj. oprostora vanje vremena koje se u teoriji proze još držalo temeljnom dimenzijom pripovijedanja. Druga se vrsta naratoloških istraživanja tiče načina zasijecanja diskursa u priču, u čijim se istraživanjima posebno istaknuo G. Génette. Između ostalog, Génette je istraživao pitanja pripovjedača i pripovjedačkog gledišta tj. fokalizaciju (usp. Biti 2000: 329). Grdešić (2015: 94) navodi kako su Génetteovi naratološki doprinosi razrješavanju navedenih problema široko prihvaćeni, a M. Bal i S. Rimmon-Kenan doradile su njegove tipologije manjim izmjenama.

U nastavku ovog poglavlja detaljnije se zadaju metodološke postavke za analizu dvaju odabranih romana, a to su pitanje pripovjedača, fokalizatora, slobodni neupravni govor i multimodalnost.

### **3.1. Narativno-stilska sredstva**

#### *3.1.1. Pripovjedač*

Koncept se pripovjedača nerijetko antropomorfizira ili pak izjednačava sa samim autorom djela, međutim, Schmid (2010: 59 u: Grdešić 2015: 85) ističe kako valja imati na umu da je pripovjedač postupak kao i svaki drugi.

Grdešić (2015: 90) ističe važnost vremena pripovijedanja, odnosno udaljenosti čina pripovijedanja od ispričanih događaja, a poziva se na četiri tipa vremenskih odnosa između pripovijedanja i priče prema Génetteu i Rimmon-Kenan: naknadnu, prethodnu, istovremenu i umetnutu naraciju. Naknadna naracija prevladava u povijesti književnosti i indicirana je upotrebom prošlog glagolskog vremena. S druge strane, prethodnu naraciju Grdešić (2015: 92) opisuje kao najrjeđi oblik koji se najčešće koristi u proročanstvima, prokletstvima ili opisima snova likova. Rimmon-Kenan (1989: 85) navodi kako se radi o

vrsti predskazivačke naracije koja može upotrebljavati i buduće glagolsko vrijeme i prezent, a osim u biblijskim proročanstvima, prisutna je i u pripovjednim tekstovima unutar pripovjednih tekstova koji imaju formu proročanstva ili snova fiktivnih likova. Istovremena naracija podrazumijeva pripovijedanje u prezentu koje se poklapa s događajima o kojim se pripovijeda, dok umetnuta naracija prevladava u epistolarnim romanima u kojima „...između svakih dvaju pisama ili između posljednjeg i novog unosa protječe određeno vrijeme“ (Grdešić 2015: 93).

Osim prethodno navedene podjele, važno je spomenuti i Génetteovu tipologiju pripovjedača koja je razrađena prema dvama kriterijima, a to su pripovjedna razina prema kojoj pripovjedač može biti ekstradijegetski, intradijegetski ili hipodijegetski, hipohipodijegetski itd., kao i opseg sudjelovanja u priči prema kojem pripovjedač može biti heterodijegetski (ne sudjeluje u radnji) i homodijegetski (sudjeluje u radnji) (usp. Grdešić 2015: 94). Rimmon-Kenan (1989: 90) navodi da je ekstradijegetički pripovjedač onaj koji je superioran u odnosu na priču koju pripovijeda, a razina koju pripovijeda jest intradijegetička (ili dijegetička) razina priče (Grdešić 2015: 94). Ekstradijegetički je pripovjedač na prvoj razini, može pripovijedati u prvom ili trećem licu i „...odnosi se isključivo na razinu pripovijedanja, a ne na pitanje je li pripovjedač jedan od likova kao ni lice u kojem pripovijeda“ (Génette 1980: 229 u: Grdešić 2015: 94). S druge strane, intradijegetički je pripovjedač u pravilu „...jedan od likova na (intra)dijegetičkoj razini te pripovijeda hipodijegetičku razinu“ (Grdešić 2015: 95). Shodno tome, hipodijegetički pripovjedač pripovijeda hipohipodijegetičku razinu, što se može kontinuirano raslojavati zahvaljujući hijerarhijskom karakteru ove tipologije. Nadalje, Rimmon-Kenan (1989: 90) navodi kako i ekstradijegetski i intradijegetski pripovjedač mogu biti ili odsutni ili prisutni u priči koju pripovijedaju, što se odnosi na kriterij opsega sudjelovanja u priči. Općeprihvaćena je podjela na heterodijegetičkog pripovjedača koji ne sudjeluje u priči koju pripovijeda i homodijegetičkog pripovjedača koji sudjeluje u priči koju pripovijeda (usp. Génette 1972: 255-256 i Rimmon-Kenan 1989: 90). Homodijegetički pripovjedač ne mora nužno pripovijedati o vlastitu životu, no ako to i jest slučaj, onda se radi o tzv. autodijegetičkom pripovjedaču (Grdešić 2015: 96). Kombinacijom dvaju opisanih kriterija, Génette donosi tipologiju četiri osnovna tipa pripovjedača: ekstradijegetički-heterodijegetički, ekstradijegetički-homodijegetički, intradijegetički-heterodijegetički i intradijegetički-homodijegetički. Grdešić (2015: 96) ističe da je prvi tip pripovjedač koji pripovijeda priču u kojoj ne sudjeluje, i to s prve razine. Drugi je tip pripovjedača onaj koji na prvoj razini pripovijeda priču u kojoj i sam sudjeluje, dok je treći tip pripovjedač



koji s druge razine pripovijeda priču u kojoj ne sudjeluje (Grdešić 2015: 97). Posljednji tip, intradijegetički-homodijegetički pripovjedač s druge razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje, najčešće vlastitu (ibid.).

F. Stanzel u eseju *Pripovjedni tekst u prvom licu i pripovjedni tekst u trećem licu* bavi se pitanjem postojanja strukturom uvjetovanje bitne razlike između pripovjednog teksta u prvom licu i pripovjednog teksta u trećem licu. Potvrđuje kako su prevladana starija naratološka stajališta o izjednačenju pripovjedača i autora kojima se smatralo „...da je 'ja' pripovjedača identičan s autorovim 'ja'“ (Stanzel 1992 :178). Istu misao potvrđuje i Eco (2005: 24), navodeći kako knjige pisane u prvom licu naivne čitatelje mogu navesti na pomisao kako se „ja“ u tekstu odnosi na samog autora, međutim, objašnjava da se ta zamjenica odnosi na glas pripovjedača koji ne smijemo izjednačiti s glasom autora. Stanzel (1992: 178) ističe kako su W. Booth i W. Kayser zaslužni za prestanak poistovjećivanja pripovjedača u prvom i trećem licu s autorom djela. Međutim, ta je spoznaja zamaglila razlike između dvaju tipova pripovijedanja (Grdešić 2015: 115) jer su Booth i Kayser smatrali razliku između pripovjedača u prvom i trećem licu potpuno minornom (Stanzel 1992: 179). Stanzel (1992: 189) odbacuje njihovo stajalište i kao razliku između pripovjedača u prvom i trećem licu navodi egzistencijalnofizičko usidrenje svoje pozicije u fikcionalnom svijetu. Drugim riječima rečeno, temeljna je razlika između pripovjedača u prvom i trećem licu pripadnost pripovjedača u prvom licu fikcionalnom svijetu u kojem likovi žive (Grdešić 2015: 115).

### 3.1.2. Fokalizator i slobodni neupravni govor

Pitanje koje često dovodi do zbrke u teorijskim radovima o pripovjednim perspektivama jest pitanje načina („tko gleda?“) i glasa („tko govori?“) odnosno „koji je to lik čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu?“ i „tko je pripovjedač?“. Zbog te zamjerke Génette (1992: 96) umjesto gledišta u naratološki diskurs uvodi pojam fokalizacije koja može biti unutrašnja, vanjska i nulta. Génetteova trodijelna tipologija fokalizacije inspirirana je tipologijom gledišta J. Poulliona i tipologijom aspekta pripovjednog teksta Tz. Todorova (Grdešić 2015: 129). Unutrašnja fokalizacija podrazumijeva gledanje iz perspektive lika, a može biti fiksna (gotovo nikad ne napušta gledište lika), promjenjiva (podrazumijeva mijenjanje fokalizatora) i mnogostruka (odnosi se na isti događaj koji može biti fokaliziran iz perspektive nekoliko likova) (Génette 1992: 99). Unutrašnja fokalizacija odnosno „gledanje

sa“ prema Pouillonu podrazumijeva pripovjedačevo pripovijedanje samo o onome što određeni lik zna (Grdešić 2015: 129), a Todorovljeva je formula za to pripovjedač = lik. S druge strane, vanjska fokalizacija u kojoj se gleda „izvana“ odnosi se na junaka koji „...djeluje pored nas, a da nam nikad nije dozvoljeno da upoznamo njegove misli i osjećaje“ (Génette 1992: 99). Prema Pouillonu zove se „gledanje izvana“, a Todorov ovu vrstu fokalizacije označava formulom pripovjedač < lik, što znači da pripovjedač kaže manje od onog što lik zna (Grdešić 2015: 130). Prethodno spomenuti tip fokalizacije moguće je pronaći u tekstovima u kojima se pripovjedač ponaša kao oko kamere i nema mogućnost pristupa mislima i osjećajima likova (ibid.). Nulta fokalizacija, odnosno nefokalizirani pripovjedni tekst kako ga zove Génette, odnosi se na tradicionalni pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem. Ovu vrstu fokalizacije Pouillon naziva „gledanjem odostraga“, a Todorov opisuje formulom pripovjedač > lik koja označava da pripovjedač zna više od lika ili kaže više od onoga što lik zna (Grdešić 2015: 129).

Međutim, Génette (1992: 100) upozorava kako fokalizacija nije obvezujuća i postojana duž čitavog pripovjednog teksta te se vrlo često ne odnosi na čitavo djelo, već na pojedine pripovjedne segmente. Osim toga, ponekad je teško uspostaviti granicu između nefokaliziranog pripovjednog teksta i promjenjive unutarnje fokalizacije zbog toga što se nulta fokalizacija može analizirati kao izmjenjivanje odlomaka fokaliziranih na različite likove (Génette 1992: 100 u: Grdešić 2015: 131). Iz toga proizlazi Génetteova formula „nulta fokalizacija = promjenjiva fokalizacija + povremeno nulta fokalizacija“ (Génette 1992: 74 u: Grdešić 2015: 131). Dosljedno provedenu unutarnju fokalizaciju teško je pronaći u pripovjednim tekstovima jer bi to značilo da pripovjedač ne smije pribjeći fizičkom opisu lika, objektivno analizirati njegove misli ili pružiti informacije o drugom liku koji nije fokalizator. Umjesto toga, najčešće se radi o izmjenama unutarnje, vanjske, a povremeno i nulte fokalizacije (Grdešić 2015: 131-132). Dakle, u pripovjednom tekstu može doći do promjene u fokalizaciji odnosno gledištu koju Génette zove alteracijom. Prva se vrsta alteracije zove paralipsa, a odnosi se na namjerno izostavljanje informacije važne za fokalizatora „...za koju i junak i pripovjedač moraju znati, ali koju pripovjedač krije od čitatelja“ (Génette 1992: 99). S druge strane, paralepsa je oblik alteracije koji se očituje u davanju više informacija nego što fokalizator može znati. Génette (1992: 104) daje primjer paralepse unutrašnje fokalizacije kada govori o iznenadnoj informaciji o mislima nekog drugog lika koji nije fokalizator. Druga vrsta paralepse odnosi se na prijelaz iz vanjske

fokalizacije na unutrašnju, npr. vanjska se focalizacija pripovjednog segmenta prekida iznenadnim prodorom u svijest lika.

G enetteova teorija focalizacije iznesena u raspravi *Discours du r ecit*, iako inovativna, u naratološkoj je teoriji naišla na kritike i modifikacije, a suvremeni priručnici predstavljaju focalizaciju kao područje najvećeg prijepora u naratologiji (Grdešić 2009: 137). Jedna od najpoznatijih G enetteovih kritičarki je M. Bal (2017: 135) za koju focalizacija podrazumijeva odnos između gledišta, agensa koji vidi i onog što je viđeno, a navedeni je odnos sastavni dio sadržaja narativnog teksta. S obzirom na to da focalizacija podrazumijeva odnos između dvaju polova, Bal (2017: 135) smatra kako se komponente tog odnosa, tj. subjekt i objekt focalizacije, trebaju proučavati zasebno. Proučavajući koncept subjekta focalizacije, Bal (2017: 136) naglašava kako subjekt focalizacije koji istovremeno sudjeluje kao lik unutar priče ima prednost pred ostalim likovima. Prednost proizlazi iz činjenice da čitatelj promatra događaje kroz perspektivu subjekta focalizacije, stoga je skloniji prihvaćanju stajališta tog lika. Za prethodno opisani tip focalizacije koji je vezan za lik u priči (eng. *character-bound focalizer*) Bal (2017: 136) koristi termin unutarnja focalizacija, dok vanjska focalizacija podrazumijeva anonimnog agensa koji vrši funkciju focalizatora, ali je postavljen izvan fabule. Međutim, Bal<sup>5</sup> ne donosi svoju inačicu G enetteove nulte focalizacije jer smatra kako objektivna focalizacija ne postoji, već se objektivnom pripovijedanju može samo približiti focalizacijom vanjskog focalizatora (usp. Grdešić 2015: 140). Osim toga, i S. Rimmon-Kenan opisuje svoje poimanje koncepta focalizacije koje je usko vezano uz priču (fabulu). Naime, nositelj je vanjske focalizacije pripovjedač-fokalizator, dok je unutarnja focalizacija bliža instanciji priče i njezin je nositelj najčešće jedan od likova, tzv. lik-fokalizator (usp. Grdešić 2015: 141). Rimmon-Kenan (2002: 74) prihvaća Balin koncept subjekta i objekta focalizacije te donosi četverodijelnu tipologiju odnosa subjekta i objekta focalizacije. Prvi tip podrazumijeva vanjskog focalizatora koji objekt percipira izvana (smiju biti predstavljene samo izvanjske manifestacije predmeta), a drugi tip podrazumijeva vanjskog focalizatora koji objekt percipira iznutra (podrazumijeva da pripovjedač prepričava misli lika). S druge strane, treći i četvrti tip odnosa tiču se unutarnjeg focalizatora. Naime, treći tip podrazumijeva unutarnjeg focalizatora koji percipira objekt izvana, što se u pravilu odnosi na njegovu

---

<sup>5</sup> Bal (2017: 140) uvodi kategoriju perceptibilnog i neperceptibilnog objekta focalizacije. Naime, perceptibilni objekti focalizacije podrazumijevaju predmete izvan lika koje on zaista može vidjeti, dok neperceptibilni objekti podrazumijevaju misli, osjećaje i druge emocionalne i kognitivne procese koji su liku uočljivi ako su vezani uz njega samog.

percepciju, dok se četvrti tip odnosi na unutarnjeg fokalizatora koji objekt percipira iznutra (najčešće je lik ujedno i fokalizator i fokalizirano) (usp. Grdešić 2015: 143).

Međutim, Rimmon-Kenan (2002: 77) zamjera Balinu i Génetteovu pretjeranu usredotočenost na vizualno pri određivanju koncepta fokalizacije, stoga se poziva na djelo B. Uspenskog *Poetika kompozicije* (1970) u kojem autor umjesto fokalizacije koristi termin točka gledišta. Uspenski navodi četiri manifestacije točke gledišta koje zove planovima, a to su: točka gledišta na ideološkom, frazeološkom, psihološkom i prostorno-vremenskom planu (usp. Grdešić 2015: 144). Ideološki plan podrazumijeva podudaranje točke gledišta s koje se pripovijeda s ideološkim stavovima pripovjedača ili lika. Frazeološki je plan usko vezan uz ideološki plan zbog mogućnosti izražavanja ideologije jezičnim sredstvima, a tiče se jezika i stila kojim pripovjedač opisuje likove (usp. Grdešić 2015: 146). Prostorno-vremenski plan vezan je uz problematiku percepcije prostora i vremena, uključujući ptičju perspektivu (sveznajućeg pripovjedača) ili simultanu točku gledišta u kojoj pripovjedač opisuje događaje koji se odvijaju na različitim mjestima u isto vrijeme (Uspenski 1979: 85). Posljednji se, psihološki plan, najviše podudara sa Génetteovom tipologijom temeljenom na znanju, a tiče se subjektivnog i objektivnog opisa događaja. Dakle, jedan se događaj može promatrati iz vlastite točke gledišta i točke gledišta sveznajućeg pripovjedača (usp. Grdešić 2015: 147-148)

Nadalje, pitanje pripovjedača i fokalizatora nedvojbeno je povezano sa stilističkim konceptom slobodnog neupravnog govora koji se može definirati kao pripovijedna tehnika prikaza svijesti lika bliska unutarnjem monologu u kojem pripovjedač „...misli lika prikazuje izravno, iako cijelo vrijeme o njem govori u trećem licu. Budući da se pri slobodnom neupravnom govoru glas pripovjedača stapa s glasom lika, otvara se pitanje odgovornosti za ono što je iskazano.“<sup>6</sup> Vuletić (2006: 134) navodi kako slobodni nepravni govor omogućava prenošenje tuđih riječi izrečenih upravnim govorom kao vlastitih, a uglavnom se manifestira prebacivanjem iz prvog u treće lice i izostajanjem uvodnog glagola (*verbum dicendi*) te veznika subordinacije. Slobodni nepravni govor podliježe naratološkim istraživanjima gledišta i načina, odnosno génetteovski rečeno, fokalizatora i pripovjedača, a u interesu je stilističkih proučavanja zbog svoje ekspresivnosti i utjecaja na govornu karakterizaciju likova. Katnić-Bakaršić (2001: 113) slobodni nepravni govor opisuje kao stilističku zanimljivost koja usprkos nedostatku navodnika i formi trećeg lica zadržava govorne karakteristike i emocionalnu markiranost iskaza lika. Fludernik (2009: 66) navodi kako slobodni nepravni

---

<sup>6</sup>Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Natuknica *slobodni nepravni govor* (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56658> pregledano 10.10.2023.)

govor uzima svoju ekspresivnost i sintaktički poredak od upravnog govora koja se zatim inkorporira u tijek narativa koji ima neutralniju stilističku vrijednost. Sintaksu slobodnog neupravnog govora istražuje i Vuletić (2006: 140), navodeći primjer kratkih, eliptičnih i uskličnih rečenica preuzetih iz upravnog govora koje imaju mogućnost vjernog prikaza emotivno-psihološke reakcije ili stanja određenog lika. Dakle, inferencijalno je da sintaktički markeri ekspresivnosti i uzvici nisu rijetkost u slobodnom neupravnom govoru. Međutim, Vuletić (2006: 134) navodi kako nedostatak afektivnih vrijednosti često rezultira ambigvitetnim primjerima u kojima granica između prenošenja riječi slobodnim neupravnim govorom i piščeve naracije nije jasna, što potvrđuje citatom iz novele *Hrvatski bog Mars* M. Krležę: „Mujo, natrpanih usta, odmahne glavom. *On ne zna što je kolera*“. Navedenu rečenicu istaknutu kurzivom smatra ambigvitetnom jer se može shvatiti i kao prenošenje tuđih riječi, odnosno slobodni neupravni govor, i piščevu naraciju. Božanić i Brešan (2007: 239) ističu kako je slobodni neupravni govor katkad teško prepoznati jer objedinjuje dva glasa – doživljaj lika interpretiran kroz prizmu pripovjedačkog subjekta.

Dakle, slobodni se neupravni govor može opisati kao koncept između upravnog i neupravnog, preuzimajući više ili manje elemenata iz jednog i drugog. Promotren iz isključivo gramatičkog stajališta, slobodni je neupravni govor bliži kazivanju<sup>7</sup> (eng. *telling*), s obzirom na to da se radi o načinu prepričavanja. Uključivanjem afektivnih elemenata iz upravnog govora poput uzvika, pitanja, vulgarizama i kolokvijalizama, slobodni se neupravni govor približava prikazivanju (eng. *showing*) (usp. Božanić i Brešan 2007: 241).

### 3.1.3. *Multimodalnost*

Multimodalna stilistika mlada je grana stilistike koja se razvila kao odgovor na tehnološke napretke u proizvodnji knjiga vidljive u inovativnim kompozicijskim, tipografskim i slikovnim rješenjima, ali i zahvaljujući interesu stilističara za teoriju filma (Nørgaard 2014: 471). Monomodalna perspektiva tradicionalne, logocentrične stilistike zamjenjuje se multimodalnom konceptualizacijom komunikacije koja se očituje u mogućnosti prijenosa poruke posredstvom drugih modusa komunikacije osim jezika. Nørgaard (ibid.) ističe kako u multimodalnoj stilistici postoje dva pristupa, a to su kognitivni pristup koji se bavi istraživanjem kognitivnog utjecaja multimodalne literature i

---

<sup>7</sup>Binarizam kazivanja (eng. *telling*) i prikazivanja (eng. *showing*) potječe iz angloameričke kritike, a radi se o izvorno Platonovoj opreci između mimeze i dijegeze (usp. Božanić i Brešan 2007: 238).

sociosemiotički pristup koji nastoji razviti gramatike modusa. Svi oblici ljudske komunikacije sačinjeni su od više modusa, tj. semiotičkih resursa korištenih za artikulaciju diskursa i proizvodnju kulturnog značenja (Hallet 2009: 129 prema Buljubašić 2015). Modusi su, primjerice, verbalni jezik, zvuk, gesta, slika, tipografija, boja, fotografije, faksimili pisama i slično (Buljubašić 2015). Pojednostavljeno rečeno, multimodalnost se očituje u integraciji dvaju ili više modusa u tekstu kako bi se postigle njegove komunikativne funkcije, a Buljubašić (2015) kao primjere multimodalnog teksta navodi dječji crtež, spomenik, tradicionalni i eksperimentalni roman, film, glazbeni spot i dr.

Važnost proučavanja multimodalnih obilježja romana koji su predmet ove analize leži u podjednakom utjecaju vizualnih i verbalnih elemenata na formiranje značenja i naraciju (Buljubašić 2015). Obilježja su multimodalna romana neobična kompozicija i dizajn stranica knjige, tipografija, uporaba boje u tipografiji i ostalim vizualnim elementima, tekst oblikovan tako da formira sliku, postupci koji ukazuju na materijalnost teksta, uključujući i metafizijski izraz, fusnote i samopropitkivajući kritični glasovi, animacijski/kineografski dijelovi i miješanje žanrova (Gibbson 2010 prema Buljubašić 2015). Osim toga, Hallet (2009: 133-139 prema Buljubašić 2015) navodi kako multimodalni roman integrira sljedeće elemente:

1) verbalni narativni diskurs; (2) fotografije, tj. njihove reprodukcije; (3) grafičke elemente, npr. crteže, mape, skice; (4) dokumente, npr. novinske članke, oglase, osmrtnice, zabilješke, ulaznice, pisma itd.; (5) umjetnička djela i predmete; (6) formalne jezike i (ne/izravne) citate znanstvenih disciplina; te (7) istaknuta tipografska rješenja.

Nenarativni i neverbalni elementi imaju svoje funkcije u multimodalnom romanu, a to su:

(1) konstrukcija radnje i naracije; (2) konstrukcija književnih likova; (3) reprezentacija kognicije lika ili naratora čitatelju; (4) kontekstualizacija, indeksiranje realnog, empirijskog svijeta; (5) indeksiranje materijalnosti i medijalnosti signifikacije; (6) uokviravanje i perspektiva; (7) ukazivanje na granice verbalne naracije te (8) multimodalna konstrukcija tekstualnih i mogućih svjetova (Hallet 2009: 141-148 prema Buljubašić 2015).

Nenarativni i neverbalni elementi prisutni u romanima koji su predmet analize su istaknuta tipografska rješenja, fotografija, pisma i dokumenti u romanu *Putujuće kazalište*, a roman je multimodalan i s obzirom na postupke koji ukazuju na materijalnost teksta, napose autoreferencijalnost i metafiziku. S druge strane, iako u *Unterstadt* nisu prisutni vizualni

elementi poput fotografija, roman svejedno podliježe interesu multimodalne stilistike po obilježjima knjige kao što su naslovnica, korice i kvaliteta papira (Nørgaard, Busse i Montoro 2010: 30 prema Buljubašić 2015). Imavši to na umu, u analizi obilježja multimodalnosti romana uzet će se u obzir naslovnica romana *Unterstadt* koja će se povezati s analizom identiteta ženskih likova. Osim toga, analizirat će se naslovnica, tipografska rješenja, fotografija, pisma i dokumenti u romanu *Putujuće kazalište* sa stajališta multimodalne stilistike. Analiza prethodno navedenih semiotičkih resursa potvrdit će njihov utjecaj na konstrukciju naracije i reprezentaciju likova.

#### **4. KULTURALNI STUDIJI: TEORIJA IDENTITETA I PROBLEM REPREZENTACIJE**

Kulturalni su studiji struja u humanistici koja se razvila 1990-ih godina, a Culler (2001: 53) ističe njihovu povezanost s književnom teorijom: „Kulturalni studiji su praksa kojoj je ono što skraćeno nazivamo 'teorijom' teorija.“ Kulturalni studiji imaju svoje temelje u francuskom strukturalizmu koji organizira kulturu u niz praksi definiranih pravilima i marksističkoj književnoj teoriji koja analizira popularnu kulturu. S jedne strane, smisao je proučavanja popularne kulture upoznavanje s onim što obilježava život običnih ljudi i njihove kulture, a s druge se strane želi prokazati u kojoj su mjeri ljudi kao subjekti konstruirani kulturalnim formama koje ih interpeliraju, tj. oslovljavaju kao sudionike određene kulture/diskursa. Kulturalni studiji pitaju u kojoj mjeri nama manipuliraju kulturalne forme i na koje smo ih načine u stanju rabiti u druge svrhe kako bi izvršili tzv. djelatnu ovlast (usp. Culler 2001: 56). Pitanje je djelatne ovlasti pitanje koliko smo mi kao subjekti odgovorni za svoje djelovanje, a koliko je naš izbor obuzdan silama kojima ne upravljamo. Jedna od središnjih područja interesa kulturalnih studija jest teorija identiteta. Pitanje identiteta nalazimo u gotovo svim književnim teorijama, a teoretičare književnosti oduvijek je zanimalo što to čini osobu onim što ona jest. Culler (2001: 127) navodi kako se identitetne teorije bave dvama temeljnim pitanjima: prvo se pitanje odnosi na promatranje jastva kao nečeg danog, urođenog ili kao nečeg konstruiranog, dok je drugo pitanje usmjereno ka načinu proučavanja identiteta – treba li ga proučavati kroz pojedinca ili društvo? Na temelju ovih preokupacija nastale su četiri temeljne niti moderne misli o identitetu. Prva struja promatra jastvo kao nešto dano, odnosno inheretno subjektu i neodvojivo od njega, koje unatoč vanjskim čimbenicima

ostaje nepromijenjeno. Druga struja promatra jastvo kao spoj danog i društvenog, pa smatra da jastvo proizlazi iz društvenog podrijetla i značajki (primjerice, subjekt je žena ili muškarac, crnac ili bijelac, Amerikanac ili Britanac i sl.). Treća struja spaja proizvedenost i pojedinca, naglašavajući pritom promjenjivu prirodu jastva koje postaje onim što jest svojim pojedinačnim činovima. Posljednja, četvrta teorija, spaja proizvedenost i društvo koja konstrukciju jastva vidi kao ovisnu o subjektivnim pozicijama (usp. Culler 2001: 127).

Međutim, Stuart Hall primjećuje manjkavost termina *identitet* koji smatra neupotrebljivim u svom izvornom obliku, ali s obzirom na njegovu dijalektičku nedokinitost, ističe kako nam ne preostaje nam ništa drugo doli promišljati uz pomoć tog pojma (Hall 2001: 215-216). S druge strane, Foucault u svoju terminologiju uvodi pojam *subjekta* koji smatra „sretnijim rješenjem“. Decentrirani je subjekt jedan od postulata postukturalističke teorije koji zastupa stav o prvotnosti diskursa, a ne subjekta. Subjekt je, prema Foucaultu, medij izražavanja diskursa/ideologije, a decentiran je, „...u smislu da on nije izvor ili središte na koje se netko može osloniti kako bi objasnio te događaje. On je nešto oblikovano tim silama“ (Culler 2001: 128). Biti subjektom znači biti podvrgnut (eng. *subjected*) različitim režimima i ideologijama, a feministička teorija naglašava utjecaj društveno konstruiranih rodnih uloga na konstrukciju sebe subjekta (ibid.). S. Hall (2001: 218), koji je na tragu Foucaultovih ideja, podupire antiesencijalističko poimanje identiteta, naglašava njegovu fragmentiranost i sposobnost proliferacije putem antagonističkih diskursa i praksi koje se često međusobno presijecaju. Formacija se identiteta odvija u odnosu na razlike, tj. identitet svoje značenje formira tek u odnosu s Drugim, u odnosu s onim što nije, a Hall (2001: 219) za to upotrebljava deridijanski termin *konstitutivne izvanjskosti*. Dakle, identiteti se konstruiraju putem neprestane igre uključivanja i isključivanja temeljene na moći kojom se „...uspostavljaju nasilne hijerarhije između dva ishodišna pola – muškarac – žena itd.“ (Laclau 1990: 33 prema Hall 2011: 219). Međutim, Hall (2001: 228) ističe i proizvodnju jastva kao proces samokonstruiranja, prepoznavanja i refleksije, odnosno upućuje na unutarnji krajolik subjekta čija konstitutivna izvanjskost uvjetuje postojanje samopoimanja i percepcije drugog. Na taj način dolazi do konstrukcije osobnog identiteta koji, kao što je već rečeno, nije unificiran i nedjeljiv. Dapače, osobni je identitet razlomljen na brojne druge identitete poput nacionalnog, lokalnog, regionalnog, intelektualnog, društvenog, rodnog, klasnog i druge (Zlatar 2004: 15).

Ukratko, esencijalističko je poimanje identiteta kao jedinstvenog i urođenog zastarjelo, a moderna perspektiva identitet opisuje kao fragmentaran i kontingentan koncept koji nastaje u procesu diferencijacije s Drugim i igri moći ishodišnih polova. U konstruiranju (i mijenjanju)



identiteta sudjeluju diskursi i prakse određenih ideologija od kojih svaki pokušava stabilizirati identitet subjekta u vlastitu korist. U toj je borbi među diskursima fiksacija samo privremena i kontingentna, a posljedično i sam identitet.

Pluralizam identiteta utjecao je na pojavu nove teorije u sklopu teorije identiteta, a to je teorija intersekcionalnosti. Za razvitak ove teorije zaslužna je Kimberlé Crenshaw (1991: 1242) koja je istaknula problem nerazmatranja i zanemarivanja intragrupnih razlika u politici identiteta. Ova je teorija prisutna u brojnim znanstvenim disciplinama poput feminističke teorije, teorije roda, postkolonijalne teorije, sociologije, psihologije i drugih, a razlog je tomu što prepoznaje da ljudski identitet nije unificiran, već se formira na križanju (eng. *intersection*) različitih aspekata identiteta poput rase, spola, seksualne orijentacije, etničke pripadnosti, vjerskog opredjeljenja itd. Ukoliko pojedinac pripada društveno marginaliziranim grupama određenih aspekata identiteta poput rodnog, seksualnog i vjerskog (primjerice žena, lezbijka, Židovka), utoliko je i višestruko marginaliziran. Usporedimo li to s pojedincem koji pripada samo jednoj marginaliziranoj identitetskoj skupini, primjerice heteroseksualni Židov, primjetit ćemo kako je u „zahvalnijoj“ poziciji. Ova teorija je prikladna za proučavanje ženskih likova u romanima *Unterstadt* i *Putujuće kazalište* jer se radi o višestruko marginaliziranim likovima, takoreći likovima višestruke Drugosti čije je jedinstveno iskustvo opresije proizašlo na raskrižju njihovih rodničkih i etničkih identiteta.

Teorija identiteta nedvojbeno je povezana s teorijom reprezentacije. Reprezentacija je središnja praksa koja proizvodi kulturu koju Burzyńska i Markowski (2009: 573) definiraju kao „...sistem simboličkih aktivnosti ukorijenjenih u određenoj ideologiji i zasnovanih na razmjeni.“ Hall (1997: 15) reprezentaciju definira kao korištenje jezika da bi se reklo nešto smisljeno ili da bi se nešto smisljeno predstavilo drugima. Dio je procesa proizvodnje i izmjene značenja sa drugim članovima kulture, a pri tome se služi jezikom kao medijem kojim se to značenje proizvodi i razmjenjuje. Hall (1997: 25) raščlanjuje shvaćanje reprezentacije na tri teorijske grane: reflektivnu, intencionalnu i konstrukcijsku. Prva teorija zastupa stajalište o mimetičnosti jezika koje poput zrcala reflektira značenje inherentno objektu, osobi, ideji ili događaju. Oprečna je toj teoriji intencionalna perspektiva koja zastupa stav o govornikovo proizvodnji značenja kroz jezik, odnosno smatra da riječi znače ono što govornik želi da znače. S druge strane, u modernim kulturalnim istraživanjima prednjači konstruktivistička teorija koja odbacuje prethodne dvije, smatrajući da je značenje konstruirano koristeći se reprezentacijskim sustavima, odnosno konceptima i znakovima.

## 5. ANALIZA REPREZENTACIJE ŽENSKIH LIKOVA U ROMANU *UNTERSTADT*

*Unterstadt* je roman osječke autorice Ivane Šojat koji opisuje živote četiriju generacija žena jedne osječke, *folksdojčerske*<sup>8</sup> obitelji – prabake Viktorije Meier, bake Klare Schneider, majke Marije Pavković i njezine kćeri Katarine Pavković koja je ujedno i glavni lik djela. Njihovi su životi obilježeni traumama iz dvaju svjetskih i Domovinskog rata koje se prenose transgeneracijski, ali i negativnim ženskim iskustvima poput pobačaja, smrti djeteta i sl. koja utječu na formaciju njihovih identiteta. Što se tiče žanra i tematskog sloja, karakteristika je romana žanrovska hibridnost koja je vidljiva u elementima novopovijesnog romana i ženskog pisma, a navedeni elementi proizvode sebi svojstvene tematske slojeve.

Vujić (2010: 98) naglašava kako ovaj roman pruža uvid u položaj malih ljudi toga doba koje Nemeć zove svjedocima vremena, što je upravo jedno od glavnih obilježja novopovijesnog romana. Osim toga, u prvom je planu i njihovo negativno povijesno iskustvo, odnosno utjecaj povijesnih zbivanja na privatnu sferu (Nemeć 2003: 265). Nemeć (2003: 343) kao obilježje ženskog pisma ističe slabog subjekta naracije koji prevladava strah od privatnosti i govori o traumatičnim iskustvima, tabu temama i potisnutom ženskom, što se odnosi i na glavnu junakinju romana – Katarinu: „Dogodila nam se trudnoća, meni zapravo, jer Slavenu nisam ništa rekla. Samo sam otišla u bolnicu i zatražila neka me 'ogrecaju'. Danima sam bila depresivna, no uspjela sam prešutjeti“ (Šojat 2016: 216). Elementi postmodernističke poetike uočljivi su u Katarininoj potrazi za identitetom koja započinje povratkom u rodni Osijek. Bauer (2011: 161) smatra kako je Katarinino otkrivanje istine omogućeno i potaknuto majčinom smrću: otkrićem starih, nepoznatih fotografija i zapisa popraćenih Jozefininim tumačenjima. Tako čitatelj saznaje o prešućenim i potisnutim ženskim iskustvima koja su se „taložila“ generacijama i na poslijetku kulminirala u liku Katarine – djevojke koja putem nikada ranije viđenih fotografija i nepoznatih priča o svojoj obitelji pokušava sastaviti vlastiti identitet i definirati svoju pripadnost. Pregledavajući stare fotografije i slušajući Jozefinine priče o njima, Katarina postaje svjesnom fragmentarnosti svojeg identiteta. U sljedećim će se poglavljima prikazati fokalne točke Katarinina identiteta i događaji koji su utjecali njegovu na de/konstrukciju. Prikazat će se odnos s majkom, utjecaj etničkog pitanja na formiranje identiteta i lajtmotiv šutnje koja se prenosila transgeneracijski, a izvorište je Katarininih frustracija. Osim toga, prikazat će se Katarinin subverzivni odnos

---

<sup>8</sup>Folksdojčer je naziv za pripadnike njemačke etničke skupine izvan Austrije i Njemačke.

prema društveno konstruiranim rodnim ulogama koji će se usporediti sa ženama u obitelji koje su te rodne uloge prihvatile.

## 5.1. Identiteti ženskih likova

### 5.1.1. Katarina

Katarinina priča započinje povratkom u rodni Osijek koji je napustila kao mlada djevojka, a u razlog svog povratka ni sama nije sigurna: „Ne znam zašto sam se tog petka po povratku s posla oko tri sata počela užurbano pakirati, nasumično trpati odjeću u kufer s kotačićima...“ (Šojat 2016: 5). Novak (2012: 136) navodi kako su nesvjesni procesi potaknuli Katarinu na povratak koji je služio kao potraga za vlastitim identitetom. Ta je potraga osviještena, omogućena i katalizirana saznanjem o majčinoj smrti na koju Katarina reagira indiferentno i u maniri Camusjeva *Stranca*, što daje naslutiti njihov loš odnos: „Valjda je očekivala da ću ipak zaplakati, da ću puknuti, da će se u meni nešto prelomiti i da ću ispustiti krik, početi čupati kosu...“ (Šojat 2016: 13). Uz pomoć starih fotografija i priča obiteljske prijateljice Jozefine, Katarina pokušava rekonstruirati svoju obiteljsku povijest, a pritom saznaje generacijama čuvane tajne i predaje. Gledajući fotografije i boravkom u staroj kući, Katarina se prisjeća događaja iz djetinjstva koji su rezultirali frustracijama u odrasloj dobi, a ukorijenjeni su u distanciranom odnosu s majkom Marijom:

U sebi sam se iščuđavala toj maminoj romantičnoj strani. U moje se pamćenje nije urezalo ništa slično vezano uz mamu. Pamtila sam samo ona njezina odsječena i manijakalna 'Obriši noge, nećeš takva u kuću!', 'Operi ruke!', 'Ne srči juhu!', 'Zar ćeš tako šlampava van?' (...) U ušima mi je samo i dalje odzvanjao njezin gotovo kreštav glas lišen svake emocije. Poput jeke su mi se vraćali samo prizori mame s kojekakvim krpama, mame koja se oznojena čela i masne kose bori za čist dom i besprijeckornu obitelj (Šojat 2016: 19).

Distanciran odnos majke i kćeri proizlazi iz jednosmjerne komunikacije koja se očitovala u Katarininim pitanjima s jedne strane, i Marijinom šutnjom s druge strane: „A kad bih nešto i pokušala, ma kad bih uopće progovorila o onome što hoću, odmah bi se odmahivalo rukom, frktalo i govorilo: ista si kao Greta. Kad bih se pak usudila upitati tko je, pobogu, ta Greta, ta crna ovca, svi bi umuknuli, nastao bi tajac, tjerali bi me u dvorište“ (Šojat 2016: 48).

Nedostatak komunikacije Marija je kompenzirala prividom skladne obitelji i besprijeckorno čistom kućom koji označavaju njezinu duboko ukorijenjenu potrebu za kontrolom i redom u životu: „Manijak, moja mama je bila sitničavi, urednošću opsjednuti manijak! (...) Izvana prividan sklad, a iznutra ništa, šupljina“ (Šojat 2016: 45-48). De Beauvoir (2023: 316) opisuje žensku opsesiju čišćenjem kao paradoksalnu borbu protiv smrti i istovremeno odricanje od života. Kućanica, prema njezinu viđenju, usvaja manihejski stav u kojem se dobro postiže eliminacijom zla. S obzirom na to da žena nije pozvana na izgradnju boljeg svijeta, fiksne stvari poput kuće, sobe i prljavog rublja postaju polje beskonačne borbe protiv loših principa. Manična kućanica bjesomučno se bori s prašinom iz prijezira prema negativnosti, prljavštini i zlu, no ironično prihvaća sudbinu koja joj se gadi. Njezina žudnja za održavanjem strogog nadzora nad okolinom manifestira se u izrazima poput „Obriši noge, ne radi nered, ne diraj to“, reflektirajući njezinu potrebu za spriječavanjem svakog potencijalnog nereda. Svaki događaj, uključujući pad djeteta, percipira kao prijetnju uglancanom podu koju hitno treba sanirati. Paralela se može povući s Katarininom majkom Marijom kojoj čišćenje pruža osjećaj kontrole nad vlastitim životom jer je, kao i svoje prethodnice, nemoćna suočiti se s teretom prošlosti i životnim nedaćama: „Kada si otišla, kada je Marija pronašla ono tvoje pismo, onu tvoju užasnu poruku, tjednima je kao luda samo čistila kuću. Čišćenje i pospremanje uvijek su je smirivali“ (Šojat 2016: 61).

Razgovarajući s Jozefinom, Katarina saznaje za članove obitelji umrle u valpovačkom logoru, za pokojnog brata Filipa kojeg su mama i tata tajili jer je bolovao od Downova sindroma, samoubojstvo djeda Rudolfa, Gretin odlazak u partizane i slične događaje o kojima se šutilo zbog srama. Navedena saznanja intenziviraju Katarininu frustraciju i zamjeranje majci: „Mrtva djeca, bolesna djeca, samoubojice, vojnici, ratovi, mrtvi, izgubljeni roditelji, odbjegla djeca...sve ste ih samo odbacili zbog sramote! Ma idite svi vi u tri pizde materine!“ (Šojat 2016: 165). Novak (2012: 134) smatra da je Katarinu neznanje o podrijetlu i povijesti svoje obitelji onemogućilo u izgradnji identiteta, za što je krivila majku. Osim toga, Katarina saznaje da njezin otac Stjepan nije Pavković po rođenju, već je usvojen kada su njegovi roditelji Jozef i Agata Steiner odvedeni u valpovački logor. To saznanje o lažnom prezimenu, a posljedično i lažnom identitetu, dovodi do osjećaja zbunjenosti i potpunog urušavanja Katarinina već krhkog identiteta:

...mislila sam da se prezivam Pavković, a onda sam iznenada doznala da je to, zapravo još uvijek moje prezime samo zaštita od progona, da se u stvarnosti (...) prezivam, trebam

prezivati Steiner...Tko sam ja? (...) Nisam, dakle, mogla frau Jozefini početi drobiti o nedostatku identiteta, osjećaja pripadnosti, o posvemašnjoj zbunjenosti, kaosu koji mi je vladao u glavi (Šojat 2016: 287-306).

Katarina je sličnu zbunjenost i identitetsku „dezorijentiranost“ osjetila kao dijete kada je saznala istinu o svom podrijetlu. Svoje je djetinjstvo provela igrajući se partizana i Švaba, izbjegavajući pritom nepoželjnu ulogu Švabe kao i sva ostala djeca. Na takvo je razmišljanje, između ostalog, utjecala i indoktrinacija u školama gdje su gledali partizanske filmove poput *Kozare* i razgovarali o Narodnooslobodilačkoj borbi. Katarina je, neupoznata s poviješću vlastite obitelji, željela u dječjim igrama bit partizan, a jednom prilikom saznaje istinu o svojem njemačkom podrijetlu: „Svi su znali da sam Švabo, samo ja nisam. Bilo mi je grozno. (...) Ti, Katarina, možeš biti samo Švabo i ništa drugo! Ti si Švabo!“ (Šojat 2016: 224). Zbog političkog ozračja tog doba, ali i antinjemačke ideologije zastupljene u školi, Katarina se sramila svoje nepoćudne etničke pripadnosti: „Bilo mi je grozno, fizički bolno. Osobito nakon *Kozare*. Prožeo me neponovljiv, neopisiv osjećaj da mrzim samu sebe“ (Šojat 2016: 225). Katarinin etnički identitet ironizira činjenica da ne zna njemački jezik, pa joj je samim time onemogućena potpuna identifikacija s njemačkim identitetom. Ona je Njemica koja ne zna da je Njemica. Može se reći kako se nalazi na raskršću između hrvatskog i njemačkog identiteta jer je rođena je u njemačkoj obitelji, ali nije odgajana slušajući o njemačkoj kulturi, povijesti i učeći njemački jezik. Štoviše, o tome se u njezinoj obitelji uvijek šutjelo: „Baka, ti, ali i tata i mama, kako ste mogli izdržati godine, desetljeća laganja, iskrivljavanja istine, slušati mene kako se iz škole vraćam s pričama o onoj vražjoj Narodnooslobodilačkoj borbi? (...) Ako si gubitnik, ako preživiš, preostaje ti držati jezik za zubima, nemaš izbora“ (Šojat 2016: 309-310).

Figuru dominacije u Katarininu životu preuzela je majka koja je na sebe preuzimala i muške i ženske rodne uloge: „Kad god bi mijenjala zavjese, ispaao bi barem jedan čavlić, pa ga je morala zakucavati i neizostavno mrmljati, rogoboriti o tati, od kojeg nikad nikakve koristi“ (Šojat 2016: 57). Majčino, ali i bakino podcjenjivanje oca utjecalo je na Katarininu percepciju muške i očinske uloge, pa posljedično nikada nije razvila odnos s njim: „Ne sjećam se, zapravo, jesmo li ikada istinski razgovarali, čitali nekakvu slikovnicu...“ (Šojat 2016: 55). Muškarci su u Katarininu životu sporedni likovi, na neki način tragično obilježeni ratom zbog kojeg izbivaju ili nestaju iz njezina života. Bauer (2011: 163) navodi kako su muški likovi u romanu općenito istinski akteri, iako izvan fokusa pripovijedanja glavne priče. Oni su aktivni sudionici povijesti kao junaci ili žrtve, iako češće ovo drugo (ibid.). Slaven odlazi u

Domovinski rat i umire, pa tako Katarina dijeli tragičnu sudbinu svojih prethodnica. Nedostatak komunikacije i skrivanje istine koje je naučila kod kuće, Katarina prenosi u svoju vezu sa Slavenom prešućujući mu trudnoću i pobačaj: „Na pamet mi je palo ono dijete, moje dijete, Slavenovo dijete, koje sam istisnula iz utrobe. Dijete koje tajim pred svima, za koje ne zna nitko osim mene“ (Šojat 2016: 340). Pobačaj na početku veze sa Slavenom i subverzivan odnos prema udaji posljedica su konstantne degradacije generacija žena koje su joj prethodile (Bauer 2011: 162). Subverzivnost se očituje, između ostalog, i u Katarininoj sklonosti rizičnim obrascima ponašanja kao što su prekomjerno pušenje i ispijanje piva: „Bila sam bijesna, istinski, grimizno bijesna. Otrčala sam do hladnjaka i izvukla jedno pivo iz odjeljka za duboko zamrzavanje. Ponovno sam sam nasrnula bocom na kredenac, čep je odletio visoko u zrak, gotovo me pogodio u čelo. Ispila sam veliki gutljaj odurno neohlađenog piva pa obrisala usta“ (Šojat 2016: 217). Osim toga, subverzivnost prema rodnim ulogama očituje se i na lingvostilističkom planu gdje je moguće uočiti učestalu upotrebu vulgarizama: „U pičku materinu! Kako ste nas zajebali!“ povikala sam kao pijani kočijaš pa rukama prekrila usta“ (Šojat 2016: 123), a Bauer (2011: 162) zaključuje kako je Katarina usprkos građanskom odgoju nekultivirana i destruktivna.

Skrivanje istine i prešućivanje ono je što povezuje sve četiri generacije žena ove obitelji, a može se interpretirati kao manifestacija majčinskog identiteta likova čiji je primaran cilj preživljavanje i dobrobit potomaka. Kao posljedica takvog mehanizma preživljavanja, svaki ženski lik ove *folksdojčerske* obitelji ima na neki način netrpeljiv, distanciran ili devijantan odnos s majkom ukorijenjen u nesretnim ženskim sudbinama koje ih prate četiri generacije: „Imala je težak život“, mutavo mi je ponavljala Jozefina (...) Isto mi je prije gotovo dva desetljeća zagonetno ponavljala baka Klara kad god bi mi sjetno govorila o svojoj majci, mami Viktici“ (Šojat 2016: 73). Međutim, svakom tajnom koju otkrije mijenja se Katarinin odnos prema pokojnoj majci „...jer shvaća da ju je majka pokušala zaštititi od saznanja patnji i briga, bremena i kalvarije koje je njena obitelj generacijama trpjela“ (Novak 2012: 134).

Van Dijk (1998: 118) pristupa pitanju identiteta iz socio-kognitivne perspektive, shvaćajući ga kao mentalnu reprezentaciju, odnosno, kao osobnu i društvenu konstrukciju. Drugim riječima rečeno, identitet nije isključivo osobna tvorba, već i rezultat društvenih utjecaja. U teorijskoj je obradbi rečeno da pojedinac konstruira svoj identitet na temelju pripadanja brojnim identitetskim kategorijama ili grupnim identitetima, a Van Dijk (ibid.) ističe kako je samoreprezentacija pojedinca smještena u epizodičkom pamćenju koje se

odnosi na pamćenje događaja koje je pojedinac doživio. Dakle, samoreprezentacija je apstrahirana iz osobnih iskustava koja uključuju reprezentacije društvenih interakcija i interpretaciju diskursa, pa je inferencijalno kako su osobna iskustva i samoreprezentacija koja iz njih proizlazi društveno konstruirana (usp. Van Dijk 1998: 118). Lik Katarine odražava dinamičnost identiteta koji se formira, nadograđuje, raspada i nanovo gradi u međuigri dominantnih ideologija, društvene i obiteljske sredine te same Katarine. Katarinina osobna iskustva, koja prema Van Dijku čine okosnicu identiteta, ista su na početku i na kraju romana. Međutim, ono što mijenja njezin identitet jest interpretacija diskursa posredovana i omogućena Jozefininim pričama: „Nitko mi ne može reći da sam netko drugi, netko skriven, neispričan, zatajen. Što da radim s tom novom Katarinom, s tim mutavim glomaznim bićem koje mi je Jozefina svojim pričama prišila kao predugu haljinu o koju ću se, htjela – ne htjela, samo sapletati, ipak se truditi iznova uobličiti, sagledati sve“ (Šojat 2016: 375).

Raspad lažnog identiteta potenciran saznanjem istine o vlastitoj obitelji i povijesti svojeg naroda izaziva kod Katarine osjećaje nelagode, ljutnje i zbunjenosti. Međutim, Katarina prihvaća novi identitet koji uspoređuje s predugom haljinom u kojoj se tek treba naučiti kretati.

### *5.1.2. Klara i Viktorija*

Katarinina je baka Klara kao mlada djevojka uvijek bila najuzorniji član obitelji Meier, velikim dijelom zbog toga što se ponašala u skladu s rodnim ulogama svojeg vremena: udala se za svoju prvu ljubav Petera Schneidera, rađala djecu i brinula se o njima. Međutim, Klarin je život uslijed ratnih događanja obilježen raznim traumama zbog kojih ju Novak (2012: 137) opisuje kao neobičnu i pomalo ludu ženu koja nikad nije uspjela procesuirati svoja traumatična iskustva:

U trenutku kada je ujak Antun u listopadu 1979. šljapkavo i konačno zalegao u kišom obilno napajano blato, baka je ispustila neljudski zvuk, koji ne bih čak mogla nazvati krikom, jer bilo je to nešto, valjda ono što ljudi uobičajeno nazivaju hropcem. (...) Nakon toga je zašutjela. Samo je sjedila u svojoj sobi, zurila u prozor, odbijala jesti i govoriti (Šojat 2016: 208).

Zbog toga što se uvijek ponašala u skladu s rodnim ulogama, nikada nije predstavljala brigu svojoj majci Viktoriji koja bila preokupirana sukobom između kćeri Grete i sina Adolfa.

Greta „...oličenje je emancipirane, pa i tvrdoglave, europeizirane mlade žene u provincijskom ozračju, koja ne pristaje na tradicijski položaj žene u patrijarhalnoj i malograđanskoj sredini“ (Geiger 2012: 392). Zbog svojeg subverzivnog odnosa prema rodnim ulogama i odlaska u partizane, sukobljava se s bratom Adolfom koji je na strani Hitlerova režima. U tom je sukobu Viktorija neuspješno pokušavala igrati ulogu medijatora i sačuvati obiteljske odnose pozivajući djecu na nedjeljne ručkove. Nije se slagala s Adolfovim političkim opredjeljenjem, ali je to prešućivala: „Sin si mi, moram ti oprostiti, pustiti da mi tvoje riječi uđu na jedno, a izađu na drugo uho, tako je izgledao Viktorijin pogled uprt u Adolfa“ (Šojat 2016: 196). S druge strane, jasno je vokalizirala svoj negativan stav prema Gretinu odlasku u partizane: „Ne, ne mogu joj oprostiti! Čak i da sam je sto puta rodila, ne mogu joj oprostiti“ (Šojat 2016: 250). Štoviše, čak se i odrekla Grete koja je „...službeno pokopana u obiteljski zaborav ispunjen gnušanjem kao truleži“ (Šojat 2016:251). Moć je u kući Meierovih prije Adolfa imao njegov otac Rudolf koji se iz Prvog svjetskog rata vratio emocionalno osakaćen prizorima iz galicijskih rovova:

„Glupo žensko!“ promuklo je uzviknuo. Lice mu je bilo bolesno žuto, pokriveno grimiznim mrljama kao kakvom kožnom bolešću. „Glupe žene! Ništa im nije jasno! Ne vide dalje od svog blesavog napudranog nosa!“ Okrenuo se prema Franceku, nacerio i nalaktio na stol kao da mu treba nešto povjerljivo objasniti. „Žene čitav život samo rađaju djecu, peru, spremaju i skupljaju porculanske figurice. Pogledaj!“ prešao je rukom preko vitrina s Viktorijinim figuricama. „Čitava menažerija, pastoralni prikazi! Bože sačuvaj! Kao da je to život! Kao da je život takav! Ne znaju one što su rovovi, kako je to kad ti ona gadarija od topovskog taneta proleti između obrva! Njima su to huncutarije! One te ne pitaju zašto si se stvarno napio, zašto više voliš biti pijan nego normalan, nego se ljute kada se kući vratiš pijan! Kažu: smrdiš. A ne znaju što je smrad! Svijet se mijenja, ženo!“ pogledao ju je kao da se iznenada, odjednom otriježnio, čak mu se ni glava nije više klatila. „Seljačine nas zapljuskuju s južnih obala i prašuma, donose svoje lude, nakaradne običaje, nameću ih, ne prihvaćaju naše, ničije! U kakvo ćeš vražje kazalište ići kad ga zatvore? Ha? Kad budu rekli da im kultura ne treba?“ (Šojat 2016: 92)

Na prethodnom se citatu može oslikati važnost feminističkih ideja Mary Wollstonecraft i Kate Millet o sudjelovanju žena u školskom sustavu. Naime, muškarci su bili obrazovaniji jer je njihova dužnost bila brinuti o obitelji i zarađivati, dok su žene, pa tako i Viktorija, bile zadužene za kućanske poslove i odgoj djece. Zbog neuključenosti u školski sustav, žene Viktorijina vremena nisu prikazane kao vođene razumom, već osjećajima, što se odražava i na naratološkom planu romana koji će se kasnije analizirati. Viktorija je u romanu često prikazana kako pije lipov čaj i razgovara o stereotipnim ženskim temama sa svojim prijateljicama, dok su muškarci preokupirani razgovorom o politici. Odstupanja od zadanih



rodnih uloga rezultiraju marginalizacijom, što je vidljivo u liku njezine kćeri Grete koje se na kraju i sama odrekla. Nadalje, Viktorijin je otac Alojz primjetio Rudolfovu rasipnost i poročnost, pa je „...odlučio zaposliti kćer u upravi svojih mlinova, i to kao knjigovođu“ (Šojat 2016: 94). Osim toga, ostavio je sve svoje nekretnine Viktoriji i njezinoj djeci, pa je ona „...tako bila svoja na svome, dok je Rudolf samo tonuo...“ (Šojat 2016: 98). Viktorija je *de facto* preuzela na sebe ulogu hranitelja obitelji, kao i preostale rodne uloge koje je trebala ispuniti kao žena, ali je Rudolf svejedno nominalno bio glava kuće sve do svoje smrti. Rudolfova, a kasnije i Adolfova neutemeljena dominacija povezana je sa nejednakim odnosima i raspodjeli moći u obitelji koju je proučavala Kate Millet. Smatrala je da se muška dominacija rađa u obitelji, a posebno je uočljiva u raspodjeli moći u odnosima majka – kćer, majka – sin i majka – otac. U tim je odnosima žensko uvijek subordinirano i manje vrijedno od muškarca, a to se iz obitelji, odnosno privatne sfere, prenosi u javnu sferu (Burzyńska i Markowski 2009: 433-444). Takva je ideologija oblikovala Viktorijin, a kasnije i Klarin majčinski identitet koji je favorizirao mušku djecu. Za Viktoriju je Greta bila *huncut* koji je djelovao „dječaćki, bahato-muški u odijelu od tvida, kratke kose i napadno našminkana“, dok je Adolfa „ponekad zaljubljeno promatrala iz prikrajka pogledom punim neskrivenog divljenja, onako kako nikada nije gledala nijednu kćer“ (Šojat 2016: 68-100). Viktorijin je odnos prema Adolfu obilježen njezinom selektivnom percepcijom koja se manifestirala ignoriranjem njegovih negativnih osobina i devijantnih postupaka te isticanjem njegovih kvaliteta. Grete se sramila, a Adolfom se silno ponosila usprkos njegovoj hladnoći i sklonosti nasilju nad životinjama. Nakon Adolfova odlaska u SS postrojbu i dalje se „...trudila bauljati svijetom začepljenih ušiju, gluhonijemo i dalje voljeti svog sada 'drugačijeg' sina. Istodobno je znala i da je Greta u pravu“ (Šojat 2016: 292). Osim toga, Viktorijin odnos prema Adolfu obilježen je kognitivnom disonancijom koja se očituje u diskrepanciji između stavova i ponašanja, što potvrđuje potonji citat. Viktorija je ignorirala i na taj način implicitno odobrivala Adolfovo ponašanje i stavove, iako s njima nije rezonirala: „'Varaš se, sine, ne može ovo biti najbolje vrijeme, jer vrijeme u kojem neki mogu nekažnjeno ubijati nikako ne može biti najbolje!' htjela je Viktorija pljunuti u lice svom oholom sinu u časničkim čizmama koje su neprestano škripale kao lijes. Htjela je, poželjela, ali nije“ (Šojat 2016: 293).

U teorijskoj je obradbi zaključeno kako se patrijarhalne ideje i stavovi generiraju i perpetuiraju u obitelji, tj. privatnoj sferi, iz koje prelaze u javnu sferu. Dvostruki standardi vidljivi su u procesu socijalizacije u ranom djetinjstvu, a karakteristika su ideološki oblikovanog odgoja dječaka i djevojčica. Djevojčice se potiče na lijepo ponašanje, servilnost i

docilnost, dok se dječake potiče na ambicioznost i ističe se njihova inteligencija (usp. Millet 1970: 26). Dvostruki su standardi obilježili i Viktorijin odgoj Adolfa i Grete koji je mehanizmom selektivne percepcije implicitno perpetuirao Adolfovom dominaciju, što je oprimgjereno u prethodnom odlomku. Viktorija je uočavala, ali ignorirala Adolfovom nasilje prema životinjama, netrpeljivost prema sestri i priključivanje SS postrojbi. S druge strane, Gretina su ponašanja i postupci bili podložni konstantnom nadzoru, neodobravanju i kritikama koje su kulminirale odbacivanjem Grete iz obitelji Meier uslijed njezina odlaska u partizane. Navedene se događaje može analizirati i iz psihoanalitičke vizure. Naime, Freud ističe kako je ljudsko ponašanje uvjetovano mislima i osjećajima, ali i prividno zaboravljenim traumatičnim životnim iskustvima i primarnim porivima (Lešić 2008: 36). S obzirom na to da okolina odbacuje čovjekove društveno neprihvatljive težnje, ljudska psiha razvija unutarnju mentalnu cenzuru koja ne dozvoljava iskazivanje navedenih težnji, a ovaj mehanizam Freud naziva represijom. Međutim, porivi i težnje mogu biti toliko jaki da ih pojedinac ne može potisnuti, pa ih zamjenjuje društveno prihvatljivijim oblicima ponašanja (ibid.). U obitelji Meier vladao je kult sina koji možemo okarakterizirati kao manifestaciju patrijarhata, a Viktorija je mehanizmom sublimacije preusmjerila svoje duboke frustracije sinovim životnim odlukama i postupcima s Adolfa na kći Grete. Međutim, takav mehanizam suočavanja rezultirao je mentalnim oboljenjem i priviđanjima o kojem će biti riječ u sljedećem odlomku.

Viktorija i Klara povezuju se u zajedničkom, specifično ženskom tragičnom iskustvu utkanom u njihov majčinski identitet. Obje su izgubile novorođenčad – Viktoriji je umrla Alojzija, a Klari dijete kojem nikada nije dala ime. Objema su partizani ubili kćeri – Viktoriji Grete, a Klarina je Elza umrla u valpovačkom logoru i godinama nakon toga sin Antun. Njihove se patnje manifestiraju pojavom duhova njihove mrtve djece koja ujedno simboliziraju tešku prošlost opterećenu samoubojstvom, mrtvorodenčadi, odlaskom u logor, gubitkom muža i smrću djece. Takva ih prošlost progoni, a zbog neprocesuiranja takvih tragičnih događaja naposljetku mentalno obolijevaju. Naime, posljedica dugogodišnje šutnje, trpnje, Gretina ubojstva, muževa samoubojstva, smrti kćeri Alojzije, iskustava u valpovačkom logoru rezultirale su Viktorijinim mentalnim oboljenjem: „Klari se jednog dana učinilo da joj majka ludi, da govori stvari koje ne bi trebala govoriti, da ne jede dovoljno i da je počela piti previše domaćih likera“ (Šojat 2016: 320). Osim toga, Viktoriji se priviđala kći Greta čiju smrt do kraja svojeg života nije procesuirala: „Vidiš kako si lijepa, Gretice, s tom dugom kosom...Vidiš, te vaser-velne...uz lice...baš si mi lijepa!' pružala je ruke prema Greti, prema prozoru kroz koji je kuljala jesen. Listopad“ (Šojat 2016: 356).

Klarina je i Viktorijina patnja specifična, a ta specifičnost proizlazi iz intersekcionalnosti njihovih identiteta. Pate u svojim obiteljima jer su žene – nemaju mogućnost donošenja važnih životnih odluka i zbog toga trpe tragičnu sudbinu. S druge strane, pate u okviru svojeg etničkog identiteta – u društvu su marginalizirane zbog toga što su Njemice, oduzima im se privatna imovina i prisiljene su trpiti ponižavanje ljudi koji su im tu imovinu oduzeli. Intersekcionalnost posebno dolazi do izražaja na primjeru Klare u čiju se kuću uselio uvijek pripit i neugledan muškarac koji je Klari, majci Viktoriji i djeci dopustio da žive u jednom dijelu kuće, ali je to *naplaćivao* seksualnim odnosima sa Klarom:

...koliko li je samo puta htjela povikati Viktorija dok bi gledala kako se pijani ili mamurni, nikad normalni Marko uvija, zamuckuje oko njezine Klare. Ništa međutim nije rekla. Baš ništa. Samo bi primila za ruke dječicu, Mariju i Antuna, i odvukla ih nekamo, u sobu, na dvorište ili u park, samo bi ih odvukla da ne čuju što pijana budala čini njihovoj majci. Jer ni ona zapravo nije htjela znati što taj čovjek čini njezinoj kćeri, kako joj naplaćuje krov nad glavom (Šojat 2016: 355).

Šutnja je odgovor na traume s kojima su se suočavali ženski likovi: „Valjda je mislila, negdje duboko u srcu vjerovala kako će šutnja kao celofan, kao šareni papir za umotavanje božićnih darova uspjeti zataškati, prikriti sve, da će sve i dalje, u nedogled biti savršeno i divno“ (Šojat 2016: 137). Viktorijina su šutnja i trpnja povezane s njezinim klasnim identitetom koji je prije uspostave Druge Jugoslavije bio ujednačen s vrijednostima srednjoeuropskog građanstva, a uspostavom socijalističkog režima Viktorija i njezina obitelj postaju pripadnici nižeg sloja. Bauer (2011: 162) navodi kako Katarinine prethodnice svojim navikama i ponašanju pripadaju srednjoeuropskom građanstvu i u tom svijetu doista žive, a njihov je svjetonazor oivičen udajom, djecom i domom. Međutim, rušenjem odrednica takva života njihov svijet gubi ravnotežu, ali zahvaljujući tipičnim njemačkim idealima poput osjećaja odgovornosti i upornosti, one ipak uspjevaju opstati, sve dok se ne uruše svi temelji njihova svijeta. Viktorijina kognitivna disonanca i selektivna percepcija u okviru ignoriranja netrpeljivosti Grete i Adolfa ne manifestiraju se isključivo zbog patrijarhalnog društvenog konteksta, nego su intrizično povezane s njezinim idejama o idiličnoj obitelji u građanskom društvu, što se može primijetiti u njezinim ritualima ispijanja lipova čaja i kolekciji porculanskih figurica u okviru novog režima koji sustavno nastoji eliminirati sve odvjetke građanskog sloja: „Vikta je tu igru mačke i miša svoje djece nekako prihvaćala. Potiho doduše, glumeći kako naivno nasjeda na Gretine poslovične, iznenadne mučnine u vrijeme ručka, glavobolje, grčeve, slabosti, a sve zbog mira u kući. 'Bolje i ovo nego svađa', odmahivala je rukom ispijajući čaj

kad god bi joj Klara Kolenz spočitala i zamjerila zbog te 'bedaste' igre kućne mirotvorke“ (Šojat 2016 : 235).

Takav način (ne)suočavanja s bolnim iskustvima prenosio se transgeneracijski: „Gdje je, majko?“ ponovila je Klara tiše kroz suze, majci u grudi. 'Šuti, Klarice, molim te, šuti. Od sada ćemo šutjeti, samo ćemo šutjeti!' nunala je Viktorija kćer ispuštajući piskutav zvuk“ (Šojat 2016: 354). S druge strane, Klarina je šutnja povezana s potiskivanjem: „Jedno je vrijeme vidjela samo Elzu, nije se uspjela kontrolirati, obuzdati, prebaciti pozornost, prestati biti strahovito nesretna, barem glumiti. Zbog Antuna i Marije. 'Djeci ne trebaju narikače!' povremeno je viknuo sićušan glas koji joj se grčio u glavi. Jednostavno nije uspijevala poslušati ga, preobraziti u staloženost“ (Šojat 2016: 360). Klara, Marija, Katarina i njezin otac živjeli su zajedno, a pred kraj Klarina života njezine su tajne počele izlati na vidjelo. Naime, represija tramatičnih događaja i njihovo neprocesuiranje rezultirali su, kao i kod Viktorije, mentalnim oboljenjem:

...gotovo mi je savršeno jasno da ni baka nije iznenada poludjela, da se nije jednog dana jednostavno najela ludih gljiva i poludjela. Jasno mi je da je sve neprekidno išlo baš u tom smjeru, prema zatamnjenju...Tajne su jednoga dana počele iskakati na sve strane, u bujicama, lavinama, kao zgužvane plahte i perine nagurane u pretijesan sanduk za posteljinu. Više ih nitko i ništa nije moglo pohvatati i vratiti u mrak i polituru hinjenog zaborava (Šojat 2016: 138).

Zanimljivo je kako je Katarinina majka Marija tada ušutkavala vlastitu majku kako Katarina ne bi saznala istinu o svojoj obitelji, a sve s ciljem prekidanja transgeneracijske traume, što je potvrđeno u prethodnom odlomku o analizi Katarine: „U ovoj se kući uvijek samo šaputalo, sve umatalo u šareni celofan. Sve dok baka nije poludjela! Da, tako je to nazivala moja draga majka! Kad je baka konačno progovorila o svemu, moja ju je majka čistunica prozvala ludom, govorila mi da je ne slušam. Da je mogla, svezala bi je u potkrovlju i zalijepila joj usta flasterima! Da ne zucne, da slučajno ne kaže nešto što nitko ne bi smio čuti!“ (Šojat 2016: 46).

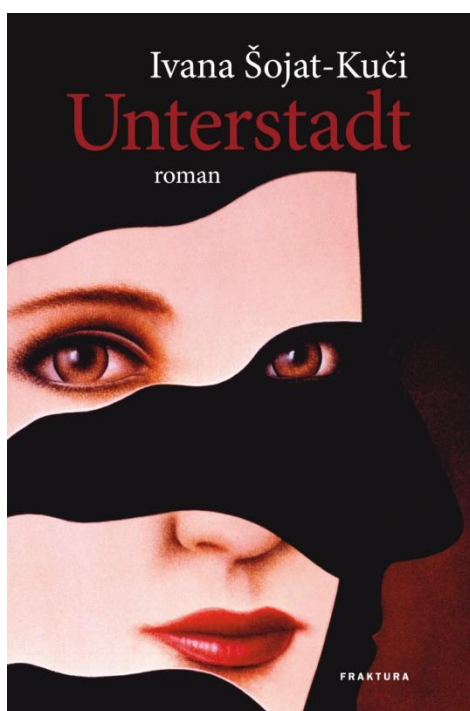
## **5.2. Multimodalni elementi**

Prema teorijskoj razradi multimodalnosti zaključeno je kako naslovnica romana *Unterstadt* podliježe interesu multimodalne stilistike. Fludernik (2009: 18) ističe kako

naslovna stranica knjige i njezini grafički elementi utječu na ponašanje potrošača jer oblikuje njihova očekivanja i pretpostavke o sadržaju djela. Na naslovnici posljednjeg izdanja romana (Slika 1) može se primijetiti kolaž četiriju portreta žena nastalih u različitim periodima koji potrošaču daju naslutiti historiografski i feministički diskurs romana. Na pozadinu jednog portreta „zalijepljena“ je polovica drugog, dio usana trećeg i oko četvrtog portreta. Tako nastaje jedno lice naslovnice koje sadrži četiri osobe. Kolažna tehnika prisutna je i na naslovnici prvog izdanja romana (Slika 2): dijelovi ženskog *en facea* u boji popunjeni su crnim oblicima koji se protežu izvan okvira pozadinske slike, formirajući pritom obrise profila drugog lica iz kojeg izvire oko prethodnog. U tom kontekstu bitno je istaknuti asocijaciju crne boje s cenzurom i prikriivanjem, s obzirom na to da crne crte portreta sugeriraju nedovršenost, fragmentarnost; kao da je određeni dio portreta otrgnut ili izbrisan, pri čemu crni dijelovi predstavljaju nepoznato i misterij. Osim toga, crna boja simbolizira misterioznost koja se u djelu manifestira u obliku dugo čuvanih obiteljskih tajni. Također, nesretni događaji i društveno neprihvatljivo ponašanje u narodnim izrekama ilustrirani su crnom bojom – *zavinutost u crno* i *crna ovca* s kojom se u romanu uspoređivala Greta. Prethodni opisi naslovnica imaju funkciju vizualne reprezentacije teme romana koji se bavi četirima generacijama žena jedne osječke obitelji koje svoje specifične ženske traume prenose idućoj generaciji žena. Osim toga, u teorijskom dijelu govorilo se o fragmentarnosti identiteta koja se očituje u supostojanju identitetskih fragmenata poput etničkog, rodnog, klasnog identiteta i drugih, pa se može reći da je kolaž tehnika naslovnice prikladno vizualno rješenje koje komunicira središnju temu romana – potragu za identitetom.



Slika 1. Naslovnica romana *Unterstadt*, drugo izdanje (2016)



Slika 2. Naslovnica romana *Unterstadt*, prvo izdanje (2010)

### 5.3. Naratološka obilježja

*Unterstadt* je, kao što je već spomenuto, hibridni roman koji ujedinjuje karakteristike ženskog pisma ili *écriture feminine* i novopovijesnog romana, a upravo je jedna od karakteristika ženskog pisma – asocijativnost i fragmentarnost – obilježje narativne strukture *Unterstadta*. Asocijativna je narativna struktura omogućena anakronijom, odnosno devijacijama kronološkog poretka koje se najčešće očituju u analepsama (eng. *flashbacks*). To je uočljivo u trenucima Katarinina prisjećanja, najčešće potaknutog gledanjem fotografija, boravkom u staroj obiteljskoj kući i introspekcijom:

Frau Jozefina organizirala je skromne karmine, za koje ja isprva nisam htjela ni čuti. (...) Osjećala sam se kao da ponovno proslavljam neki od svojih rođendana, odnosno nepozvano, prekobrojno. Jer mama je na svim mojim rođendanima bila glavna zvijezda. Ja bih dobila krišku uobičajene, tradicionalne čokoladne torte i čašu malinovca, za tu prigodu razrijeđenog mineralnom vodom, a mama bi dobila svu pozornost. Ona i njezin mučan porođaj (Šojat 2016: 76).

Strukturu romana moguće je podijeliti na dva narativna dijela koja se isprepliću. Prvi narativni dio uokviren je Katarininom potragom za identitetom koja se manifestira putem Katarinina homodijegetskog pripovijedanja<sup>9</sup> o događajima kojima je sama prisustvovala. To je pripovijedanje s vremenskim odmakom od prepričanih događaja signaliziranim korištenjem perfekta. Događaji o kojima Katarina pripovijeda fokalizirani su iz njezine perspektive, odnosno radi se o fiksnoj, unutrašnjoj fokalizaciji koja doprinosi snažnoj emotivnosti karakterističnoj za žensko pismo: „'Moj brat?' sada su meni oči skoro ispale. Nisam mogla disati. Kao da mi je netko silno snažan prslonio dlan na prsa i pritisnuo me uza zid“ (Šojat 2016: 81). Međutim, Katarina ne prepričava samo svoja sjećanja u formi kakve „narativne seanse“ s ciljem pronalaska vlastitog identiteta, nego i Jozefinina, pa dolazi do preslojavanja dijegetskih razina i dvostruko posredovanog pripovijedanja. Jozefina je, u tom smislu, intradijegetski pripovijedač, odnosno pripovijedač koji je dio fikcionalnog svijeta, a interpolirane priče koje joj pripovijeda na hipodijegetskoj su razini koju ćemo nazvati drugom dijegetskom razinom (usp. Fludernik 2009: 157-158): „Ipak je čula i dojurila u kuhinju kao furija... Klara i ja smo sjedile tu, za ovim stolom.' Kažiprstom je upirala u stol.“ (Šojat 2016: 85). Međutim, situacija je ipak nešto kompleksnija s obzirom na to da Jozefina često Katarini prepričava i Klarino prepričavanje. Unutar Jozefinog prepričavanja reprezentiranog upravnim govorom nalazi se Klarin neupravn govor, pa se u tom smislu može govoriti čak i o

---

<sup>9</sup>Homodijegetsko pripovijedanje genetteovski je termin koji se odnosi na pripovijedanje u prvom licu, a homodijegetski pripovijedač ujedno je i protagonist na dijegetskoj razini (usp. Fludernik 2009: 154).

trostruko posredovanom pripovijedanju: „Bože dragi, otišao je tako tiho da ga nitko nije ni čuo...Klara, Klara mi je poslije u suzama ispričala da ga je našla baš Marija, da se ujutro probudila, otišla do njegove kolijevke i našla ga modrog i hladnog...Rekla mi je da je urlala, vikala kao da joj je netko srce iščupao iz grudi...’ Ponovo je grčevito pokušavala disati“ (Šojat 2016: 84). Razgovori Katarine i Jozefine najčešće su reprezentirani upravnim govorom nadopunjenim Katarininim komentarima: „Ništa ti ne znaš.’, ponovila je Jozefina kao pogrbljeni promukli papagaj. 'Da, u pravu si, ništa ja ne znam.' Naglo sam se okrenula prema njoj, pa mi je kroz vrat prošao bol nalik na udar groma“ (Šojat 2016: 47). U nekim dijelovima komentari pripovjedačice izostaju, pa se u jednom segmentu smjenjuju replike likova. Katnić-Bakaršić (2001: 113) navodi kako se takav dijalog formalno, ali i značenjski približava dramskom dijalogu, poprimajući i njegove stilske osobine:

To nikad nećemo doznati.

Zato te mama htjela poštediti.

Čega me htjela poštediti?

Svega.

To nije odgovor.

Za mene jest (Šojat 2016: 47).

Nadalje, Katarinino se pripovijedanje izmjenjuje s objektivnim, ekstradijegetskim pripovijedanjem o članovima obitelji Meier, Schneider i Steiner u trećem licu. Promjena narativnog okvira je, osim fizičkim odvajanjem od ostatka teksta asteriksima, naznačena i promjenom imenovanja likova: primjerice, baka više nije *baka*, već *Klara*. Fokalizacija je mahom unutarnja i promjenjiva, odnosno podrazumijeva mijenjanje fokalizatora, no zadržava se samo na glavnim ženskim likovima. Na taj se način stječe uvid u unutarnji svijet focaliziranih ženskih likova: „Varaš se, sine, ne može ovo biti najbolje vrijeme, jer vrijeme u kojem neki mogu nekažnjeno ubijati nikako ne može biti najbolje!’ htjela je Viktorija pljunuti u lice svom oholom sinu u časničkim čizmama koje su neprestano škripale kao lijes. Htjela je, poželjela, ali nije. Njoj je od onog velikog svjetskog rata koji se približavao ipak bio gori, puno gori ovaj koji je vladao u njezinoj kući“ (Šojat 2016: 293). Emocionalna stanja likova posredovana slobodnim neupravnim govorom posebno su vidljiva u trenucima trpnje traumatičnih iskustava. Takvo što je uočljivo u Klarinom dolasku u valpovački logor, a slobodni neupravni govor potvrđuje upotreba usklične rečenice: „Jedno je vrijeme vidjela



samo Elzu, nije se uspjela kontrolirati, obuzdati, prebaciti pozornost, prestati biti strahovito nesretna, barem glumiti. Zbog Antuna i Marije. 'Djeci ne trebaju narikače!' povremeno je viknuo sićušan glas koji joj se grčio u glavi. Jednostavno nije uspijevala poslušati ga, preobraziti u staloženost“ (Šojat 2016: 360). Slobodni neupravni govor često reprezentira misli ženskih likova, a u sljedećem se primjeru potvrđuje upotrebom riječi *Jezuš* koja dodatno nuancira i oslikava reakciju lika: „Ustala je i projurila pokraj majke. Ova je pomislila, Jezuš, ta joj crnina, ta crna haljina miriše na groblje, no nikad joj to nije rekla“ (Šojat 2016: 35).

#### **5.4. Zaključak o analizi romana *Unterstadt***

Izbor pripovjedača, tip fokalizacije, slobodni neupravni govor i multimodalna obilježja utječu na reprezentaciju ženskih likova predmetnog romana. Zaključeno je kako se iz naratološke vizure roman može podijeliti na dva dijela – dio u kojem je Katarina homodijegetski pripovjedač koji pripovijeda priču o svojem boravku u Osijeku u prvom licu – i dio u kojem priču o životu njezinih predaka pripovijeda ekstradijegetski pripovjedač. Katarinino je naknadno pripovijedanje očitovano upotrebom perfekta, a obilježeno je unutrašnjom fokalizacijom koja čitatelju pruža uvid u njezin emocionalno-kognitivni svijet: „'Moj brat?' sada su meni oči skoro ispale. Nisam mogla disati. Kao da mi je netko silno snažan prslonio dlan na prsa i pritisnuo me uza zid. Kao da me želi ugušiti“ (Šojat 2016: 81). Sintaktički gledano, njezino pripovijedanje obiluje upravnim govorom koji reprezentira Katarinine izjave upućene drugim likovima (npr. Jozefini), a popraćeno je komentarima koji sadrže dodatna pojašnjenja i opise: „'U pičku materinu! Kako ste nas zajebali!' povikala sam kao pijani kočijaš pa rukama prekrila usta“ (Šojat 2016: 123). Analizom sadržaja Katarinina pripovijedanja može se uočiti učestala upotreba vulgarizama, a u romanu je nerijetko prikazana kako puši i pije pivo. Navedena ponašanja utječu na njezinu reprezentaciju kao lika koji prihvaća maskuline modele ponašanja, naspram femininih. Štoviše, feminina reprezentacija njezinih predaka, primjerice Viktorije koja ispija lipov čaj u salonu i prikuplja porculanske figure, kontrast je Katarininu ponašanju i time ga dodatno ističe kao „devijantno“, odnosno subverzivno u okviru tradicionalnog, mitteleuropskog, građanskog, modela ženskog ponašanja. Opisan otpor prema društveno nametnutim modelima ponašanja kulminira Katarininim pobačajem koji prešućuje svojem partneru, nastavljajući tako pak obrazac šutnje svojih pretkinja. S druge strane, Klarina, Viktorijina i Marijina je šutnja reprezentirana na različite načine. Sve su pretrpjele traumatična iskustva koja sa sobom nose rat, kao što su samoubojstvo člana obitelji, smrt djece, bolesno dijete i valpovački logor, a

mehanizam suočavanja s takvim događajima za njih jest represija traume tj. šutnja. Obrazac šutnje u kontekstu ove *folksdojčerske* obitelji proizlazi iz društvenopolitičkih okolnosti, a započinje Katarininom prabakom Viktorijom i prenosi se transgeneracijski. Šutnja je usko povezana s njezinim klasnim identitetom koji se dinamično mijenja tijekom naracije. U predratnom je razdoblju njezin klasni status bio je viši:

„Viktica živi na oblaku i uvijek joj je sunčano“, govorila je gospođa majka Alojzija odmahujući rukom i promatrajući svoju Viktoriju kako s knjigom u ruci sjedi pokraj prozora ili hodajući premjerava voćnjak u majuru, u Neustadtu, koji je potkraj osamnaestoga stoljeća izrastao iz bašči imućnijih gornjograđana i stanovnika Tvrde. (...) Vidljivo posran, u salonu Richterovih, okružen sjajnom politurom vitrina po narudžbi izrađenih u nadaleko poznatoj Povischilovoj tvornici pokućstva, s kristalnim lusterom iznad glave, Rudolf je uistinu izgledao kao da još ima mlijeka iza ušiju, kako je govorio gospodin tata (Šojat 2016: 25-26).

Međutim, uspostavom novog političkog režima u poslijeratnom razdoblju taj se identitet transformira i postaje niži:

Dragovoljno zatočene u kući, Klara i Viktorija s djecom su tako dočekale kamione koji su u noći sve do zore kružili ulicama i skupljali sve koji su, kako su partizani papagajski ponavljali, surađivali s okupatorom. Premda joj nitko nije uspio objasniti kako su to njezina djeca surađivala s tim nekim okupatorom, jer majci Viktoriji i njoj samoj mogli su zamjeriti Adolfa, 18. travnja došli su i po njih. Sve odreda, kao da su stoka. (...) „Bando švapska! Mrš!“ Procijedio je onaj partizan kroza zube... (Šojat 2016: 329-330).

Analizom reprezentacije Viktorijina identiteta moguće je uočiti njezinu kompleksnu karakterizaciju povezanu s promjenama u klasnom identitetu uvjetovanu interseksionalnim utjecajem nepoćudnog etničkog identiteta tijekom društveno-političkih događaja u romanu. Prije uspostave novog režima, Viktorija je predstavljala nositeljicu ideala srednjoeuropskoga građanskog društva, pri čemu su njezin klasni identitet i društveni položaj bili visoki. Njezina uloga kao stupa obitelji bila je čvrsto povezana s tradicionalnim vrijednostima, poput braka, doma i odgovornosti prema obitelji (usp. Bauer 2011: 162). Uspostavom novog političkog sustava, Viktorijin klasni identitet podvrgava se dramatičnim promjenama zbog toga što građanski sloj postaje nepoželjan, ali i Nijemci kao etnička skupina, pa obitelji poput Viktorijine gube svoj hijerarhijski status. Nasilno oduzimanje imovine koje kulminira Jozefininim preseljenjem u svinjac simbolizira potpuni gubitak onoga što je nekad predstavljalo temelje njihova života. Viktorijina transformacija iz ugledne građanke u žrtvu

društvenih promjena pridonosi tragičnosti situacije, a njezin lik postaje simbolom sukoba između starih vrijednosti i novog društvenog poretka. Viktorijina šutnja u romanu može se interpretirati kao posljedica gubitka ne samo materijalnih dobara, već i društvenog i klasnog identiteta. Posljedično, ona postaje pasivna, a njezina su pasivnost i šutnja manifestacija nemoći pred snažnim društvenim silama koje oblikuju njezin život. Viktorijina se šutnja odražava i na naratološkom planu, pa uvid u njezine misli i osjećaje čitatelj ne dobiva posredstvom upravnog govora (jer ona ne vokalizira svoje osjećaje), već putem slobodnog neupravnog govora koji reprezentira njezine misli, a uočljiv je upotrebom usklika *Bože sačuvaj!* i tuđice *also*: „Viktorija ju je kradom pogledavala i mislila, also, mama je podjetinjila. Bože sačuvaj!“ (Šojat 2016: 156). Slobodni je nepravni govor povezan i s unutrašnjom fokalizacijom kojom je Viktorija reprezentirana, a koja posredstvom slobodnog neupravnog govora čitatelju omogućuje uvid u njezine misli. Viktorijin majčinski identitet odražava duboku povezanost s društvenim, kulturnim i povijesnim kontekstom, stvarajući kompleksnu i višeslojnu sliku njezine unutrašnje borbe. Analizom Viktorijina identiteta moguće je uočiti intersekcionalnu povezanost fragmenata njezinog identiteta, gdje se različite dimenzije ženstvenosti, etničkog identiteta, majčinstva i klasne pripadnosti isprepliću na način koji oblikuje njezinu percepciju svijeta i odnosa unutar obitelji Meier. U kontekstu ženstvenosti, Viktorija se ne suprotstavlja tradicionalnim društvenim očekivanjima o ulozi žene i majke; naprotiv, aktivno ih prihvaća. Njezin ritual ispijanja lipova čaja i posvećenost očuvanju obiteljskih vrijednosti jasno odražavaju njezinu usklađenost s normama koje reguliraju žensko ponašanje. Uprkos netrpeljivosti između Grete i Adolfa, ona nastoji održati privid idilične obitelji posredstvom ignoriranja i šutnje koji za posljedicu imaju perpetuaciju loših odnosa koja kulminira izbacivanjem Grete iz obitelji. Viktorijin klasni identitet dodatno utječe na njezin majčinski identitet. Njezin status srednjeg sloja i suočavanje s ekonomskim izazovima stvara pritisak kako bi održala obiteljsku harmoniju usprkos materijalnim teškoćama. Ova dimenzija njezina identiteta otkriva kako ekonomske okolnosti igraju ključnu ulogu u oblikovanju majčinskog iskustva, pridonoseći kompleksnosti njezinih odnosa s djecom. Reprezentacija majčinskog identiteta Viktorije, obogaćena intersekcionalnim pristupom, pruža dublje razumijevanje njezine unutarnje borbe i povezuje je s većim društvenim i kulturnim silnicama. Ovom analizom otkrivamo da majčinski identitet nije izoliran entitet, već kompleksna mreža koja se formira u interakciji s različitim aspektima života, pružajući uvid u šire društvene promjene i žensko iskustvo u specifičnom povijesnom i kulturnom kontekstu.

Kao što je već rečeno, šutnja je lajtmotiv romana, a prenosi se transgeneracijski. Viktorija ju prenosi na svoju kći Klaru kod koje šutnja nije vezana uz klasni identitet kao u Viktorijinu slučaju, već uz trpnju i potiskivanje, odnosno represiju duboke boli: „Jedno je vrijeme vidjela samo Elzu, nije se uspjela kontrolirati, obuzdati, prebaciti pozornost, prestati biti strahovito nesretna, barem glumiti. Zbog Antuna i Marije. 'Djeci ne trebaju narikače!' povremeno je viknuo sićušan glas koji joj se grčio u glavi. Jednostavno nije uspijevala poslušati ga, preobraziti u staloženost“ (Šojat 2016: 360). U ovom kontekstu, šutnja postaje mehanizam obrane od neizgovorenih misli, osjećaja i pritisaka koje Klara osjeća. Njezina nesposobnost kontroliranja emocija, kao što je prikazano u citatu, ukazuje na unutarnju borbu koju doživljava, pogotovo u odnosu prema djeci Antunu i Mariji koje želi zaštititi. Važno je napomenuti da šutnja kod Klare nije samo odraz pasivnosti, već aktivan napor da se suzbiju emocije i stvori privid staloženosti radi dobrobiti djece. Međutim, unatoč naporima, Klara popušta pod pritiskom kasnije u svojem životu i mentalno obolijeva.

U intersekcionalnoj međuigri Klarinog nepoćudnog etničkog, klasnog i rodnog identiteta, Klara postaje žrtvom seksualnog nasilja kada se u njihovu kuću useli neugledni Marko koji iskorištava njezin ranjivi položaj: „Nemojte, nemojte, gospon Marko, molim vas!' 'Aa!' Stenjao bi Marko. 'Kurvo, kurvo švapska! Ne bi se dala seljačini, ha? Ne bi, majku ti tvoju švapsku!' (...) No naposljetku bi joj na pameti bila samo rečenica: 'Bože dragi, samo da djeca ne vide, ne vide i ne čuju!' (Šojat 2016: 361-362). Naratološkom analizom uočava se upotreba upravnog govora koji najčešće reprezentira Klarine riječi upućene drugim likovima, ali uvid u njezine misli i osjećaje čitatelj uglavnom dobiva unutrašnjom fokalizacijom posredovanom slobodnim neupravnim govorom u trećem licu: „Klara se osjećala pokidano, kao dronjak. Prljavo, istrošeno, jedno. Da nije bilo djece, da njih nije bilo, sigurno bi ravno s praga, čim je ugledala supijanog Marka, otišla do Drave i samo se pustila. Čak je i sanjala kako ulazi u još toplu, gotovo mlaku vodu gustu od mulja, kako joj se voda ovija oko pojasa, kako se samo pušta i voda je nosi“ (Šojat 2016: 360).

Katarinina je majka Marija opisana kao žena koja nastavlja obrazac šutnje: „A kad bih nešto i pokušala, ma kad bih uopće progovorila o onome što hoću, odmah bi se odmahivalo rukom, frktalo i govorilo: ista si kao Greta. Kad bih se pak usudila upitati tko je, pobogu, ta Greta, ta crna ovca, svi bi umuknuli, nastao bi tajac, tjerali bi me u dvorište“ (Šojat 2016: 48). Smrt djeteta s Downovim sindromom i ratne traume utjecale su na Marijinu osobnost: „'Tko zna kakva bi ti bila da si prošla ono kroz što je ona prošla, da si patila koliko je ona patila', rekla je Jozefina razmičući kao pjena bijele i lagane zavjese“ (Šojat 2016: 47). Reprezentacija

šutnje u slučaju Katarinine majke povezana je s opsesivnošću čišćenjem koja joj pruža osjećaj kontrole u životu obilježenim nemoći pred društvenim i političkim promjenama. Marija je opisana vanjskom fokalizacijom koja čitatelju ne dopušta uvid u njezin emocionalno-kognitivni svijet, a razlog je tomu što je ona protagonist u dijelovima romana u kojima je homodijegetski pripovjedač kći Katarina koja s njom ima distanciran odnos: „Valjda me htjela poštedjeti prazne mamine ljuštire. Nije znala da me nema čega poštedjeti. Za mene je mama uvijek bila prazna ljuštura“ (Šojat 2016: 16).

Naslovnica vizualno reprezentira temu romana i oblikuje očekivanja potrošača. Kolaž tehnika na naslovnici romana odražava fragmentarnost identiteta, potvrđujući teorijski koncept supostojanja različitih identitetskih fragmenata. Takvo vizualno rješenje uspješno komunicira središnju temu romana – Katarininu potragu za identitetom.

## **6. ANALIZA REPREZENTACIJE ŽENSKIH LIKOVA U ROMANU *PUTUJUĆE KAZALIŠTE***

*Putujuće kazalište* Zorana Ferića kompleksna je obiteljska saga koja prati živote triju generacija autorovih predaka – obitelj Benceković i Bernstein s majčine strane, obitelj Pejić i Ćirić s očeve strane, živote roditelja Vere i Tvrčka Ferića te na kraju, autorovo vlastito odrastanje. Navedene su životne priče podijeljene na devet poglavlja, od kojih neka mogu funkcionirati samostalno kao kratki romani. Poglavlja na početku romana sadrže romansirane biografije autorove obitelji, dok su zadnja poglavlja obilježena autobiografskom notom. Na sadržajnom planu, roman tematizira povijesne događaje 20. stoljeća na prostoru Zagreba, Hrvatske Dubice, Petrograda, Srijemske Mitrovice i Tangera (Maroko), a sve kroz prizmu svakodnevnog čovjeka preko kojeg se prelamaju tri rata obilježena revolucijama, skrivanjima, vješanjem i nacionalnom mržnjom koji čine povijesni sloj romana i žanrovski ga pozicioniraju u novopovijesnoj paradigmi. Drugi sloj čine ljubavne priče autorova djeda Benjamina i bake Ivke, *ujče* Stjepana i Terezije, a kasnije i Ade Kottek, Mimice Pejić i Petra Ćirića te autorove majke Vere i oca Tvrčka. Tu se ne radi o bajkovitim ljubavima, već o odnosima poremećenim ratom, progonima, nacionalnom mržnjom i ratnim traumama. Sljedeći će odlomci prikazati kako su prethodno navedena zbivanja utjecala na identitete ženskih likova – Ivke Bernstein i Vere Ferić – s posebnim osvrtom na njihov rodni, majčinski, vjerski, etnički identitet i intersekcionalnost. Likovima Ivke i Vere suprotstavljena je Carmela koja se pojavljuje na kraju romana u poglavlju *Ay, Carmela*. Novi model reprezentacije

ženskih likova koji je primijenjen na liku Carmele uvjetuje promjene u naraciji, a posljedično i stilu, što će se opisati u sljedećim poglavljima.

## 6.1. Identiteti ženskih likova

### 6.1.1. Ivka

Prvo poglavlje *Sjene* pruža uvid u život mlade Ivke Benceković, autorove bake s majčine strane, koja je odgojena u obitelji umirovljenog austrougarskog žandara, Hrvata i radićevca Janka koji se u mirovini posvetio brizi o svojim pčelama. Pčele nisu samo davale med kojim se Ivka kasnije liječila od tuberkuloze, nego su bile model ponašanja, strogog odgoja i životna filozofija obitelji Benceković:

Jer, u njihovu svakodnevnom životu pčele su zauzimale presudnu ulogu. One nisu samo izvor meda nego i nešto puno važnije: uzor za život (...) Red i organizacija, svaki kukac zna svoje mjesto a da mu nitko to ne treba reći (...) Pčele rade i ne izvoljevaju, a mi smo okruženi trutovima, govorio je žandar, vidiš kako neke ulaze i izlaze, to su radilice, a ove koje lete oko ulaza, to su ratnice, one čuvaju košnicu i spremne su poginuti za nju, jesi razumjela, poginuti, tako je to u životinjskom svijetu i onda mi kažemo da smo pametniji, a jesmo brus, vidi nas, pola nas su neradnici, ološ ljudski (Ferić 2020: 66).

Na Ivkin su život, osim tradicionalnog odgoja koji se može sažeti poslovicom *ora et labora*, utjecali i patrijarhalni stavovi njezina oca koji pružaju uvid u položaj žene tog vremena: „Ako te vidim da sjediš u kavani i pušiš, ubit ću te odmah, neću da mi polagano skapaš, jesi me čula – tako joj je govorio austrougarski žandar i ona je prema kavanama stekla stav kao da su to klaonice mladih djevojaka. Znala je prolaziti pored Gradske kavane, ili, još gore, pored Kazališne, i nije smjela okrenuti glavu prema velikim prozorima u kojima su žene sjedile i pušile jer ju je bilo sram“ (Ferić 2020: 37). Ivki su, u skladu s očevom patrijarhalnom ideologijom, bila nametnute ženske rodne uloge, dok su druge bile strogo zabranjene. Tako joj, primjerice, nije bio dopušten dolazak kući u kasnijim satima i konzumacija alkohola jer se to smatralo promiskuitetnim, a poseban je problem bila činjenica da je njezin izabranik Židov. Odnosi u obitelji Benceković mogu se analizirati uz pomoć Milletinih ideja o obitelji kao patrijarhalnoj jedinici unutar patrijarhalnog sustava. Glava je obitelji Benceković otac Janko čije se ime spominje samo jedanput, dok se u većini romana pripovjedač na njega referira riječju *žandar* kojom se sugerira njegova stroga i oštra narav. On kontrolira ženske članove u

obitelji, što je osobito vidljivo u njegovu odnosu s Ivkom kojoj nastoji nametnuti tradicionalno poželjan model ponašanja. Međutim, uslijed nepoštivanja tog modela, otac zloupotrebljava svoju moć u obliku fizičkog nasilja: „Drolja, to si ti – vikao je – i na rakiju smrdiš kak prave drolje! Po Ćifutu i po rakiji, tak smrdiš. Više nisi moja kći, sve si osramotila! I onda ju je ošamario i dalje vičući da je drolja, da više nije njegova kći i da je osramotila obitelj i dalju obitelj, i sve rođake i prijatelje i sve koji su ikada imali kakve veze s njima. I njih je osramotila. Toliko sramote bilo je teško zamisliti kao i veličinu Rusije. (...) – Bolje da si nam ti umrla, nego Milan!“ (ibid.: 52). Borba za čast i strah od sramote prisutni su na brojnim razinama privatne i javne društvene interakcije te utječu i na muškarce i na žene. Antropološka istraživanja potvrđuju da su žene u patrijarhalnim ili primitivnim zajednicama imale vlastitu čast i čistoću, a uloga muškaraca bila je boriti se za čast, štititi je i održavati. Muškarci se nisu borili samo za svoju čast, već i za čast žena pod njihovom zaštitom, a onaj tko nije uspio zaštititi svoju čast ili čast onih pod svojom zaštitom bio je obeščašćen i osramoćen (usp. Ergaver 2015: 112). Shodno tome, situacija opisana prethodnim citatom prikazuje kako su žene često prisiljene nositi teret obiteljske časti, posebno kada je riječ o njihovom seksualnom identitetu i čistoći. Glava obitelji Janko, osjećajući da nije uspio očuvati čast obitelji svojim odgojem, reagira nasiljem prema Ivki i na taj način svoj osjećaj srama projicira na nju. Nasilje u tom smislu simbolizira poništavanje kćeri i njezine vrijednosti kao ljudskog bića zbog sramote koju je nanijela obitelji.

Ivka je u Vinogradskoj bolnici upoznala i zaljubila se u dr. Benjamina Bernsteina, Židova iz Rusije koji je pred Oktobarsku revoluciju pobjegao u Pariz gdje se školovao za liječnika, a potom se nastanio u Zagrebu. Njihova je turbulentna veza obilježena Ivkičinim iščekivanjem njegova povratka iz Tangera i neodobravanjem obitelji Benceković zbog Benjaminova židovstva. Međutim, vladajuća ideologija tog vremena i nastojanja obitelji da je odvrate od Benjamina nisu urodila plodom. Štoviše, Ivkica, ponukana buntom prema ocu, odlučuje voditi ljubav s Benjaminom: „Čudno je ipak da se jedan liječnik i medicinska sestra, očito medicinski obrazovani, prilikom ključnog nisu više pazili. A možda je još čudnije, što je prilikom ključnog Ivka više mislila na austrougarskog žandara nego na Benjamina s kojim je doživjela prvi odnos“ (ibid.: 55). Ivkin se majčinski identitet počinje ispoljavati kada u visokom stupnju trudnoće saznaje da boluje od tuberkuloze. Dr. Jungwirth i muž Benjamin potiču ju na pobačaj zbog rizičnosti trudnoće, kako za nju, tako i za plod. Međutim, Ivka preuzima kontrolu nad svojim životom usprkos tome što joj muškarci sugeriraju drugačije i odbija pobaciti dijete. Takvo preuzimanje odgovornosti čini je snažnijim likom, usprkos

njezinoj prethodno opisanoj romantičnoj i senzibilnoj prirodi u odnosu na muža Benjamina. Nekoliko dana nakon poroda, Ivka umire od sepse koja simbolizira nesebičnu majčinsku ljubav i žrtvu. Majka Ivka i kći Vera povezane su motivom bolesti, točnije tuberkuloze koju je Vera uspješno preboljela kao dijete. Osim toga, Vera se kasnije u životu razboli i umire od raka dojke, dijeleći tako tragičnu sudbinu sa svojom majkom.

### 6.1.2. Vera

Pripovjedačeva majka Vera u romanu se pojavljuje kao sporedni lik u poglavlju *Kuća na Šalati* koje pripovijeda o životu *ujče* Stjepana i njegovim dvjema ljubavima, pokojnoj Tereziji i nesuđenoj mu Adi Kottek ud. Weiss. Međutim, u poglavljima *Balalajka*, *Čudo u Milanu* i *Vrijeme koje se čuje* Vera je jedan od glavnih likova. Njezin je život obilježen disfunkcionalnim odnosima s muškarcima koji su za nju nezainteresirani, a sve započinje u djetinjstvu kada je bilo „...jasno da obožava tatu, koji očito nije toliko obožavao nju da bi s njom živio, ili, da bi je barem redovito posjećivao“ (Ferić 2020: 136). Naime, Verin je otac nakon Ivkine smrti brzo „...odustao od očinstva koje bi uključivalo život i odgajanje i priklonio se očinstvu koje je podrazumijevalo samo umirivanje savjesti, bila je ona siročić i osamdeset, ili devedeset posto“ (Ferić 2020: 147). Lajtmotiv balalajke koju je svirao njezin otac pojavljuje se na početku romana u poglavlju *Sjene* gdje simbolizira Benjaminovu čežnju za rodnom mu Rusijom, a ponavlja se u poglavlju *Balalajka* koje pripovijeda o Verinu životu s mužem Tvrtkom i sinom Zoranom. U tom poglavlju balalajka predstavlja simbol nedostatka očinske figure: „Kad su, skoro trideset godina poslije te noći, mama i tata otišli gledati film Doktor Živago u kino Partizan na Kvaternikovu trgu, ona se vratila uplakana. (...) Kad sam pitao tatu zašto plače, on je rekao: – Vidjela je balalajku!“ (Ferić 2020: 258). *Ujča* Stjepan preuzeo je ulogu Verina oca, a s obzirom na to da su je zbog majčine i bakine smrti odgojili *žandar* i ostali muškarci u obitelji, Vera nikad nije naučila kako biti ženstvena: „Mama je tijekom života izvršila odlučan napad na svoju ženstvenost. (...) Odjeću je birala pomno i sve ono što bi je moglo istaknuti kao ženu odmah je odbacivala. (...) Tek pred kraj života govorila je: 'Mene su odgojili muškarci. Nisam znala biti žena.'“ (Ferić 2020: 265).

Nedostatak muške figure nastavio se kasnije u Verinu životu, a manifestirao se u obliku hladnog i netrpeljivog odnosa s mužem Tvrtkom kojega je često izbjegavala, pazeći pritom „...da se u tri sata, kad on obično dolazi, ne nalazi nigdje njemu na putu“ (Ferić 2020: 352). Tvrtko je prema svojoj ženi bio agresivan, primitivan i grub, a svemu je tome svjedočio



pripovjedač, odnosno sin Zoran koji je često „...slušao kako lupaju vrata, kako tata ide po stanu i razbija, a mama cupka za njim, potpuno nemoćna“ (Ferić 2020: 305). S obzirom na to da je Tvrtko bio strastveni zaljubljenik u vatreno oružje, često je u naletu bijesa vadio dvocijevku, a jednom je čak „...počeo pucati u vrt ispod balkona, gdje su (...) susjedi iz prizemlja imali svoj povrtnjak“. Pripovjedač ovakve nasilne situacije i svađe između oca i majke nerijetko prati komičnim komentarima ili asocijacijama: „Poslije je susjed Ante u šali govorio: – Mi kad kuhamo raštiku, kao da jedemo divljač. Vadimo sačmu“ (Ferić 2020: 311). Tvrtkov PTSP utječe na njihov svakodnevni život u kojem nerijetko poseže za oružjem, a rezultat je to borbe na Srijemskom frontu u Drugom svjetskom ratu u kojem doživio brojne strahote, između ostalog i to da je njegov suborac i prijatelj „živ izgorio pred njim“ (Ferić 2020: 274). Lik Vere ispričovijedan je vanjskom fokalizacijom uz povremene alteracije, točnije paralepse kojima čitatelj iznenadno dobije uvid u Verine misli, a sve je reprezentirano slobodnim neupravnim govorom. Primjer je situacija u kojoj se pripovijeda o Verinu razmatranju mogućnosti rastave:

Ali ona je, misli, našla način. Za godinu dana ističe [sic] njen dio kredita za kuću, a sada može plaćati, s obzirom na svoju plaću, i dvije rate mjesečno, pa će sve biti gotovo za šest mjeseci. Onda ona može dići jedan veći kredit, kolege iz banke će joj pomoći ako treba i tim kreditom isplatit će mog oca kad se odseli. A mogu se dogovoriti, ako on ne bude previše uvrijeđen, da alimentaciju za mene i dio kredita jednostavno prebiju, pa će on imati svoj mali stan da se ne mora vraćati onoj zmiji od svoje matere i neće morati plaćati veliku alimentaciju (Ferić 2020: 318).

Međutim, Vera nije dovoljno snažna i svoje ideje o rastavi nikada ne realizira, pa nastavlja živjeti u nesretnom braku u kojem trpi Tvrtkove izljeve bijesa i ljubomore. *Ujča* Stjepan živio je s Ferićima, a njegovo je prisustvo i blizak odnos s nećakinjom Verom kod Tvrтка izazivalo izljeve ljubomore. Zbog toga je Vera često „...razmišljala o tome kako nikako ne može uspostaviti nekakav pravedan odnos između ta dva muškarca jer joj se uvijek činilo da nekoga zakida“ (Ferić 2020: 328). Može se pretpostaviti kako se zbog nedostatka ženske, majčinske figure Vera nije snalazila u odnosima s muškarcima i ostalim rodnim ulogama. Kao što je već rečeno, nije se odijevala ženstveno, a pripovjedač ističe kako „...ne samo da nije znala biti žena mužu, nije znala biti žensko niti sinu“ (Ferić 2020: 266). Verin nedostatak ženstvenosti u Zoranu je pobuđivao „...žudnju da mama bude lijepa, i prije svega, da bude žensko“ (Ferić 2020: 265). Osim toga, priželjkivao je da ju drugi muškarci objektiviraju: „Želio sam da moji razredni kolege sline za mojom mamom kao što sam ja slinio za glumicom i ženom

likovnog kritičara“ (Ferić 2020: 266). Njezina disfunkcionalna obiteljska situacija u djetinjstvu rezultirala je edipovskim odnosom sa sinom Zoranom kojeg je „...sve češće koristila kao muža“ (Ferić 2020: 274). Odlazio je s njom na druženja s prijateljima i spavao s njom u krevetu: „Trinaest i pol godina, to je čudesno razdoblje koje može pomiriti tako daleke stvari kao što su krađe po plažama, redaljke, vođenje gole djevojčice na psećoj uzici i maženje s mamom ujutro, dok me budi. Ali tog ljeta primijetio sam dok smo se mazili i nagurali po krevetu, ona mene jastukom pa ja nju jastukom, tako se sreća ukazivala u filmovima, dakle kad sam je jednom zagrlio, primijetio sam da ima jako malu glavu“ (Ferić 2020: 370). Blizak odnos majke i sina prekinut je Verinim naglim obolijevanjem od raka dojke, a nakon odlaska u Vinogradsku bolnicu sve se rjeđe viđala s Tvrtkom i Zoranom: „Što je duže bila u bolnici, posjećivali smo je sve rjeđe, iako je njoj bilo gore“ (Ferić 2020: 374). Pred kraj njezina života u potpunosti su je prestali posjećivati zbog Tvrtkove nemogućnosti suočavanja s njezinom bolešću: „A pred kraj skoro da više uopće nismo išli u bolnicu. Ostavili smo je zazidanu u toj grobnici i Uzrok Raka je stalno govorio da ćemo ići sutra, da trpi strašne bolove i da joj smetamo. I ja sam se pravio da mu vjerujem. Zato u mojim snovima nikada nije umrla, nego još uvijek živi zazidana na strašnom mjestu, u sivoj zgradi s redovima jednakih prozora“ (Ferić 2020: 380).

Vera je potčinjen lik zbog specifično ženskih, traumatičnih iskustava poput obiteljskog nasilja, ali i zbog svojeg etničkog i vjerskog identiteta: „Kao djevojčica sa smrtonosnim prezimenom, Bernstein, što se odnedavno pisalo samo fonetski, preživjela je NDH“ (Ferić 2020: 251). Poznato je kako je judaistička religija matrilinearna, odnosno prenosi se preko majke. Vera je, stoga, odgojena u rimokatoličkoj vjeri, ali je zbog svog prezimena u onodobnom političkom ozračju uvijek bila percipirana kao Židovka, odnosno Drugo:

Ujča Stjepan, utoliko zabrinutiji što su za njega ti događaji došli naglo, zbunjen, ustrašen, ponavljao je mami: – Kad te pitaju koje si vjere, uvijek reci rimokatoličke. Važno je da kažeš rimokatoličke, jesi razumjela? A mama, iako joj je već bilo dvanaest godina, nije razumjela baš potpuno. Bila je katoličke vjere, krštena, pričesćena, išla je svake nedjelje u crkvu i na vjeronauk, ona i Nada imale su iste molitvenike...Zašto se mora reći ono što se podrazumijeva? I zašto baš rimokatoličke? (Ferić 2020: 155)

Verin molitvenik koji je kupio *ujča* Stjepan, a analiziran je sa multimodalnog stajališta u sljedećem poglavlju, predstavljao je zaštitu od ustaških progona „...do pred kraj zime četrdeset i prve, a onda, kada se struktura stanara u Novakovoj iz temelja izmijenila, on više

nije bio nikakva garancija“ (Ferić 2020: 157). Može se reći kako su režimi i ideologije oblikovale Verin identitet jer je bila „...žrtva progona koja je u obitelji osjetila blagodati i jednog i drugog režima: Benjamina su ubili ustaše kao Židova, a ujaka Dušana partizani kao ustašu“ (Ferić 2020: 251). To je, između ostalog, rezultiralo i njezinom životnom filozofijom koje se pridržavala: „Nije se bilo preporučljivo previše udaljavati od onoga što misli većina, najsigurnije je bilo u centru kolone, okružen drugima. (...) Najopasnije je bilo kad čovjek strši. Mama je bila uvjerena da će oni koji se razlikuju biti kad-tad ubijeni“ (Ferić 2020: 295). Ratne strahote, režimi i ideologije oblikovale su i Verin pogled na umjetnost:

Prema apstraktnom slikarstvu gajila je odvratnost, isto kao i prema modernoj arhitekturi. Apstraktno slikarstvo bilo joj je neprijatelj, kao što je pedesetih bilo neprijatelj i samoj državi. Njen se ukus poklapao s ukusom većine zato što je bila uvjerena da bi sve drugo nju ili, još gore, njene najmilije, moglo vrlo stvarno ugroziti. Što se tiče umjetnosti, pogotovo slikarstva, mama nije imala ukus, nego strah. S dva puščana zrna u mozgu, jedno za dedu Benjamina, a drugo za ujaka Dušana, svaku je estetiku pretvarala u razumni oprez (Ferić 2020: 295).

Pripovjedač ističe kako je Verin odnos s Bogom bio kompleksan te da je „...bila umjereno religiozna“ (Ferić 2020: 324). Trudila se Zorana odgojiti u rimokatoličkoj vjeri iako se s njom nije mogla identificirati:

U crkve me je vodila kad nije bilo mise i kad smo gotovo sami vladali tim golemim oslikanim brodovima. Tumačila mi je tko je tko na slikama, objašnjavala obred i učila moliti. Naučila me tako Očenaš i Zdravomariju...ali izgleda da je to bilo i jedino čega se sjećala. Poslije mi je palo na pamet da je posve moguće kako je molitve vezala uz onaj period života što ga je htjela silom zaboraviti, ali taj se period nije dao zaboraviti i stalno je odnekud iskrsavao. Molitve su je čuvale od ljudi u zelenim ustaškim uniformama (Ferić: 323-344).

U teorijskoj je razradi opisan koncept *konstitutivne izvanjskosti* Jacquesa Derridaea koji podrazumijeva formaciju identiteta u odnosu s Drugim. Polazeći od tog koncepta, može se zaključiti kako je Verin vjerski identitet za njezina života ostao nedorečen i neformiran. S jedne je strane odgojena u rimokatoličkoj vjeri, a s druge je strane znala kako je to samo zaštita od ustaških progona zbog njezina židovskog prezimena. Nije bila u potpunosti rimokatolkinja ni u potpunosti židovka, pa je i njezin vjerski identitet bio polovičan. Njezino jedinstveno iskustvo opresije formirano je, baš kao i njezin identitet, na raskrižju spolnog i vjerskog/etničkog identiteta.

### 6.1.3. Carmela

Carmela se pojavljuje u preposljednjem poglavlju *Ay, Carmela* u kojem je prikazana kao avangardna umjetnica koja „...je voljela raditi kolaže na LSD-u i onda ih, trijezna, popravljati i pogađati što je mislila dok ju je držalo“ (Ferić 2020: 389). Prikaz Carmele u potpunosti je oprečan prikazu ženskih likova s početka romana. Ona utjelovljuje najniže strasti, razvratnost i bludnost, a njezin je fizički opis ujedno i najdetaljniji te najeksplicitniji u romanu: „...imala je vrlo crnu kosu do grudi i žarko crvene usne, ali iz nekog razloga puška bi joj dobro stajala. (...) Prvih nekoliko dana nedostajale su mi njene velike grudi, nedostajala mi je i oveća, ali čvrsta guzica dok se na dnu, kad je se gleda odostraga, kao glava krokodila iz vode, pomalja i mesnata pička koja je ponekad bila obrijana“ (Ferić 2020: 389-404). Osim toga, pripovjedač putem lika Carmele prikazuje poslijeratne društvene promjene na primjeru Carmelinog seksualnog identiteta i njezine otvorene veze s pripovjedačem:

Ljubav između slikarice i pisca teško da je onih godina mogla biti bilo kakva drugačija do slobodna. (...) Stvari su bile postavljene tako da je svako malo trebalo konzumirati tu slobodu. Pa čak i kad nije bilo puno toga za konzumiranje. Carmela je pak dosta konzumirala, i ne samo s kockarima nego i s kolegama pjesnicima i slikarima, a sve u pauzama, kad se nismo vidali. Ali kad mene nema, ona je, kaže, spremna na sve, pogotovo kad malo popije ili uzme nešto. Ne želi se ograničavati i ne želi da je sputavaju malograđanske budalaštine (Ferić 2020: 400).

Osim toga, važan je lik i zbog toga što njezinom pojavom dolazi do promjene na lingvostilističkom planu. Na početku je romana ženska seksualnost prikazana kao tabu tema, a na sam seksualni čin pripovjedač se referira vrlo rijetko. Pritom koristi riječ *ključno*, a kasnije *vođenje ljubavi*, dok u poglavlju *Ay, Carmela* koristi vulgarizme i riječi poput *proždiranje* i *revolucija*. Pripovjedač se opisujući Carmelu zadržava isključivo na vanjskoj fokalizaciji, za razliku od ženskih likova poput Ivke i Vere u čije misli čitatelj sporadično dobije uvid naglom pojavom unutrašnje fokalizacije i slobodnog neupravnog govora. Dakle, Carmela je opisana isključivo kroz prizmu svoje tjelesnosti i promiskuiteta, a njezin nemoral kulminira prodajom tijela: „Točile su pića oko mjesec dana prije nego što je Carmeli jedan kockar, koji je te večeri dobio veću sumu, ona je rekla 'dosta za novog golfa', ponudio novac da spava s njim. – I? Šta si napravila? – Popušila sam mu. – Zašto? – Nije mi se gadio. Jesi ljubomorana? – Nisam. I onda sam je jebao u usta poslije tog kockara“ (Ferić 2020: 397-398).

Iz pripovjedačevih opisa saznaje se i o Carmelinom klasnom identitetu koji oblikuje njezin modni ukus. Ona je „...pretjerana do neukusa, spremna da nosi ono što je provokativno, siromašno dijete radničke klase koja je prema šminkerskim krpicama iz Trsta i Graza osjećala samo bunt...“ (Ferić 2020: 415). Carmela je za pripovjedača imala isključivo uporabnu vrijednost: „Bilo je lijepo s njom u krevetu, (...) ali pojavljivati se s njom u javnosti (...) Izgledala je kao kurva i to me je uzbuđivalo i izazivalo stid u isto vrijeme“ (ibid.). Međutim, i Carmela je objektivizirala pripovjedača, pa se može reći kako je preuzela tipično muške obrasce seksualnog ponašanja: „S tobom ću se još jednom pojebati, za rastanak, ali ne danas. Ja ću odlučiti kada“ (Ferić 2020: 403).

Analizom Vere, Ivke i Carmele može se uočiti razlika u reprezentacijama ženskog identiteta: Ivkin i Verin seksualni identitet kao da je cenzuriran, a Ivkino se upuštanje u spolni odnos s Benjaminom nagoviješta eufemizmom *ključno*. Razlog je takve reprezentacije činjenica da Carmela simbolizira poslijeratnu seksualnu revoluciju jer njezin lik odražava oslobađanje od tradicionalnih normi i tabua vezanih uz žensku seksualnost, a koji su u romanu reprezentirani putem likova Ivke i Vere. Osim toga, pripovjedač naglašava kako Tvrtko i Vera ne konzumiraju svoj brak, a Verin su izgled i ponašanje toliko lišeni seksualnosti da je reprezentirana samo putem svog majčinskog i vjerskog identiteta. Verine i Ivkine su emocije reprezentirane unutrašnjom fokalizacijom i slobodnim neupravnim govorom koji doprinose njihovom uzoritom ženskom prikazu. S druge strane, Carmela ispoljava svoju seksualnu slobodu prostituiranjem i učestalim mijenjanjem seksualnih partnera, pa se može zaključiti kako preuzima obrasce muških rodnih uloga. Carmela je važan lik u sferi pripovjedačeve seksualnosti, a njezino je ponašanje reprezentirano isključivo seksualiziranim opisima i vanjskom fokalizacijom koja čitatelju blokira uvid u njezin emocionalni svijet, što je odraz autorove/pripovjedačeve nezrelosti tog razdoblja. Međutim, u prikazu pripovjedačeva i Carmelina susreta nakon 25 godina izostaju animalni i vulgarni opisi Carmele, pa čak i njezin fizički opis, što potvrđuje pripovjedačevo sazrijevanje: „Počeli smo se redovito viđati tek kad joj je umro muž. Izišli bismo na večeru, jednom ili dvaput godišnje, tek toliko da vidimo kako nam prolaze životi. (...) Sastajali smo se u restoranima, lijepo, pristojno, već u jedanaest smo bili kod kuće. Ja sa ženom, a ona s muškarcem s kojim je trenutno bila“ (Ferić 2020: 418).

## 6.2. Multimodalni elementi

Istaknuta tipografska rješenja (kurziv, debela slova i riječi pisane velikim slovima), neobična kompozicija određenih stranica u knjizi, metafikcionalnost, autoreferencijalnost i umetnuta fotografija čine *Putujuće kazalište* multimodalnim romanom.

Od istaknutih tipografskih rješenja prevladava kurziv koji u romanu najčešće označava rukopis i indeksičan je za osobu koja je autor tipografskog uzorka (Buljubašić 2015). Takva tipografija koja imitira rukopis vidljiva je u kurzivnom pasusu (Slika 3.) umetnutom u narativni diskurs. Pasus je kompozicijski izdvojen bjelinama od ostatka teksta i smješten na sredinu stranice te lijevo poravnat. Koristeći se takvim kompozicijskim i tipografskim rješenjem, pasus djeluje kao da pripovjedač uistinu pokazuje čitatelju ceduljicu iz svojeg numizmatičkog albuma, a navedeni elementi imaju funkciju kontekstualizacije i indeksiranja realnog, empirijskog svijeta. Osim toga, u romanu su kurzivom najčešće prikazana pisma, razglednice i ceduljice. Slika 4. prikazuje pismo koje Ada Weiss rođ. Kottek šalje stožernom načelniku, a neobična se kompozicija stranice postiže kompozicijskim konceptom uokviravanja (eng. *framing*). Naime, dijelovi teksta u pismu uokvireni su bjelinama (npr. adresa primatelja, datum, potpis pošiljatelja itd.) kako bi se indicirala različitost u odnosu na glavni narativ u koji je pismo umetnuto (usp. Nørgaard 2014: 476). Ovaj je modus uparen s istaknutim tipografskim rješenjem, odnosno kurzivom, a takva multimodalna kombinacija pridonosi vizualnoj istaknutosti koja kreira značenje umetnutog pisma. Prilozi pisama u romanu imaju funkciju konstrukcije radnje i naracije te kontekstualizacije. Nadalje, valja istaknuti tekst koji je na specifičan način uokviren bjelinama kao kakva tablica (Slika 6.) i čija izdvojenostu obliku zasebnog potpoglavlja naglašava čitatelju kako je riječ o dokumentu, točnije izvodu iz matične knjige vjenčanih (Slika 5., Slika 6.). Budući da u verbalnom narativnom diskursu nije iznesena informacija o vjenčanju Vere i Tvrtka, tu narativno-fabularnu funkciju nosi prethodno spomenuti dokument. Iako nije riječ o faksimilu službenog dokumenta, određeni se stupanj autentičnosti postiže istaknutim tipografskim rješenjem velikih slova u imenu Federativne Narodne Republike Jugoslavije koja ikonično imitiraju obilježje administrativnog funkcionalnog stila koje nalaže pisanje imena države velikim slovima i poravnato s lijeve strane na početnoj stranici dokumenta. Osim kurziva i velikih slova, kao tipografska mogućnost isticanja sporadično se koristi i masni/debeli otisak (eng. *bold*) kako bi se posebno istaknula nova cjelina i signalizirala njezina umetnutost u preostali narativni diskurs (Slika 7.) (usp. Buljubašić 2015). Na sličan način, umetnuta slika molitvenika ima funkciju kontekstualizacije molitvenika kao ključnog elementa u konstrukciji Verina vjerskog identiteta.

Osim tipografije i kompozicije, predmetni roman sadrži i postupke koji ukazuju na materijalnost teksta, a posebno autoreferencijalnost i metafikciju. Važno je napomenuti kako su navedeni elementi i ironija obilježja postmodernističke poetike kojom se signalizira autorov kritički odnos prema tradiciji. Ferić se u tekstu sporadično referira na vlastite tekstove, i to isključivo u posljednjim, autobiografskim poglavljima knjige, što ukazuje na materijalnost teksta. Sljedeći primjer prikazuje razobličjenje i deziluzioniranje „pred čitateljevim očima“ (usp. Katušić 2015: 97): „To ne znam ni danas, iako ih gledam svakog dana kad sjedim za šrajbtišem ujče Stjepana i ovo pišem“ (Ferić 2020: 211). Metafikcionalnost je postignuta umetanjem cjelovitih pjesama ili pak njihovih ulomaka, a u *Putujućem kazalištu* se radi o umetnutom ulomku pjesme *Jama* Ivana Gorana Kovačića, Jesenjinove *Doviđenja, prijatelju, doviđenja* i Miłoszove pjesme *Dar*. Ovaj postmodernistički postupak kod Ferića ima svrhu ironijskog potkopavanja tradicije, što je vidljivo na primjeru opisa konobe u kojoj je na zidu „nažvrljana“ Jesenjinova antologijska pjesma<sup>10</sup>: „U našem podrumu, preuređenom u mješavinu konobe i radionice, s buradima i hoblbankom, na zidu stoji drvena pločica na kojoj je crvenom bojom nažvrljana pjesma...“ (Ferić 2020: 444). U smislu ironije kao karakteristike Ferićeve poetike valja spomenuti i latentnu, ali osjetnu ironiju u opisima likova, posebice u opisima odnosa Ivke i Benjamina koja je tu prisutna zbog zbog nemogućnosti otkrivanja njihovih misli i osjećaja kao stvarnih ljudi:

Osjetila je kako se opušta i tek tako, kad ju je prestalo biti briga u kakvoj pozi će je zateći crtačeva olovka, Benjamin je mogao iz nje izvući pravi portret. Poslije četvrte čašice konjaka, dao joj je u ruke dva kista i klupko neke vune. – Kao da štrika – rekao je. I ona se onako pripita, ali dobre volje, ozarena, sretna, počela krajevima tankih kistova praviti da štrika šal. I takvu ju je konačno uhvatio. Korisnu (Ferić 2020: 50).

Ironija u tom kontekstu služi održavanju distanciranosti koja prikazuje nemogućnost pripovjedača Zorana da potpuno premosti tu distancu između sebe i svoje ideje o likovima. Svijest je o ovom jazu prisutna kod pripovjedača, pa dolazi do trenutaka gdje se susreću ironija i patos: „Danas, kad ovo pišem, kao da osjećam bol koju je ona osjećala kad je onako prljavih prstiju od ugljena, sjenčila ogromno nepravilno deblo...“ (Ferić 2020: 297).

---

<sup>10</sup>Sergej Jesenjin posvetio je pjesmu *Doviđenja, dragi, doviđenja* prijatelju Wolfu Ehrlichu, a vjeruje se da ju je ispisao vlastitom krvlju na zidu hotelske sobe u kojoj je naposljetku pronađen mrtav.

Poslije se probudila čitava kuća, a Ivka je bosa dotrčala iz svoje sobice i drveni je pod odjekivao, i zagrlila ga je čvrsto, a da je zaboravila reći hohštapler. I on je nju zagrlio i poljubio u kosu, a preko velikog kofera ležao je u onom polumraku kaput od kamelhara kao da je neka jako tužna osoba poglela preko njega. Ta slika kaputa preko kofera iz Jelene žene koje nema progoni me već dugo, a ovdje je tako prirodno ispunila ono što nisam vidio, a za što znam da se odigralo na sličan način (Ferić 2020: 95).

Prethodni citati naglašava emotivnu povezanost pripovjedača s likovima, dok istovremeno ističe nemogućnost potpunog prelaženja emocionalne distance koja oblikuje njegovo pripovijedanje, a manifestirana je i upotrebom pretežito vanjske fokalizacije, o čemu će više riječi biti u sljedećem potpoglavlju.

Osim tipografije i kompozicije, u okviru multimodalnosti *Putujućeg kazališta* važno je spomenuti fotografiju umetnutu na kraju prvog poglavlja *Sjene* (Slika 7.) koja se odnosi na opis fotografije Ivke i Benjamina s početka istoimenog poglavlja:

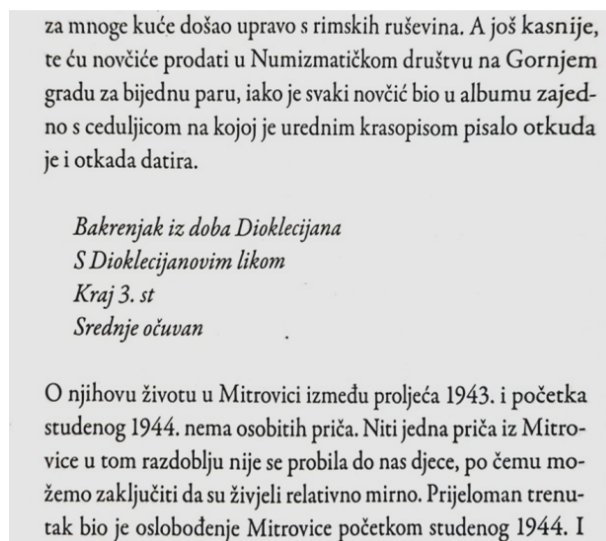
Snimljeni su za vrijeme neke operacije i na poleđini piše: „Mama i tata, Vinogradska 1928.“ Bilješka s pozadine je nužna jer na toj fotografiji i sestra i liječnik imaju maske preko donjeg dijela lica i nije ih moguće prepoznati, a bilješka donekle pomaže jer nas upućuje na to da je jedna od dvije zamaskirane osobe njen otac, a druga njena majka. Gornjim središnjim dijelom fotografije dominira jaka kirurška lampa, kao malo sunce, i to donekle zamagljuje čitav prizor. Zato se ne može dobro razaznati tko je od njih mama, tko tata, a jedina osoba koja nema masku je pacijent kojeg operiraju. On ima otvorene oči i, pogledom koji bi se mogao nazvati znatiželjnim, promatra svoju otvorenu utrobu (Ferić 2020: 17).

Valja istaknuti kako predmetna fotografija izgleda moderno, pa je moguće zaključiti kako se ipak radi o fingiranom dokumentu (kao što i umetnuta pisma i dokumenti nisu uistinu faksimili, već imitacija). Fingiranje fotografije i dokumenata je autoreferencijalni postupak i komentar na djelo u cjelini. Postavlja se pitanje koliko je izmišljeno, a koliko „realno“ u ovim romansiranim biografijama, što potvrđuje i sljedeći citat čija autoreferencijalnost ukazuje na materijalnost teksta: „Trebalo reći i da je upravo ta fotografija potaknula ove zapise, dovoljno je u njoj svega da postane centar priče o djedu Benjaminu. (...) Je li moguće da sam sve izmislio? I mutnu fotografiju, i crveni žig radnje Tomee, čak i mamin rukopis na poleđini? (...) Još uvijek se nadam da ću je negdje pronaći i onda će sve što ovdje napišem biti istinitije“ (Ferić 2020: 19). Zanimljivo je kako se fotografija nalazi na samom kraju poglavlja, dok se njezin opis nalazi na početku, točnije u prologu. Takva proksemija između narativnog i



vizualnog diskursa rezultira arbitrarnijom vezom fotografije i teksta nego što bi bila da se fotografija nalazi u neposrednoj blizini teksta koji se na nju odnosi.

Multimodalnoj analizi podliježe i naslovnica romana *Putujuće kazalište* (Slika 9) koja prikazuje ruku koja pridržava crveni kazališni zastor. Osim što naslovnica jasno ukazuje na ime romana, valja istaknuti kako je crvena boja u povijesti reprezentirala krv, žrtvu, opasnost ili kakvo upozorenje, što se može povezati sa novopovijesnim slojem romana obilježenim ratovima i smrću. Na ruci i zastoru prikazani su prigušeni obrisi ulične svjetiljke koja komunicira sa sadržajem samog romana i odnosi se na stupove ulične rasvjete na kojima su bili vješani protivnici režima, što je imalo funkciju upozorenja ostalim članovima društva. Naslovnica, ali i samo ime romana ukazuju na kazališnu družinu u poglavljima koja tematiziraju život autorove prabake koja se zaljubila u glumca Petra Ćirića i s njim pobjegla. No, isto tako se referira na prostorno i vremensko putovanje na koje autor vodi čitatelja, pokazujući smjenu različitih društvenih uređenja i ideologija na „pozornici“ povijesti.



Slika 3. Prilog stranice s pasusom u kurzivu u romanu *Putujuće Kazalište* (2020)<sup>11</sup>

<sup>11</sup>Slike od 1 do 8 skenirala je autorica rada, 4. 11. 2023.

*Veleuvaženom Redarstvenom ravnateljstvu  
u Zagrebu, Đorđićeva 4  
n. r. poštovanom stožernom načelniku  
Josipu Oreškoviću*

*Poštovani gospodine Oreškoviću, ulažem prigovor na postupanje redarstvenog službenika M. R. zaposlenog u Vašem Ravnateljstvu.*

*Moj muž Samuel Weiss odazvao se odredbi ovoga Ravnateljstva kojom se pozivaju Židovi i Srbi koji stanuju na području grada da predaju sve oružje (lovačke puške) koje posjeduju na temelju oružanog lista ili bez njega, u zgradu Ravnateljstva u Đorđićevu ulicu 4, soba broj 17 i 18. Moj suprug odazvao se onako kako je po abecednom redu predviđeno, dana 20. svibnja kad su na red došla slova od S do W. Sa sobom je donio i lovačku pušku koju je naslijedio od pokojnog oca, s propisanom futrolom.*

*Napominjem da je moj suprug učinio sve po propisu, ali službenik Ravnateljstva kojeg ovdje navodim samo inicijalima (ali vi ćete znati o kome se radi jer službuje u sobi 17) bio je izuzetno bezobrazan i izvrijedaio je mog supruga i na njega je stalno vikao časteći ga životinjskim imenima koja ovdje ne želim spominjati. Nakon što mu je moj suprug izvolio priopćiti da je on učinio sve po propisu i kako se od njega traži i da bude pristojniji, M. R. ga je ošamario desnom rukom tako da je mom suprugu raskrvario usnicu.*

*Molim Vas, velepoštovani načelniče Oreškoviću, da ukorite svog podređenog koji se prema građanima ponaša izuzetno bezobrazno i da mu zbog prekršaja pristojnosti oduzmete od plaće propisani broj dnevnica.*

*S dubokim poštovanjem i zahvalnošću,  
Ada Weiss*

*U Zagrebu, 24. svibnja 1941.*

Slika 4. Prilog stranice s pismom Ade Weiss u romanu Putujuće kazalište (2020)

FEDERATIVNA NARODNA REPUBLIKA  
JUGOSLAVIJA  
Narodna Republika Hrvatska  
Grad Zagreb  
Narodni odbor općine Černomerec

Izvod iz matične knjige vjenčanih

U matičnoj knjizi vjenčanih koja se vodi kod ovog narodnog odbora za godinu 1960. na str. br. 314 pod red. br. 514 dana 23. mjeseca XII. godine 1960, upisano je:

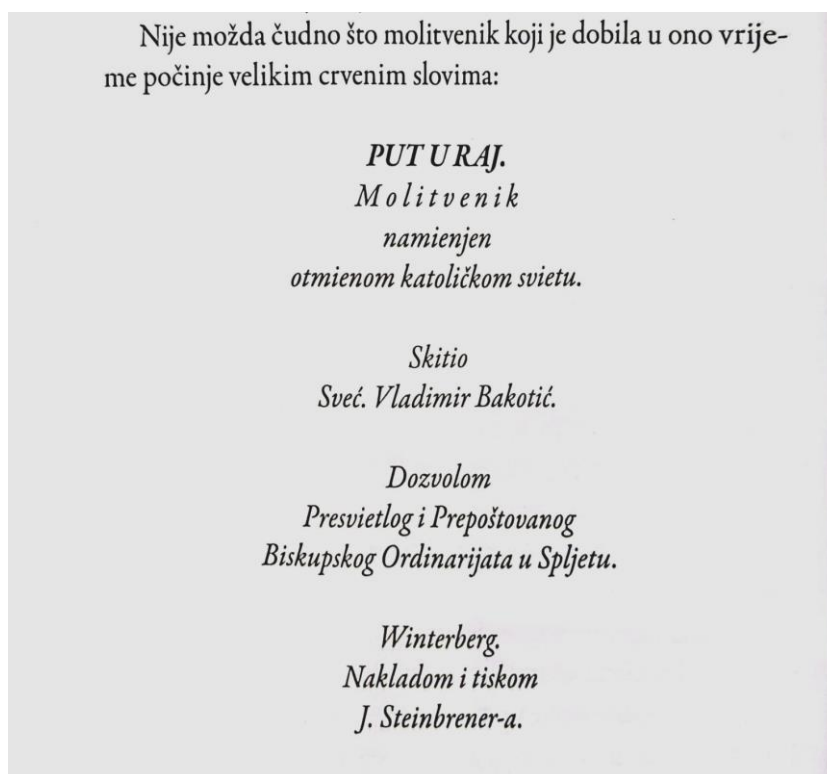
Dan, mjesec i godina sklapanja braka: 23/dvadesettrećega/prosinca 1960.

Mjesto sklapanja braka: Narodni odbor općine Černomerec u Zagrebu

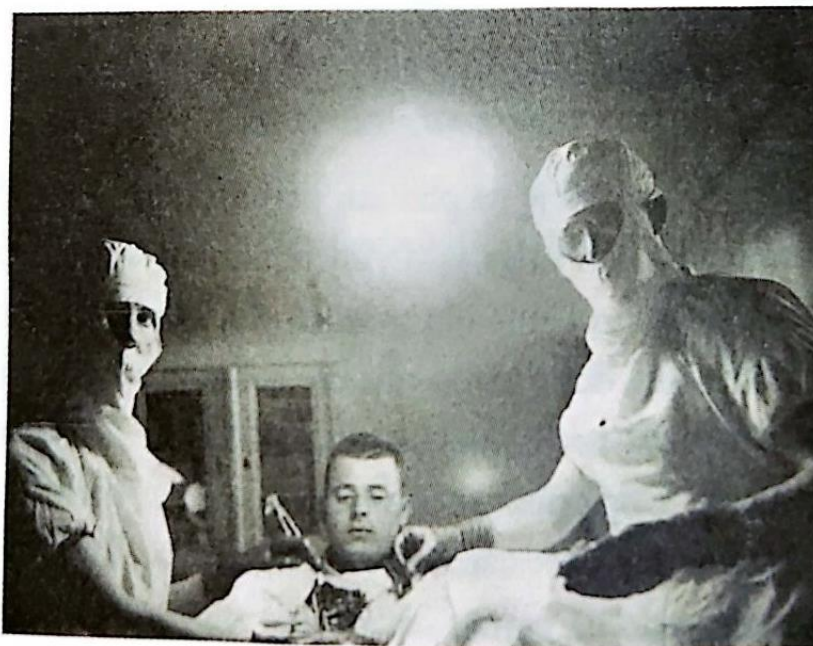
Slika 5. Izvod iz matične knjige vjenčanih u romanu Putujuće kazalište (2020)

Porodično i rođeno ime:	Ferić Tvrtko	Berenštejn Veronika
Bračno stanje:	neoženjen	neudata
Dan, mjesec i godina rođenja:	7. V. 1926.	13. IV. 1929.
Mjesto rođenja:	Dvor-Sisak	Zagreb
Državljanstvo:	FNRJ	FNRJ
Narodnost:	Hrvat	Hrvatica
Zanimanje:	bank. službenik	bank. službenik
Mjesto stanovanja (kotar):	Zagreb, Medulićeva 24	Zagreb, ul. X. korpusa 3
Porodično i rođeno ime:		
Oca:	Ferić Ilija	Berenštejn dr. Venijan
Majke:	Ferić Dobrila rođ. Čirić	Berenštejn Ivka r. Benceković
Porodično i rođeno ime i mjesto stanovanja svjedoka:	Beuc dr. Marijana, Zagreb, Vlaška 125	Boltižar Ksenija, Zagreb, Savska cesta 22
Porodično ime i ime službene osobe pred kojom je brak sklopljen:	Ohnjec Franjo	
Porodično i rođeno ime matičara:	Berc Zora	
	U Zagrebu, 23. XII. 1960.	

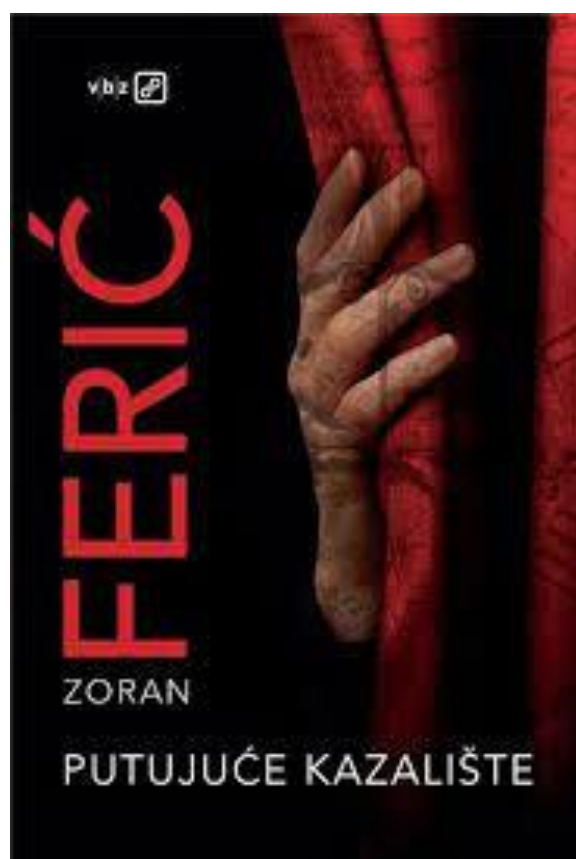
Slika 6. Drugi dio izvoda iz matične knjige vjenčanih u romanu Putujuće kazalište (2020)



Slika 7. Stranica iz molitvenika u romanu Putujuće kazalište (2020)



Slika 8. Fotografija u romanu Putujuće kazalište (2020)



Slika 9. Naslovnica romana Putujuće kazalište (2020)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> (<https://shop.skolskajniga.hr/putujuce-kazaliste.html>, pregledano 4.3.2024.)

### 6.3. Naratološka obilježja

Roman *Putujuće kazalište* podijeljen je na devet poglavlja, a započinje pričom o autorovoj baki Ivki, djedu Benjaminu i njihovoj tragičnoj ljubavnoj priči narušenoj onodobnim ratnim događajima. Na početku romana prevladava heterodijegetsko pripovijedanje, a vanjska fokalizacija blokira pristup unutrašnjem svijetu muških likova. S druge strane, čitatelj sporadično dobije uvid u emocionalni svijet ženskih likova, a ponajviše Ivke, i to zahvaljujući unutrašnjoj fokalizaciji kojom se postiže efekt gledanja kroz Ivkine oči: „Ivki je bilo drago što su se nakon određenog vremena ti simptomi mogli tumačiti jednoznačno, ali počela se osjećati i krivo. Pola Negri postala joj je još draža i osjećala je da joj uzima nešto što je do tada bilo njeno. Pa iako je to bilo njeno samo u Ivkinoj mašti, ona nije mogla da zbog toga ne osjeća krivnju“ (Ferić 2020: 33). Unutrašnja je fokalizacija povremeno povezana sa slobodnim neupravnim govorom koji se očituje u upotrebi sintaktičkih markera ekspresivnosti poput retoričkih pitanja i uzvika *Isuse*:

Srce joj je lupalo dok je prolazila hodnicima prema internoj kirurgiji, ali oni oko nje čuli su samo kako lupa pribor u sterilnoj metalnoj posudici. Ovo je prilika, mislila je, i treba je iskoristiti. Ali kako? Što će mu reći ako ga vidi? (...) Laknulo joj je, sada može ostaviti pribor kod sestre i pobjeći. Baš je bila glupa, uostalom stariji je, možda oženjen. Isuse, da ovo netko zna? (Ferić 2020: 26)

Nadalje, iako svako poglavlje čini priču za sebe i može funkcionirati samostalno u obliku kratkog romana, naracija je u tim poglavljima isprekidana potpoglavljima koja postižu efekt epizoda, ili činova u kazalištu ako je suditi prema naslovu romana. Osim toga, fragmentiranoj naraciji pridonose i pripovjedačeve asocijacije i digresije koje su prisutne i u drugim poglavljima:

Muške riječi koje su opisivale Ivkina muža bile su, pak, kudikamo žešće. Dušan je koristio riječ mrcina, a Stjepan hulja. Hulja je dugo bila riječ uobičajena za takve muškarce i dospjela je i do mene kroz usta naše učiteljice Lidvine Lukete. Objašnjavala je u drugom ili trećem razredu, uglavnom vrlo rano, prvenstveno djevojčicama iz razreda, a onda i nama, njima kao savjet, a nama kao prijatnju, da postoje muškarci koji s djevojkom začnu dijete jer im se djevojka trenutno sviđa, ali je ne žele oženiti... (...) Tada još nisam znao da je to bio i moj djed (Ferić 2020: 86).

Osim toga, pripovjedačevi komentari u obliku prolepse anticipiraju događaje u nadolazećim poglavljima: „Dr. Jungwirth kojemu je austrougarski žandar pošao u susret, pozdravljao se odsutno, pogledavajući u susjedno dvorište, na krov šupe gdje se, pisale su novine, nedavno objesio čovjek. Dr. Jungwirth ne zna da će za desetak godina ljudi visjeti s uličnih svjetiljaka i po Zagrebu“ (Ferić 2020: 89).

Kao što je već rečeno, pripovjedač je u prvih nekoliko poglavlja heterodijegetski, a radi se o onim poglavljima u kojima ne sudjeluje kao lik, a primjer je poglavlje *Sjene* koje pripovijeda o životu bake Ivke i djeda Benjamina. Heterodijegetsko pripovijedanje zamjenjuje se homodijegetskim pripovijedanjem u poglavljima koja tematiziraju život majke Vere, ujaka Stjepana i oca Tvrtka jer je pripovjedač opisanim događajima svjedočio, ali nije glavni protagonist. Autodijegetsko pripovijedanje obilježava poglavlja koja govore o pripovjedačevu životu, a najočitije je u poglavlju *Ay*, *Carmela* i *Smrt za koju je živio*. Promjena tipa pripovjedača u romanu uvjetuje promjenu stila, pa se tako u heterodijegetskom pripovijedanju Ferić na seksualni odnos između Ivke i Benjamina referira eufemizmom *ključno*:

Ključno se u ono vrijeme često događalo u spavaćim sobama, u mraku i pod poplunom, možda i bez riječi. O ključnom se nije govorilo, ni prije ni poslije, ključno se moralo dogoditi spontano i možda uz neki napor, kao što se najbolji poslovi dogovaraju uz cjenkanje. Međutim, ključno se u ovom slučaju dogodilo na onom divanu presvučenom crvenim muslinom i s lavljim glavama na rukohvatima. I po danu (Ferić 2020: 55).

S druge strane, u poglavlju *Ay*, *Carmela* autodijegetski pripovijedač istu situaciju opisuje tipično ferićevski<sup>13</sup>, koristeći se vulgarizmima, a nerijetko i animalnim opisima:

I vjerojatno u strahu da mi te mrtve životinje ne otjeraju plijen, odmah sam navalio na Carmelu... (...) Iduće tri godine posvetili smo se manijakalnom proždiranju. (...) Stvar je bila u tome što se jebala s puškom u očima. To nije bilo obično jebanje, nego revolucija. (...) Pisac i slikarica, to smo bili u vlastitim očima kad ona meni nije bila kurvica, a ja njoj dildo koji govori (Ferić 2020: 393-395).

#### **6.4. Zaključak o analizi romana *Putujuće kazalište***

---

<sup>13</sup>Knapić, Plavšić i Mikulaco (2015: 160-161) navode kako se Ferićevu prozu, odnosno stil, često opisuje kao bizaran, groteskan, uvrnut i crnohumoran, a detabuiziranim prikazivanjem eksczesnih, moralno i etički upitnih situacija i scena izranjaju ironija i groteska koje usmjeravaju na kritičko promišljanje zbilje.

Analizom identiteta Ivke, Vere i Carmele u romanu *Putujuće kazalište* moguće je uočiti kompleksnost i raznolikost ženskih identiteta uvjetovanu specifičnim sociokulturnim i političkim kontekstima. U prvom poglavlju romana pojavljuje se Ivka Benceković, autorova baka s majčine strane. Njezin klasni identitet proizlazi iz obitelji umirovljenog austrougarskog žandara Janka – radićevca koji propagira tradicionalne vrijednosti, radnu etiku i strogi odgoj, koristeći pčele kao metaforu za životnu filozofiju obitelji. *Žandar* strogo čuva tradicionalne vrijednosti i svoja politička uvjerenja, pa Ivkin odnos sa židovskim liječnikom Benjaminom Bernsteinom iz Rusije nailazi na neodobravanje oca koji ga pogrdno zove *Ćifutom*. Analizirajući Ivkin rodni identitet mogu se uočiti snažna ograničenja i norme koje joj se nameću unutar patrijarhalnog društvenog konteksta. Njezin otac izražava stroge i tradicionalne stavove o ženskim ulogama i ponašanju, a njegovi zahtjevi poput zabrane pušenja, konzumacije alkohola, odlaska u kavane i kasnih izlazaka odražavaju kontrolu nad njezinim životom. Ivkin odnos s ocem kulminira fizičkim nasiljem koje je jedno od sredstava kontrole njezina ponašanja. Takav je odnos s ocem usporediv s Milletinim (1970: 33-35) idejama koje obitelj pozicioniraju u središtu socijalne dimenzije i opisuju kao patrijarhalnu jedinicu unutar patrijarhalne cjeline. Poimanje muškarca kao glave obitelji proizlazi iz tradicionalno patrijarhalne ideje o muškarčevu posjedovanju članova obitelji, a posjedovanje uključuje i poziciju moći koja se nerijetko ispoljava u raznim oblicima nasilja, što je uočljivo i u Ivkinu odnosu s ocem. Njezin ljubavni odnos sa židovskim liječnikom Benjaminom Bernsteinom dodatno naglašava sukob između tradicionalnih očevih očekivanja i Ivkine želje za autonomijom. Benjamin kao Židov predstavlja Drugo u *žandarovim* očima i simbolizira suprotna politička i kulturna uvjerenja. Ivkina odluka o odupiranju *žandarovim* očekivanjima i udaji za Benjaminom ističe snažnu feminističku poruku o ženskom buntu i pravu na vlastiti izbor unatoč društvenim preprekama. Ivkin majčinski identitet također proizlazi iz hrabre i nesebične odluke da zadrži dijete unatoč pritiscima na pobačaj, a njezina smrt od sepse nakon poroda ukazuje na žrtvu majčinstva.

Nadalje, fokalne su točke reprezentacije Verina identiteta njezin rodni, majčinski i etnički identitet. Verin otac Benjamin vrlo brzo nakon Ivkine smrti odustaje od uloge oca, ostavljajući Veru na skrb *ujči* Stjepanu. Nakon Ivkine smrti vrlo brzo umire i Ivkina majka (Verina baka), pa Vera ostaje bez ženske figure u okviru svoje obitelji. Nedostatak ženskog utjecaja i uzora rezultira Verinom nemogućnošću izražavanja ženskosti: „Mene su odgojili muškarci. Nisam znala biti žena“ (Ferić 2020: 265). Osim toga, Verin životni put obilježen je teretom njezina prezimena koje se pisalo različito ovisno o političkom ozračju (ponekad Bernstein, ponekad

fonetski – Bernštajn), što oslikava njezin nedefiniran identitet. Prezime Bernstein nosilo je teret etničke i vjerske pripadnosti u nesigurnim vremenima, pa se Vera u kontekstu političkih turbulencija suočila s izazovima koji su oblikovali njezin identitet na način koji je neraskidivo povezan s vanjskim pritiscima. To se ogleda u njezinoj životnoj filozofiji neisticanja u društvu: „Nije se bilo preporučljivo previše udaljavati od onoga što misli većina, najsigurnije je bilo u centru kolone, okružen drugima. (...) Najopasnije je bilo kad čovjek strši. Mama je bila uvjeren da će oni koji se razlikuju biti kad-tad ubijeni“ (Ferić 2020: 295). Teret prezimena rezultirao je stalnim prilagodbama, borbom za preživljavanje i traženjem sigurnosti. Verin izbor da se predstavi kao rimokatolkinja, više iz pragmatičnih razloga nego iz unutarnjeg uvjerenja, naglašava koliko je njezin identitet bio oblikovan vanjskim okolnostima: „Molitve su je čuvale od ljudi u zelenim ustaškim uniformama“ (Ferić: 344). Tako je njezin identitet postao amalgam vanjskih definicija, umjesto autentičnog unutarnjeg izraza. Disfunkcionalna obiteljska dinamika prisutna u trenutku Verina rođenja ponovno se manifestirala Verinim osnutkom vlastite obitelji. Distanciran odnos sa suprugom Tvrtkom kompenzirala je edipovskim odnosom sa sinom Zoranom kojeg je „...sve češće koristila kao muža“ (Ferić 2020: 274). Vera oboljeva od raka dojke i umire, ostvarujući tako istu sudbinu kao i majka Ivka.

Carmela se pojavljuje u poglavlju *Ay, Carmela* i predstavljena je kao avangardna umjetnica čiji lik označava radikalni kontrast u odnosu na ranije predstavljene ženske likove u romanu. Ona se pojavljuje kao figura slobode i razuzdanosti, a njezin umjetnički izraz, poput kolaža stvaranih pod utjecajem LSD-a, dodatno pojačava dojam njezine nekonvencionalnosti. Carmelin i Verin pogled na umjetnost reflektira njihove individualne životne putove i društvene okolnosti u kojima su odrasle i koje su ih oblikovale. Naime, Carmela predstavlja otpor tradicionalnim normama, a njezin običaj kolažiranja pod utjecajem LSD-a ukazuje na eksperimentalni i buntovnički pristup stvaranju. S druge strane, Verin odnos prema umjetnosti oblikovan je specifičnim životnim okolnostima i traumama iz ustaškog režima. Njezinu averziju prema apstraktnom slikarstvu i modernoj arhitekturi možemo tumačiti kao posljedicu ratnih iskustava koje je iskusila. Verin pogled na umjetnost ima korijene u strahu i oprezu koji proizlaze iz njezine prošlosti, a umjetnost percipira kao nešto što može izazvati opasnosti ili sukobe ako nije u skladu s javnim mijenjem. Njihovi oprečni pogledi na umjetnost ukazuju na raznolikost individualnih iskustava i istovremeno ih pozicioniraju kao simbole različitih društvenih struja. Osim toga, fizički opis Carmele uvelike se razlikuje od ranije predstavljenih ženskih likova u romanu, prikazujući je kao osobu koja otvoreno izražava svoju seksualnost.



Detaljni opisi uključuju elemente vulgarnosti, a posebno se naglašava njezina seksualna privlačnost koja dodatno ističe njezinu ulogu simbola seksualne revolucije u poslijeratnom društvu. Važno je napomenuti da je Carmela reprezentirana isključivo vanjskom fokalizacijom, a njezin lik nije produbljen unutrašnjim monolozima ili mislima. Ovaj pristup naglašava njezinu funkciju kao važnog lika u sferi pripovjedačke seksualnosti, a manje kao emocionalno kompleksne osobe. Carmelin klasni identitet izražava se njezinom odjećom i ponašanjem koje ukazuje na pripadanje radničkoj klasi. Ona nije dio šminkerskih krugova koji kupuju odjeću u Trstu i Grazu te odabire provokativnu odjeću koja odražava njezinu buntovnu narav. Iz vizure klasnog identiteta, ona predstavlja dijete radničke klase koje odbacuje konvencionalne norme i estetiku viših društvenih slojeva.

Pripovijedanje u romanu *Putujuće kazalište* obilježeno je vanjskom fokalizacijom koja čitatelju ne dopušta uvid u misli i osjećaje lika, što, uz ironične komentare, rezultira pripovjedačevim distanciranjem od emotivnosti čak i kad je prikazuje: „To se događalo kad je Vera pričala o tati i iz njenih priča postalo je jasno da obožava tatu, koji očito nije toliko obožavao nju da bi s njom živio, ili, da bi je barem redovito posjećivao“ (Ferić 2020: 136). Naracija u romanu podsjeća na oko kamere koja prikazuje događaje, sporadično odavajući dojam o namjeri prikazivanja emotivnosti koja se naglo prekida pripovjedačevim ironičnim doskočicama: „I tako su se dvije ljubavne priče završile onoga popodneva u lipnju kad sam od Davorove mame posudio bocu Ožujskog“ (Ferić 2020: 417). Dakle, opisan pripovjedački stav i ironija rezultiraju dojmom distanciranosti koja rezultira manjom emocionalnom razrađenošću likova. Vanjska fokalizacija, potpomognuta ironičnim komentarima, usmjerava čitatelja prema vanjskim događajima i ponašanju likova umjesto intimnog uvida u njihove unutarnje svjetove. Odsutnost unutrašnje fokalizacije u emotivnim trenucima likova stvara jaz između čitatelja i likova, čineći ih manje dostupnima i emocionalno udaljenima. Ironične doskočice dodatno pojačavaju tu distancu, stvarajući kontrast između vanjske percepcije i unutarnjih doživljaja likova.

## 7. ZAKLJUČAK

Analiza romana *Unterstadt* Ivane Šojat i *Putujuće kazalište* Zorana Ferića temeljena na alatima feminističke teorije, kulturalnih studija, stilistike i naratologije donijela je uvid u reprezentaciju identiteta njihovih ženskih likova. Ideje Kate Millet iznesene u djelu *Spolna politika* (1970) koje je služilo kao jedan od teorijskih okvira ovog rada pomogle su mapirati manifestacije patrijarhalnog sustava u predmetnim romanima, a posebno su istaknule opresiju Klare i Viktorije u *Unterstadtu* te Vere i Ivke u *Putujućem kazalištu*. Ideje Mary Wollstonecraft iznesene u *Obrani ženskih prava* (1792) povezale su se načinima perpetuacije patrijarhata u okviru lika Viktorije, a de Beauvoirine teze iznesene u *Drugom spolu* (1949) vezane uz nepravilnu raspodjelu kućanskih poslova koji ženu ograničava na privatnu sferu služile su pri analizi Katarinine majke Marije. Hallova antiesencijalistička teorija identiteta pokazala se prikladnim alatom prilikom ove analize jer služila pri pojedinačnoj analizi identitetnih kategorija likova, od kojih su se istaknuli etnički, vjerski, klasni i majčinski identitet. S obzirom na to da ženski likovi poput Vere, Katarine, Viktorije i Klare ne trpe ugnjetavanje isključivo na temelju rodnog, nego i na temelju etničkog (u Verinu slučaju etničko-vjerskog) identiteta, ovaj se rad referirao i na teoriju interseksionalnosti Kimberlé Crenshaw koja je pridonijela razumijevanju utjecaja višestruke potčinjenosti na njihovu reprezentaciju. Navedeni rezultati potvrđeni su i narativno-stilskom analizom (govora) ženskih likova kojom se zaključilo kako određeni jezični izbori i pripovjedne perspektive utječu na karakterizaciju likova i konstrukciju naracije. U konačnici, multimodalna stilistička analiza elemenata poput naslovnice romana, tipografije, kompozicije i umetnutih dokumenata, pisama i fotografije potvrdila je povezanost i u nekim slučajevima utjecaj na narativno oblikovanje romana.

Oba romana dijele sličnosti poput motiva fotografije koji utječe na konstrukciju radnje i historiografskog diskursa koji se nedvojbeno dotiče konstrukcije identiteta ženskih likova. Pozicioniranje pripovjedača i fokalizacija utječu na reprezentaciju likova na način da Ferićeva ironija i odsutstvo unutrašnje fokalizacije distancira od emotivnosti, što rezultira manjom emocionalnom razrađenošću likova. S druge strane, u romanu *Unterstadt* fokalizacija je mahom unutarnja kada je riječ o ženskim likovima i obiluje slobodnim neupravnim govorom, što čitatelju pruža uvid u njihov emocionalno-kognitivni svijet, odnosno, rezultira razrađenijim likovima u emocionalno-kognitivnom smislu. Takav odnos pripovjedačkog stava i reprezentacije ženskih likova oivičene odnosom majke i kćeri, figurama dominacije i potrage za identitetom pozicionira *Unterstadt* u okvire feminističke tradicije, odnosno žanrovski u tzv.

žensko pismo. S druge strane, *Unterstad* se zahvaljujući dekonstrukciji ideologema povijesti životnim pričama i prikazom utjecaja povijesnih događaja na privatnu sferu pozicionira i u novopovijesnu paradigmu tj. novopovijesni roman (usp. Nemeč 2003: 265-269). U tom smislu se i *Putujuće kazalište* može pozicionirati u novopovijesnu paradigmu jer su likovi u Ferićevu romanu svjedoci vremena, odnosno roman prikazuje odraz povijesnih događaja na njihove živote (usp. Nemeč 2003: 265). Sudbine likova jasno to odražavaju, što je posebno uočljivo na primjeru pripovjedačeve majke Vere čiji život nije obilježen samo traumama vezanim za ustaški režim, nego i komunistički, s obzirom na to da su joj strica ubili partizani. Naravno, roman *Putujuće kazalište* tematizira i druge povijesne i društvene događaje koji nisu obrađeni u ovom radu, npr. tematizira nacionalizam i netrpeljivost na nacionalnoj i etničkoj osnovi u dijelovima o prabaki s očeve strane. Međutim, važno je istaknuti da roman komunicira i s postmodernističkom paradigmom, i to u smislu ironiziranja tradicije vidljive u ironijskom potkopavanju antologijskih pjesama svjetske, ali i domaće književnosti koje su metafizičkim izrazom uključene u roman. Osim toga, u okviru postmoderne valja spomenuti i autoreferencijalnost koja ukazuje na materijalnost teksta, a očituje se u referiranju na vlastiti tekst: „Je li moguće da sam sve izmislio? I mutnu fotografiju, i crveni žig radnje Tomee, čak i mamin rukopis na poledini? (...) Još uvijek se nadam da ću je negdje pronaći i onda će sve što ovdje napišem biti istinitije“ (Ferić 2020: 19). Navedene značajke poetike romana poput metafizicije u službi ironijskog potkopavanja visoke književnosti, odnosa književnosti i zbilje te autoreferencijalnosti pozicioniraju Ferićev roman „jednom nogom“ u postmodernističku paradigmu, a „drugom nogom“ u novopovijesnu paradigmu u smislu tematiziranja utjecaja povijesnih događaja na privatne živote „malih ljudi“.

Analizom sudbina likova predmetnih romana može se zaključiti kako ideologije i režimi koji sa sobom nose etničku mržnju i genocide ostavljaju neizbrisiv trag na identitetu čovjeka. *Unterstadt* i *Putujuće kazalište* tematiziraju identitet i odnos povijesti i suvremenosti, pružajući tako priliku čitatelju za promišljanje o odnosima ideologije i pojedinca, ljudske sudbine i društvene dinamike. Posebno se ističu ženski likovi čije priče otkrivaju složenost i dubinu ženskog iskustva u okvirima različitih ideologija i režima koji utječu na konstrukciju njihovih identiteta i života.

## 8. Sažetak

### **REPREZENTACIJA ŽENSKOG IDENTITETA U ROMANIMA *UNTERSTADT* I *PUTUJUĆE KAZALIŠTE***

Ovaj diplomski rad istražuje reprezentaciju ženskog identiteta u romanima *Unterstadt* Ivane Šojat i *Putujuće kazalište* Zorana Ferića kroz prizmu teorije feminizma, identiteta, reprezentacije i intersekcionalnosti. Primjenjuju se načela iz stilistike i naratologije kako bi se analizirao jezik, vizualni semiotički resursi i narativne strukture romana. Takva interdisciplinarna analiza pruža uvid u načine konstrukcije i interpretacije ženskih identiteta. Rezultati ukazuju na važnost intersekcionalnog pristupa u proučavanju reprezentacije ženskog identiteta u književnosti. Ovaj rad doprinosi razumijevanju književnosti kao moćnog alata koji oblikuje i odražava različite aspekte ženskog iskustva.

**Ključne riječi:** *Unterstadt*, *Putujuće kazalište*, Ivana Šojat, Zoran Ferić, identitet, reprezentacija, intersekcionalnost, feminizam

## 9. Summary

### **REPRESENTATION OF FEMALE IDENTITY IN NOVELS *UNTERSTADT* AND *PUTUJUĆE KAZALIŠTE***

This thesis examines the representation of female identity in the novels *Unterstadt* by Ivana Šojat and *Putujuće kazalište* by Zoran Ferić through the prism of feminist theory, and theories of identity, representation and intersectionality. Principles from stylistics and narratology are applied to analyse the language, visual semiotic resources and narrative structures of aforementioned novels. Such interdisciplinary analysis provides insight into the ways of construction and interpretation of female identities. The results indicate the importance of an intersectional approach in the study of the representation of female identity in literature. This work contributes to the understanding of literature as a powerful tool that shapes and reflects various aspects of women's experience.

**Keywords:** *Unterstadt*, *Putujuće kazalište*, Ivana Šojat, Zoran Ferić, identity, representation, intersectionality, feminism

## 10. Literatura

- Bal, Mieke (2017). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Barry, Peter (2017). *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Bauer, Ludwig (2011). *Unterstadt – ženska strana donaušvapske povijesti*. U: Bauer, Ludwig i sur. (ur.). *DG Jahrbuch*. Osijek: Njemačka zajednica – Zemaljska udruga Podunavskih Švaba u Hrvatskoj, 157 – 167.
- Biti, Marina (2004). *Interesna žarišta stilistike diskursa*. U: *Fluminensia*. Vol.16, No 1-2, 157-169
- Biti, Vladimir (1992). *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Božanić, Joško i Brešan-Ančić Tanja (2007). *Slobodni neupravni govor u facendama otoka Visa*. U: *Čakavska rič: polugodišnjak za proučavanje čakavske riječi*. Vol. 35, No.2, 237-247.
- Buljubašić, Eni (2015). *O multimodalnoj stilistici*. Zbornik radova *Svijet stila, stanja stilistike*.  
(<https://stilistika.org/buljubasic> pregledano 6.11.2023 )
- Burzyńska, Anna i Markowski, Michal Pavel (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Crenshaw, Kimberlé (1991). *Mapping the margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color*. U: *Stanford Law Review*. Vol. 43, No. 6, 1241-1299.
- Culler, Jonathan (2001). *Književna teorija – vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
- Čakardić, Ankica (2022). *Hoće li filozofkinja uspjeti misliti? Drugi spol i fenomenologija*

- roda. U: *Filozofska istraživanja*. Vol.43, No.3, 461-475.
- de Beauvoir, Simone (2023). *Drugi spol*. Zagreb: Ljevak
- Ergaver, Angelika (2015). *Mediterranean values: The honour and the shame of hospitality*. U: *Europske studije*. Vol. 1, No.2, 111-123.
- Fludernik, Monika (2006). *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Geiger, Vladimir (2012). *Tematiziranje povijesti njemačke manjine u suvremenoj hrvatskoj književnosti (u povodu romana Unterstadt Ivane Šojat-Kući)*. U: *Scrinia slavonica*. Vol. 12, No. 1, 385-394.
- Grdešić, Maša (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. ThousandOaks, CA: SAGE Publications.
- Hall, Stuart (2001). *Kome treba „identitet“?* U: *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*. Vol. 64, No. 10, 215-232.
- Katnić-Bakaršić, Marina (2001). *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- Katušić, Bernarda (2015). *Ferićevo višestruko bajkovno izvrtanje*. U: *Umjetnost riječi*. Vol.59, No. 1-2, 93-110.
- Knapić, Nikolina, Plavšić, Marlena i Miculaco, Daniel (2015). *Poetika Ferićeva romana Kalendar Maja i teorije razvojne psihologije*. U: *Tabula*. Vol. 13, No. 1, 158-175.
- Lešić, Zdenko (2008). *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Millett, Kate (1970). *Sexual politics*. New York: Doubleday.
- Nemec, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga
- Novak, Sonja (2012). *Unterstadt Ivane Šojat Kući: Kulturni partikularizam ili obračun s*

*radikalnim ideologijama?* U: *Godišnjak ogranka Matice hrvatske u Belom Manastiru.*

Vol. 1, No. 9, 130 – 144.

Ograjšek Gorenjak, Ida (2022). *Ženska povijest na valovima feminizma.* U: *Radovi – zavod za hrvatsku povijest.* Vol. 54, No. 1, 165 – 200.

Parker, Robert Dale (2019). *How to interpret literature: critical theory for literary and Cultural studies.* New York: Oxford University Press

Rimmon-Kenan, Shlomith (2002). *Narrative fiction: Contemporary poetics.* London: Routledge

Stanzel, Franz (1992). *Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu.* U: *Suvremena teorija pripovjedaanja,* ur. Vladimir Biti, 178-200. Zagreb: Globus

Uspenski, Boris (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone.* Beograd: Nolit

Van Dijk, Teun (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach.* ThousandOaks, CA: SAGE Publications

Vujić, Perica (2010). *Prikaz knjige: Unterstadt.* U: *Essehist.* Vol. 2, No. 2, 98 – 99.

Zlatar, Andrea (2004). *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti.* Zagreb: Ljevak

### ***Izvori***

Ferić, Zoran (2020). *Putujuće kazalište.* Zagreb: VBZ.

Šojat, Ivana (2016). *Unterstadt.* Zagreb: Fraktura.

### ***Internetski izvori***



*Slobodni neupravni govor*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56658> pregledano 10.10.2023.)

## 11. Popis i izvori slika

Slika 1. *Naslovnica romana Unterstadt; drugo izdanje (2016)*  
(<https://fraktura.hr/unterstadt-1-2.html> pregledano 6. 11. 2023)

Slika 2. *Naslovnica romana Unterstadt, prvo izdanje (2010)*  
(<https://www.vbz.hr/book/putujuce-kazaliste-mu/> pregledano 6. 11. 2023)

Slika 9. *Naslovnica romana Putujuće kazalište (2020)*  
(<https://shop.skolskaknjiga.hr/putujuce-kazaliste.html> pregledano 4.3.2024.)

### ***Skenirano 4. studenog 2023., autorica rada***

Slika 3. *Prilog stranice s pasusom u kurzivu u romanu Putujuće kazalište (2020).*

Slika 4. *Prilog stranice s pismom Ade Weiss u romanu Putujuće kazalište (2020).*

Slika 5. *Izvod iz matične knjige vjenčanih u romanu Putujuće kazalište (2020).*

Slika 6. *Drugi dio izvoda iz matične knjige vjenčanih u romanu Putujuće kazalište (2020)*

Slika 7. *Stranica iz molitvenika u romanu Putujuće kazalište (2020).*

Slika 8. *Fotografija u romanu Putujuće kazalište (2020).*

Obrazac A.

SVEUČILIŠTE U SPLITU  
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Bruna Majić, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e magistra/magistrice ~~hrvatkog jezika i književnosti~~ <sup>engleskog jezika i književnosti</sup> izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mog/ega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 9.4.2024.

Potpis

*B. Majić*

**Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada  
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)**

Student/ica: BRUNA MAJIĆ

Naslov rada: REPREZENTACIJA ŽENSKOG IDENTITETA U  
ROMANIMA „UNTERSTANT“ I „FUTUURŔE KAZALIŠTE“

Znanstveno područje i polje: HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST, STILISTIKA

Vrsta rada: DIPLOMSKI RAD

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):  
ENI BULJUBAŠIĆ, doc. dr. sc., docent

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):  
/

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):  
1. ENI BULJUBAŠIĆ, doc. dr. sc., docent  
2. LUCIJANA ARTANDA ŠUNDOV, doc. dr. sc., docent  
3. NIKOLA SUNARA, doc. dr. sc., docent

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti (NN br. 119/22).

Split, 9.4.2024.

Potpis studenta/studentice: B. Majić

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.