



LJUBIĆ U MANIRI SCARLETT O'HARA

Ana Žube, *Ne traži me u sebi* (1985)

Ante Bašić

(Poslijediplomski doktorski studij kroatistike, Filozofski fakultet – Zagreb)

U radu se, analizom jednoga od romana 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća na prostorima bivše Jugoslavije popularne spisateljice trivijalnih priča i romana Ana Žube, pokušavaju ocrtati opće konture autoričine poetike. Polazeći od određenja trivijalne književnosti unutar konteksta popularne kulture i propitivanja (eventualne) semantičke izjednačenosti pojmova kao što su ljubić i romansa, roman se u prvome redu iščitava pokušajem primjene obrasca tzv. "idealne romanse" američke teoretičarke Janice Radway. Analizom romana utvrđuju se stanoviti otkloni od zadane forme unutar koje funkcionira klasičan ljubić, pa se na taj način Žubina poetika (re)pozicionira unutar konteksta onovremenih hrvatskih i svjetskih književnih trendova: zaokreta prema trivijalnim žanrovima, feminističke poetike i tzv. ženskog pisma.

Ključne riječi: popularna kultura, trivijalna književnost, trivijalni žanrovi, romansa, ljubić, feministička poetika, žensko pismo, Janice Radway, Ana Župan-Bender, Ana Žube

RAZVOJ TRIVIJALNE KNJIŽEVNOSTI: OD FELJTONSKIH ROMANA DO SUVREMENOG KIOSK-IZDAVAŠTVA

Iako sam termin *trivijalna književnost* nije pretjerano star – prvi je put upotrijebljen u njemačkoj znanosti o književnosti 1923. godine (Škreb, 1987: 12) – prve naznake nečega što bismo mogli svrstati u neki od trivijalnih žanrova javljaju se već u srednjovjekovlju (usp. npr. Beer, 1970). Međutim, ekspanzija takve književnosti na globalnoj razini, što je i bio bitan preduvjet njezine šire popularnosti, vezuje se tek uz prvu polovinu 18. stoljeća. Tada,

naime, dobrim dijelom zbog uvođenja obvezatnog školovanja i općeg porasta pismenosti, dolazi do brojčanog porasta dotad uglavnom malobrojne publike iz redova intelektualaca i elitnog sloja građanstva. Brojčani porast uzrokovao je i njezino raslojavanje s obzirom na interese, ukuse, estetske zahtjeve i potrebe. To je u konačnici dovelo do bujanja popularnog štiva, najprije u formi feljtonskih romana (franc. *roman feuilleton*), a potom i sveščića (njem. *Hefroman*), nerijetko distribuiranih sustavom pretplate i kolportaže, što je uvelike pridonijelo njihovoj raširenosti i popularnosti (Nemec, 2010: 1–2).

U Hrvatskoj, čija su mnoga veća središta kroz dobar dio 19. stoljeća bila germanizirana, prisutan je snažan utjecaj njemačkih časopisa koji plasiraju drugorazredne romane njemačkih autora u nastavcima, pa je pred hrvatskim književnicima toga vremena stajala zadaća stvoriti književnost koja će istisnuti u to vrijeme sveprisutnu njemačku knjigu. U tom su procesu ključnu ulogu odigrali časopisi i novine. Štoviše, u hrvatskom je slučaju to gotovo postalo pravilom: bez obzira na to jesu li u pitanju bila djela koja su pripadala visokoj ili trivijalnoj književnosti, većina romana tiskana je najprije u časopisima, pri čemu je ključnu ulogu odigrao časopis *Vienac*.

U razdoblju moderne jedan dio književnika svoje tekstove odlučuje prilagoditi što širim čitateljskim slojevima, pod čim se ponajprije podrazumijeva ona manje zahtjevna i intelektualno slabije obrazovana publika, pa upravo u to vrijeme dolazi i do strože podjele na “elitnu” i “popularnu” književnost. Proces najprije zahvaća povijesni roman, a primjena obrasca romanse postaje pravilom. Ekspanzija se nastavlja i u prvoj polovini 20. stoljeća, kada je ključnu ulogu odigrala Marija Jurić Zagorka, književnica koju možemo smatrati prvim imenom hrvatskoga popularnog romana (isto: 8).

Proces je nastavljen i nakon Drugog svjetskog rata. Afirmacijom brojnih autora popularna književnost postaje sve raznovrsnija i u žanrovskome smislu: od ljubića, sentimentalnih i doktorskih romana, do krimića, trilera, pornića, ratnih, vestern i ZF romana. Međutim, dok s jedne strane produkcija trivijalne književnosti buja do tolikih razmjera da izdavačkim kućama poput zagrebačkog *Vjesnika* osigurava milijunske naklade, književna znanost sustavno je prešućuje. Štoviše, rašireno je mišljenje da je pisati o takvoj literaturi nesvrhovito, ako ne i štetno.

Sedamdesetih se godina postupno počinju brisati granice između elitne i masovne kulture, a time i “visoke” i “niske” književnosti.¹ Dolazi do upro-

¹ Među prvima koji su kod nas afirmativno progovorili o svrhovitosti proučavanja trivijalne književnosti bio je Viktor Žmegač (1976). Pozivajući se na tezu Mukašovskoga o književnosti

sječnja i komercijalizacije, pomicanja granica književne umjetnosti prema “dolje”, a time i žanrovske konfuzije, prvenstveno procvatom proze i afirmacijom autora koji otvoreno koketiraju s obrascima i postupcima trivijalne književnosti (Nemec, 2010: 9), što je, uostalom, i jedno od glavnih obilježja postmodernizma uopće.

Danas je ta granica u općeknjiževnom smislu uopće postala teško određivom. Pogledamo li, primjerice, na hrvatskom tržištu već nekoliko godina prisutan projekt prodaje knjiga uz novine,² postaju jasniji razmjeri njezina brisanja. Koliko god prodaja književnih klasika na kvartovskom kiosku, uz simboličnu cijenu, imala svojih pozitivnih strana, u smislu dostupnosti praktički svakom zainteresiranom pojedincu, s druge je strane poprilično jasno da je čitav projekt pokrenut iz vrlo skromnih didaktičkih pobuda. U trenutku kada su naklade dnevnih novina drastično opadale, a čitavo novinsko tržište (naravno, ne samo hrvatsko) zbog prodora novih tehnologija neumoljivo zapadalo u sve dublju krizu, projekt knjiga uz novine, poslužio je kao sjajan način podizanja naklade, i to na dulje staze. Tako je borba za čitatelje (dnevnih novina!) neobičnim spletom okolnosti osigurala za naše prilike poprilično visoke naklade brojnih hrvatskih i svjetskih klasika, koje bi, sve da su i bili izdani od strane neke od *pravih* izdavačkih kuća, zasigurno bile daleko skromnije, ako ne i sasvim upitne.

Na neki se način povijest ponovila, gotovo kao onda kada su se dnevne novine željno iščekivale, i to ne toliko zbog aktualnih zbivanja u zemlji i svijetu, koliko zbog romana koji su se u njima pojavljivali u nastavcima (a da i ne spominjemo u nastavcima tiskane romane u zasebnim sveščićima). Međutim, u odnosu na početak 18. pa čak i prvu polovinu 20. stoljeća, zahtjevi tržišta značajno su se promijenili. John Fiske tvrdi da se određena roba, kako bi pronašla mjesto u popularnoj kulturi, dijelom mora poklapati i s interesima ljudi, pa tako popularna kultura nije potrošnja, nego kultura – aktivan proces stvaranja i prenošenja značenja i zadovoljstva unutar određene

kao “dinamičkom sustavu”, unutar kojega neprestano dolazi do preslojavanja i izmjene vrijednosnih pozicija, Žmegač je iznio uvjerenje prema kojemu “[...] mehaničko izjednačavanje svih dokumenata pismenosti nije temelj na kojemu bi se mogla graditi znanost o tekstovima” (Žmegač, 1976: 158–159). Percepcija o tome je li nešto kič ili nije te pripada li visokoj ili niskoj umjetnosti je relativna i ovisi ponajprije o našoj predodžbi o umjetnosti, pa se isto može primijeniti i na trivijalnu književnost. Moguće ju je, prema tome, odrediti samo u određenom razdoblju koje opoziciju nameće (isto: 178).

² Projekti prodaje knjiga uz novine u svijetu funkcioniraju već dulje vrijeme. Na našem, kao i na tržištima susjednih zemalja, afirmaciju doživljavaju tek posljednjih nekoliko godina.

nog društvenog sustava (Fiske, 2001: 31). Tako su i motivi određenog broja čitatelja koji na početku 21. stoljeća posežu za knjigom uz novine, moglo bi se reći, više skupljačke nego edukativne naravi; jednako kao što su se nekada kupovali kompleti knjiga “na metre”, tako je danas glavni cilj skupiti kolekciju svih naslova iz određene biblioteke koja se prodaje na obližnjem kiosku, dok je samo čitanje potisnuto u drugi plan.

Kvalitetno pripremljena reklamna kampanja ključan je preduvjet dobre prođe bilo kojeg proizvoda, pa nema sumnje da je bila podlogom solidne prodaje i u spomenutom projektu. Komercijalizacija je, naime, jedno od ključnih mjesta današnjeg potrošačkog društva. Nezaobilazno se vezuje uz fenomen popularne kulture, a samim time nadovezuje i na problematiku trivijalne književnosti. Za detekciju djela trivijalne književnosti nekada je bilo dovoljno baciti pogled na vrstu uveza i tvrdoću korica: u pravilu su to redovito bila proširana, jeftina izdanja. Međutim, pojava *paper-backa*³ je (s inicijalnom idejom da književne klasike učini dostupnim svakom pojedincu, prekinula tradiciju tvrdo ukoričenih klasika i dugoročno praktički onemogućila razlikovanje visoke od niske književnosti na temelju kvalitete uveza) unijela revoluciju u izdavaštvo. Klasici su postali *jeftini*, dok su, s druge strane, mnoga djela trivijalne književnosti doživjela svoja luksuzna, tvrdo ukoričena i *skupa* izdanja.

³ Ideja o *paper-backu* (meko ukoričenim knjigama, tiskanim na jeftinom papiru koje se prodaju po pristupačnoj cijeni) stara je više od sedam desetljeća. Na umu, naravno, imamo popularnu izdavačku kuću Penguin Books, koja je upravo takvim izdanjima unijela revoluciju u izdavaštvo. Kada je o klasicima riječ, vjerojatno je upravo Penguinova specijalizirana biblioteka “Penguin Classic” prva u kojoj su se svjetski poznati klasici počeli objavljivati u takvim džepnim izdanjima. Vrsta uveza nekad je bila razgraničavajući faktor: “Meki uvez, pogotovo za beletristiku, danas je gotovo pa standard. U Laneovo vrijeme [Allen Lane, osnivač izdavačke kuće Penguin Books; op. A. B.] meke korice simbolizirale su šund-literaturu i bilo je nezamislivo da se kvalitetne knjige mogu kupiti po cijeni kutije cigareta. Laneovi urednici nametnuli su i standarde u oblikovanju knjiga i pokazali da i tzv. ozbiljna literatura itekako može biti komercijalna. Objaviti knjigu u Penguinovu izdanju i dalje je važna potvrda autorskog uspjeha, posebice za književnike izvan engleskog govornog područja. Ili, kako je to sažeo Malcolm Bradbury: “Kad su mi objavili knjigu u izdanju Penguina, shvatio sam to kao korak prema kanonizaciji” (*Kako su pingvini ubacili književnost u svaki džep*, Jutarnji list, 16. kolovoza 2010). Cilj urednika Penguinove klasične biblioteke bio je uvjeriti čitatelja da si u novome društvu, ako ništa, drugo, svi mogu priuštiti knjigu koju žele. Na prostorima bivše Jugoslavije, takva izdanja bila su ona beogradskog BIGZ-a, biblioteke “Reč i misao”, Nolitova esejistička biblioteka “Savežđa”, Hitove biblioteke “Evergreen” i “Itđ”, zatim Vjesnikova edicija krimića “Trag”, neke od biblioteka Augusta Cesarca... Bilo je i novijih pokušaja pokretanja sličnih biblioteka, od čega se, zbog malih naklada, odustalo (*Izdavač koji je džepnoj knjizi podario dignitet*, Jutarnji list, 10. kolovoza 2006).

Sve su to jasni pokazatelji značajnih pomaka do kojih je došlo u tradicionalnim vrijednosnim sustavima, a isto tako i vremena u kojemu je tržišna ekonomija postala jedinom mjerodavnom kod donošenja odluke na kakvom će se papiru tiskati i kakvim će koricama biti ukoričeno djelo pojedinog autora.

ODREĐENJE TRIVIJALNOG

Pitanje određenja književnih uradaka koja bismo mogli okarakterizirati kao trivijalna, mnogo je složenije od njihova ukoričavanja, iako je, moramo se složiti, tvrdoća knjižnih korica, barem kada je riječ o izdavačkoj kući Penguin, prerasla u svojevrstan, najprije knjižarski, a potom i kulturološki fenomen 20. stoljeća. Milivoj Solar, u svojoj knjizi *Laka i teška književnost* (2005), toj problematici posvećuje popriličan prostor. *Laka* književnost koju Solar spominje u naslovu bila bi, naravno, ona *trivijalna*, dok bi *teška*, logičnim slijedom, onda trebala biti ona druga, *visoka* ili *prava* književnost. Koristeći se zaključcima ruskih formalista, Solar *teški* oblik u književnosti uvjetuje cjelokupnim sustavom književnih postupaka (tipovi motivacije, organizacija sižea, perspektiva pripovjedača), dok bi *laka* onda bio onaj u kojemu nema odstupanja od uobičajenog, iznenađenja ni originalnosti, s jezikom prepuštenim automatiziranom razumijevanju u smislu svakodnevne komunikacije (Solar, 2005: 12). Međutim, promatramo li ovaj problem iz aspekta (vrsnoga) pisca, književnost mora biti laka, dok promatrano iz aspekta književnoga djela, mora biti teška – jer književnost jest književnost samo ukoliko je pisana jezikom koji je nadograđen na svakodnevni jezik kojim komuniciramo. Tako opreka težine i lakoće postaje tek uvjetnom metaforom i problemom koji je isključivo recepcijske naravi – prebacuje se na čitatelja i ovisi isključivo o njegovim recepcijskim sposobnostima (isto: 14–18).

Prema navedenom (u krajnje pojednostavljenu obliku), na prvi bi se pogled moglo zaključiti da je trivijalna književnost ona književnost koja nije pisana u skladu s nekim općim konvencijama kojima se piše visoka književnost, odnosno da je trivijalna književnost, jednostavno – *loša* književnost (isto: 76–77). To bi onda značilo, međutim, da će svaki književni uradak koji pisac stvara poštujući neke unaprijed postavljene konvencije, s intencijom da napiše djelo koje će pripadati visokoj književnosti, pripadati *dobroj* književnosti, a tomu sasvim sigurno nije tako jer postoje dobra i loša trivijalna književna djela, jednako kao dobra i loša netrivialna, pa trivijalnu i netrivial-

nu književnost ne možemo razlikovati ni postupkom klasifikacije književnih vrsta niti postupkom književnoga “vrednovanja” (isto: 79). Preostaje nam prepoznavanje na temelju određenih strukturnih osobina pojedinog trivijalnog žanra: krimića, ljubića, pornića, horora,... I kod ovog se načina prepoznavanja kao ključni elementi mogu izdvojiti shematičnost, stilska jednostavnost, pridržavanje žanrovskih konvencija i prilagođenost određenim ukusima (usp. Solar, 2007), kao i nedostatak inventivnosti i prisutnost postupaka koji se svode uglavnom na dijaloge i naraciju, a zaključivanje na sentencije (usp. Solar, 2005: 91–92). Shematičnost, dakako, opet ne možemo smatrati isključivim obilježjem samo trivijalne književnosti, kada znamo da je književno stvaranje u cijelosti prepuno shema (usp. Škreb: 14). Doduše, u trivijalnoj književnosti ona je ekstremna: od fabule i prikaza likova, do jezika i idejne pozadine djela (isto: 15). Pritom se, iznova, kao potencijalno opasna manjkavost prepoznavanja (ekstremne) (trivijalne) shematičnosti, ali i ostalih upravo navedenih osobina trivijalne književnosti, pojavljuje pozivanje na subjektivne dojmove.

S obzirom na to da nijednim od navedenih kriterija nije moguće sasvim pouzdano detektirati pripadnost pojedinog djela (ne)trivijalnoj književnosti, kao jedino donekle sigurno uporište u klasifikaciji trivijalnog od netrivijalnog, mogla bi nam poslužiti usmjerenost djela trivijalne književnosti na drugi tip recipijenta od onoga s kojim računaju djela i autori netrivijalne književnosti. Mnogi će se bez razmišljanja složiti kako je tipičan recipijent trivijalne književnosti “običan čovjek iz svakodnevice”. Takav će stav dobrim dijelom zasigurno biti izveden upravo iz činjenice kako je *trivijalno* u nekom “uobičajenom” “svakodnevnom” značenju nešto obično, beznačajno, otrcano, bez svježine i banalno (usp. HER⁴). Međutim, u tom slučaju, tvrdi dalje Solar, moramo prihvatiti i sud da je i svakodnevni život upravo takav – trivijalan (Solar, 2005: 100). Svakodnevica, odnosno suvremenost, ipak je na jedan drugi način prisutna u trivijalnoj književnosti: za razliku od visoke književnosti, koja se oslanja na cjelokupnu književnopovijesnu tradiciju, trivijalna je književnost prisiljena na sinkroniju – čitatelj je ne razumije iz povijesti, nego jedino iz sinkronije svakodnevice koje je sastavni dio (isto: 96); za trivijalnu je književnost tradicija okamenjena (isto: 113), a kodovi na koje se oslanja recipijent trivijalne književnosti, za razliku od recipijenta visoke književnosti, potječu iz svakodnevice, ne iz povijesti kulture (isto: 114).

⁴ *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi Liber, Zagreb, 2003.

Solarov zaključak je sljedeći: onaj tko nije zadovoljan svakodnevnim životom, zadovoljan je trivijalnom književnošću (isto: 133). Upravo to objašnjava razloge posezanja za djelima trivijalnog karaktera: mogućnost brze identifikacije recipijenta s onim što se događa junaku/junakinji. *Prepoznavanje* je brzo i efektivno, a istodobno je prisutno i rastuće zadovoljstvo recipijenta. Cilj je konzumacije takve literature, prema tome, gotovo terapijski: ostvarivanje zadovoljstva te (barem imaginarno) stvaranje one karike koja pojedincu u trenutku čitanja u životu kronično nedostaje. Upravo se u tome, kao što zaključuje i Fiske, sastoji “recept” za postizanje popularnosti određenoga teksta: “Da bi neki tekst postao popularan, on mora da ‘iskaže’ ono što njegovi čitaoci žele da kažu, i mora tim čitaocima da dozvoli da učestvuju u izboru iskaza (pošto tekst mora da ponudi višestruke iskaze) tako što će konstruisati i otkrivati relevantne spone sa vlastitom društvenom situacijom” (Fiske: 167).

LJUBIĆ I/ILI ROMANSA

U potrošačkom društvu potrošače razlikuju prije svega klasne razlike. Pored njih, iznimno se važnima pokazuju i one spolne. Većina se reklama, naime, više obraća ženama nego muškarcima (Fiske: 18). Razloge takvoj marketinškoj usmjerenosti treba potražiti u jednostavnoj činjenici koja počiva na patrijarhalnom društvenom modelu u kojemu su upravo žene nositeljice obitelji. U toj ulozi one pokrivaju širok prostor opće potrošnje: od prehrane i osobne higijene, preko odjeće i obuće, pa sve do održavanja i opremanja stambenog prostora, vrta isl. Premda žene danas više nisu isključivo kućanice koje si mogu priuštiti da, obavljajući kućanske poslove, čitav dan provedu uz upaljeni televizor, usmjerenost reklama prema ženskoj publici još uvijek je ostala prisutnom u poprilično velikoj mjeri.

Kada je u pitanju književnost, napose ona trivijalna, također postoje jasne spolne distinkcije između namijenjenosti određenih žanrova pojedinom spolu, jednako kao što postoje kategorije poput, primjerice, dječje književnosti, književnosti za mladež i književnosti za odrasle. Doduše, teško da bismo mogli pronaći uporište u tvrdnji kako su, recimo, ZF ili krimić više *muški* nego *ženski*, iako im tradicionalno više naginje muški dio populacije. Međutim, uzmemo li za primjer Ljubić, pitanje namijenjenosti navedenog žanra muškoj ili ženskoj publici kategorički se usmjerava prema ženskom dijelu. Ukoliko i postoje muškarci koji pasionirano čitaju takvu literaturu, teško bi bilo pronaći onoga koji bi to otvoreno priznao.

Ljubić se tako tradicionalno proglašava tipično ženskim trivijalnim žanrom. Premda je riječ o žargonizmu (jednako kao krimić ili pornić), potonji je termin postao sinonimom za trivijalnu verziju ljubavnog romana, čija je pripadnost *niskoj* književnosti upravo dodatno naglašena žargonskim podrijetlom termina (*visokoj* bi književnosti pripadao ljubavni roman). Pored termina Ljubić, za označavanje djela istoga žanra u upotrebi je i termin romana. Postavlja se logično pitanje terminološke naravi: jesu li Ljubić i romana danas, u vremenu potiranja bilo kakvih granica, (terminoloških) ograničenja i načelno proglašene tolerancije (usp. Solar, 2007b) postali *isto*?

Romansa kao literarni termin izvorno se povezuje sa srednjovjekovnom književnošću. Pojam je, naime, u ranom srednjovjekovlju izvorno označavao novi pučki jezik, izveden iz latinskog jezika, koji se razlikovao od učenog/sluzbenog latinskog. *Enromancier*, *romançar*, *romanz* značilo je prevesti ili napisati knjige na pučkome jeziku. Sama knjiga zvana je *romanz*, *roman*, *romance*, *romanzo*, dok su starofrancuski pojmovi *romant*, *roman* označavali “uglađenu romansu u stihu”, a doslovno – “popularnu knjigu” (usp. Beer, 1970: 4). Premda je u pitanju bila uglađena tematika, jezik kojim su takva djela pisana bio je svima razumljiv. Djela tog žanra, u takvom se obliku i značenju mogu pronaći negdje do 15. stoljeća. U 17. stoljeću romansom se nazivaju opsegom veća fiktionalna djela koja nalikuju viteškim pričama. Beer, međutim, početke romanse smješta daleko ranije, već u antičko doba (usp. isto).⁵

Današnja opća određenja pojam romanse također povezuju sa sentimentalnim lirsko-epskim formama, pretežno vedrijeg, ljubavnog sadržaja (usp. HER), no isto tako je često prisutno navođenje pojma uz tipične žanrove tri-vijalne književnosti, najčešće Ljubića.

I iz ovakvog, znatno sažetog, uvida u povijesni razvoj romanse razvidno je kako je romana značenjski širi termin, koji je tijekom povijesti pokrivaio daleko širi spektar djela od onoga što bismo danas mogli svesti pod termin Ljubića. Pa iako ova dva pojma u današnjem značenju mogu biti svrstana pod varijantu istoga, oni (još uvijek) nisu u potpunosti semantički izjednačeni: “Ljubić podrazumijeva komercijalnu, kiosk varijantu žanra, dok termin romana obuhvaća šire diskurzivno polje: od klasičnog književnog oblika

⁵ Tom se problematikom u našoj znanosti o književnosti bavio Darko Novaković (usp. zbornik *Trivijalna književnost*). Ovdje se nemamo namjeru baviti detaljnom razradom i pregledom reprezentativnih autora i djela romanse kroz povijest. Za detaljniji uvid u povijesni razvoj romanse upućujemo na navedeno djelo Gillian Beer.

romanse čije je semantičko polje šire od ljubavnog zapleta do popularnokulturnog romansiranja stvarnosti, za čiji primjer mogu navesti Glorijin projekt ‘Velike romanse 20. stoljeća’, kolekciju 9 knjiga i DVD izdanja s dokumentarcima BBC-a o poznatim ljubavnim parovima 20. st.” (Kolanović, 2010: 16, 15. fusnota).

FENOMEN ZVAN ANA ŽUBE

Bez obzira što se danas više ne bavi aktivno pisanjem kao u godinama svoje najveće slave, ime novinarkе, urednice i spisateljice Ane Žube⁶ još uvijek se primarno povezuje s pojmom ljubića. To nimalo ne čudi kada se u obzir uzme popularnost koju su njezine priče postizale u vremenu jugoslavenskog socijalizma, tijekom 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća, kada je Žube u različitim novinama i časopisima, nerijetko u vrlo visokim nakladama, objavila više od 1500 priča.⁷ Stoga se u potpunosti moramo složiti s Mašom Kolanović koja ovu autoricu smatra sinegdohom za popularnost ljubića kao trivijalnog žanra koji je, dobrim dijelom zahvaljujući upravo i njoj, na prostora bivše Jugoslavije, ali isto tako i u svijetu zapadnjačke kulture, u to vrijeme proživljavao svoje zlatno komercijalno doba (Kolanović, 2010: 4).⁸

Otprilike u isto vrijeme na hrvatskoj se književnoj sceni (u relativno skromnom opsegu, doduše) javlja i (drugi) val feministički osviještene književnosti koju pišu žene. Pritom se prvenstveno u vidu ima autorice poput Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić, Nede Mirande Blažević, a jednim dijelom i Irene Lukšić i Dubravke Ugrešić (Nemec, 2003: 345–346). Riječ je o tzv. ženskom pismu, koje krajem burnih šezdesetih godina doživljava ekspanziju u Europi, i koje je s vremenom postalo mjestom samopotvrde ženskog iden-

⁶ Pravo autoričino ime je Ana Župan-Bender. Većinu svojih priča i romana objavila je pod pseudonimom Ana Žube.

⁷ Najveći broj svojih ljubavnih priča objavila je pod egidom “Život piše romane” u nekadašnjem tjedniku *Vikend* (*Sa suprugom Anom Žube podučavam ljubav*, Nacional, br. 586, 6. veljače 2007).

⁸ Kolanović svoju formulaciju o Ani Žube kao “sinegdohi pregnantnog trenutka ljubića” toga vremena dokazuje i navođenjem podatka da ju je Dubravka Ugrešić aluzivno uvrstila u rečenicu jednoga od svojih likova u romanu *Štefica Cvek u raljama života*. Riječ je, naime, o rečenici koju izgovara Štefičina frfljava tetka iz Bosanske Krupe: “Ješi li vidjela negdje moje žube?” (*Štefica Cvek u raljama života*: 15), a koja ima jednak fonemski slijed kao i umjetničko prezime autorice (Kolanović, 2010).

titeta i integriteta. Ti se tekstovi bave odnosom žena prema dominirajućem muškom spolu, analizom položaja u društvu i unutar obitelji te analizom ideologema patrijarhalne kulture, na razini kolektivnog i individualnog iskustva, kod čega iznimno važan zaokret predstavlja preoblikovanje položaja žene od objekta spoznaje do spoznajućeg subjekta, pri čemu muškarac dosljedno biva viđen kao Drugi (isto: 344).

Još jedan trend koji se u to vrijeme javlja na hrvatskoj književnoj sceni, važan u kontekstu teme kojom se ovdje bavimo, a koji se logično uklapa u već spominjano postmodernističku matricu s dehijerarhizacijom vrijednosti, trivijalizacijom i komercijalizacijom književnosti, svakako je i zaokret prema trivijalnim žanrovima, do kojeg dolazi nakon uzmaca fantastičara, u drugoj polovini sedamdesetih godina. Taj je zaokret vidljiv prije svega u prozi detekcije, ali i drugim tipičnim oblicima trivijalne književnosti, poput ljubića, pornića, medicinskih trilera i slično (isto: 298).

Pa iako Ana Žube svojim pričama i romanima⁹ nikada nije pripadala krugu visoke književnosti, niti je bila proučavana uz bok navedenim autoricama, njezine priče i romane možemo promatrati vezano uz obje navedene pojave – u duhu vremena u kojemu je stvarala, Žube je dala svoj doprinos razvoju feminističke poetike. Sasvim sigurno, ne na način kako su to činile gore navedene autorice, nego, ostajući u zadanim okvirima *svojeg* trivijalnog žanra, s mnogo suptilnosti i sentimentalnosti koje su u *visokoj* književnosti odavno bile napuštene, a sentimentalnost *te* vrste je, koliko god prizivala patetiku, ipak adut kojim se najlakše osvaja manje zahtjevna čitateljska publika.

Već i površnim uvidom u priče Ane Žube na tematskoj razini, od kojih je jedan dio objedinjen u knjizi *Sjene na suncu* (1980), teško se oteti dojmu, što, naposljetku, potvrđuje i sama autorica, kako su njezine priče upravo u pravom smislu te riječi – *životne*.¹⁰ S obzirom na prvotni način njihova

⁹ Žube je autorica dvaju romana: *Divlja loza* (Novi Sad, 1982) i *Ne traži me u sebi* (Beograd, 1985). Potonjim se detaljnije bavimo u ovom radu.

¹⁰ Ovakvo određenje Žubinih priča ponudio je Igor Mandić: “Prožetost emocijama i društvena stvarnost glavna su značajka ovih pripovijedaka, a ujedno i glavna prepreka njihova vrednovanja uobičajenim metrom. Te su pripovijetke gotovo faktografski dokumentarne, nepatvoreno životne – a istodobno bujno maštovite. Sintagma ‘literarne (ne)pretenzije’ dokraja otežava prosudbu priča klasičnim mjerilima: one su izložene ocjeni širokog kruga čitalaca. UKRATKO: one su toliko naše, toliko jugoslavenske, potekle s našeg tla i između naših ljudi i mentaliteta da se ne mogu ostati nezamijećene što potvrđuje i fantastičan – ne samo za naše prilike – broj vjernih čitatelja” (Igor Mandić, *Predgovor* knjizi *Sjene na suncu*).

objavljivanja (periodički, u časopisima), Žube njeguje formu kratke priče u kojoj prikazuje širok raspon ljubavnih tema: od onih upravo tipičnih za formiranje trivijalnog zapleta; poput slučajnog susreta u zračnoj luci za vrijeme magle (*Otkazani let*), unutarnjih lomova u kojima se junakinja mora odlučiti za jednoga od dvojice muškaraca (*Utkani snovi*), mladenačke zaljubljenosti (*Prva školska ljubav*), svađe mladih supružnika (*Prvi godišnji odmor*), žene koja se suočava sa suprugovom nevjerom (*Mislit ću sutra*) ili nedostatkom poštovanja bračnoga druga (*Igra istine*), preko žene opterećene bivšim lošim brakom zbog čega se teško upušta u nove odnose (*Ne živi se od prošlosti*), idealizirane ljubavi koja se ostvaruje samo kroz pisma (*Piši mi*), problematičnih odnosa između snahe i svekrve koja sve želi držati pod kontrolom (*Dan bez suza*), pa sve do prošlih ljubavi od kojih ostaju samo uspomene (*Sjećanja*) ili fatalnih slučajnih susreta kojima biva određen čitav junakinjin budući život (*Cijeli život u slučajnom susretu*) (usp. *Sjene na suncu*, 1980).

Pomalo netipično, međutim, među pričama Ane Žube često se mogu pronaći i priče koje bi se, po nekoj općoj klasifikaciji, teško mogle svrstati u neku tipičnu heteroseksualnu matricu ljubića. Takva je, primjerice, priča koja se bavi obiteljskim odnosima u kojoj mladić gradi idealiziranu sliku o ocu pomorcu, istovremeno za sve probleme u obitelji okrivljujući majku, da bi nakon majčine smrti i očeva povratka s novom ženom, nakon čega za njega u stanu više nije bilo mjesta, shvatio da je prava žrtva čitavo vrijeme bila majka (*Slika mog oca*). Tu se ne bi uklopila ni priča o tihom i mirnoj djevojci koju privatno i na poslu iskorištava prijateljica, da bi se na kraju udala za njezina brata (*U svijetu samoće*), kao ni priča o sinu koji, nakon što se oženi, počinje zanemarivati majku udovicu, ostavljajući je bez osnovnih sredstava za život, no na kraju ipak uviđa svoju pogrešku i popravlja stvar (*To su moja djeca*) (usp. isto).

Još je zanimljivije što Žube nerijetko prikazuje muškarce kao žrtvu, ne podliježući na taj način onom radikalnom feminističkom obrascu po kojemu su žrtve isključivo žene, a sve gradeći na pričama iz stvarnoga života koje je dobivala od svojih čitateljica (*Na kraju puta*, *Život bez nje*, *Dnevnik*) (usp. isto).¹¹

¹¹ "Oduvijek sam imala iznimno dobar odnos sa ženama. One u mene imaju duboko povjerenje. Ono što žene nikome nisu rekle, rekle su meni. Zabilježila sam u svom notesu više od 2 800 takvih intervjuja. Ni jednu priču nisam izmislila. To nema smisla, život je prepun mašte i izmisliti se ne može." (*Ana Žube: Nakon smrti hertz romana žene su postale ugrožene*, *Jutarnji list*, 22. srpnja 2006)

Ono što se generalno da zamijetiti čitajući ove priče jest stalna prisutnost nade, ohrabrenja i poziva na borbu kao pokretača iz prividnog beznađa određene životne situacije, što, naposljetku, predstavlja i temelj autoričine životne filozofije.¹² Pokušat ćemo provjeriti funkcioniranje navedenog u romanu *Ne traži me u sebi*.

SMJEŠTANJE U OBRAZAC “IDEALNE ROMANSE”

Kao što je već istaknuto, trivijalna književnost nije jednostavno odrediv pojam, ponajmanje u smislu izdvajanja elemenata koji bi bili karakteristični samo i isključivo za *takvu* književnost u cijelosti ili bilo koji od pripadajućih joj žanrova. Ono što preostaje, dakle, podrobnije je istraživanje tipa recipijenta prema kojemu je takva književnost usmjerena. Kada je o ljubiću/romansi riječ, tom se problematikom detaljno pozabavila Janice Radway u svojoj studiji *Reading the Romance* (1984; 1991). Radway u središte interesa postavlja upravo čitateljicu, analizirajući na taj način funkcioniranje žanra u kontekstu patrijarhalne kulture.

Pozicionirajući problematiku čitanja ove vrste štiva¹³ u širi kontekst vremena i društva kada studija nastaje,¹⁴ Radway pokušava pronaći odgovor na pitanje zašto žene čin čitanja ovakvog štiva smatraju privlačnim, čak i

¹² U jednome intervjuu, govoreći o ulozi sapunica, Žube navodi primjer iz svog života: “Jedne godine u Parizu cijeli sam dan hodala po knjižarama. Bila sam mrtva umorna kad sam se navečer vratila u hotel i premda sam bila gladna kao vučica, nije mi bilo ni do pića, ni do hrane. Usput sam uključila televizor i upravo je bila krenula špica ‘Dinastije’. To je prvi put da sam vidjela neku epizodu. U nas serija još nije bila prikazivana. Bila sam očarana, zadivljena, prvo glazbom. Odgledala sam je do kraja i dobila takvu snagu da sam se okupala, uredila, namazala i otišla na večeru. Poslije sam razmišljala što se to u meni zapravo dogodilo. Što se pokrenulo? Ta ideja da se može bolje, ljepše silno je važna. Mislim da su i moje priče o tome govorile. Ako vam je sada tako loše, nešto ćemo poduzeti, promijeniti. Nisam ja poručivala ženama da će im sreća pasti s neba. Ali, uz malo truda, život se može promijeniti” (*Ana Žube: Nakon smrti hertz romana žene su postale ugrožene*, Jutarnji list, 22. srpnja 2006).

¹³ Radway u svojoj studiji upotrebljava termin *romance*.

¹⁴ Već u uvodnome dijelu, Radway ističe kako je teza *Čitanja* proizvod određenog povijesnog trenutka (isto: 1). Studija je nastala na temelju stajališta razvijenog na Odsjeku za američku civilizaciju u Pennsylvaniji po kojemu bi upravo popularna književnost trebala doći u fokus kulturalno orijentiranih istraživanja ukoliko se želi doći do ispravnih iskaza o “običnim” Amerikancima. Oslanjajući se više na antropologiju nego sociologiju, tamošnji istraživači smatrali su da istraživanje kulture mora voditi računa o prostornoj i vremenskoj određenosti, čime su napravili odmak od Williamsovih, Hallovih i drugih teorija (isto: 3).

nužnim, te što je to što im u tekstu te vrste donosi užitak (isto: 10–11). Očekivanja žena od čitanja romansi detaljno je prezentirala i eksplicirala anketa-ma koje je provela na ispitanicama (usp. isto: 61; 67; 74; 82). Rezultati su pokazali kako žene točno znaju zašto kupuju i čitaju navedenu vrstu štiva. Odgovori variraju od onih po kojima čitanje takve literature predstavlja način jednostavne relaksacije nakon dnevnih problema i obveza ili “rezervirano vrijeme” koje čitateljice odvajaju samo za sebe, preko onih u kojima se kao glavni motiv ističe upoznavanja udaljenih mjesta i prošlih vremena, bijeg od svakodnevnih problema, ili se kao ključan ističe sam koncept romansi koje nikada nisu tužne ni depresivne, pa do odgovora po kojima je čitanje najbolja opcija bijega, odnosno istaknuta želja za identifikacijom s junakinjom te upoznavanjem snažnih, muževnih junaka (isto: 61).

Nadalje, *happy end* pokazuje se ključnim sadržajem romanse, nešto bez čega je ovaj žanr naprosto nezamisliv. Odmah iza toga slijedi razvoj ljubavnog odnosa između junaka i junakinje koji je, doduše, spor, ali dosljedan. Njemu se pridodaju i brojne ljubavne scene, manje ili više eksplicitne, ali, važno je naglasiti, bez eksplicitno naglašene seksualnosti – dakle s naglaskom na rafinirane oblike erotike. U manjoj je mjeri prisutno smještanje radnje pojedinih romansi u određeno povijesno razdoblje, naglašeni sukobi između junaka i junakinje, kao i pojedinosti o njihovoj sudbini nakon što završe zajedno, odnosno kažnjavanje zlikovaca koji su opstruirali ljubavnu priču (usp. isto: 67).

Pojedinosti koje po mišljenju čitateljica nisu poželjne u radnji bile bi sljedeće: promiskuitetno ponašanje, nesretan završetak, silovanje, tjelesno zlostavljanje, slab ili okrutan junak, scene eksplicitnog seksa, junakinja koja je snažnija od junaka, “obična” junakinja, koja se ne ističe nikakvim posebnim kvalitetama, predbračni seks te, na posljednjem mjestu, junak snažniji od junakinje (usp. isto: 74).

Idealnog junaka romanse krasi prije svega inteligencija i nježnost, zatim izražen smisao za humor, snaga i zaštitnička nastrojenost te tjelesna atraktivnost i hrabrost. Zanimljivo je da junakovu neovisnost i samostalnost (kao unaprijed ponuđen anketni odgovor) primarnom nije smatrala nijedna od anketiranih čitateljica (usp. isto: 85).

Sam čin čitanja ovakve literature za žene zapravo predstavlja svojevrsnu “deklaraciju neovisnosti”, način bijega i osiguravanja privatnosti od društveno nametnutih institucija heteroseksualnosti i monogamnog braka te mogućnost da na taj način iskažu pravo na svoju potrebu za odvajanjem vremena i prostora samo za sebe, bez da u tom činu budu ometane (usp. isto: 11–12).

Na taj se način pokazuje da je čin čitanja romansi zapravo oblik individualnog otpora položaju žena, utemeljen na pretpostavci da su jedino žene odgovorne za brigu i emocionalno njegovanje drugih. Tako žene čitanjem “kupuju” vrijeme i privatnost, istovremeno progovarajući o posljedicama svoga položaja, fizičkoj iscrpljenosti i emocionalnoj ispražnjenosti uzrokovanoj činjenicom da u patrijarhalnoj obitelji briga o *njima* nije ničija dužnost. Također ističu i svoju čežnju za nadom i emocionalnim ispunjenjem, rješavajući potrebe, žudnje i želje koje su im bile uskraćene od strane bračnog partnera (isto: 13).

Međutim, s druge strane, paradoksalno, tekst romanse svojim dobro utvrđenim semantičkim obrascem opet iznova proizvodi i učvršćuje tu istu poziciju! Iz tog razloga možemo govoriti o čitanju romansi kao o duboko proturječnom činu, kao i o njihovom utopijskom konceptu (isto: 15).

Na temelju čitanja većeg broja američkih romansi nastalih tijekom 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća, Radway kreira obrazac tzv. *idealne romanse*, čija bi se narativna struktura sastojala od trinaest točaka:

1. Junakinjin socijalni identitet je uništen.
2. Junakinja antagonistički reagira prema aristokratskom muškarcu.
3. Aristokratski muškarac reagira na dvosmislen način prema junakinji.
4. Junakinja interpretira junakovo ponašanje kao dokaz isključivo seksualnog interesa.
5. Junakinja na junakovo ponašanje odgovara ljutnjom ili hladnoćom.
6. Junak uzvraća kažnjavanjem heroine.
7. Junakinja i junak su fizički i/ili emocionalno razdvojeni.
8. Junak se nježno odnosi prema junakinji.
9. Junakinja pozitivno reagira na junakovo pokazivanje pažnje.
10. Junakinja interpretira junakovo ambivalentno ponašanje kao posljedicu povrijeđenosti u prošlosti.
11. Junak prosi svoju junakinju/otvoreno pokazuje svoju ljubav i nepokolebljivu privrženost prema junakinji s uzvišenim činom nježnosti.
12. Junakinja odgovara seksualno i emocionalno.
13. Junakinjin identitet opet je uspostavljen (isto: 134).

Struktura Žubina romana je sljedeća:

Priča se otvara Sarom Weiss, djevojkom iz osiromašene odvjetničke obitelji koja je upravo diplomirala pravo. Sara živi s ocem, kojemu je i prije diplome pomagala u odvjetničkom uredu. Svoju radost zbog diplome Sara želi podijeliti sa svojim ljubavnikom Ivanom, liječnikom i velikim ženskarom, s kojim održava vezu već nekoliko godina. Međutim, najsretniji dan naskoro se pretvara u osobnu tragediju kada Ivana zatekne s drugom ženom. Sara najprije zapada u depresiju, koju dodatno pojačava i činjenica da je jedna od njezinih najboljih prijateljica, Jelena, također jedna od Ivanovih ljubavnica, a osjećaj gubitka pokušava nadomjestiti brojnim površnim vezama u kojima traži isključivo seks, izbjegavajući bilo kakvu mogućnost ozbiljnijeg vezanja. Uskoro joj je dijagnosticiran karcinom. Uspijeva se oporaviti, ali tada otac doživljava moždani udar, pa velik teret brige za posao i oca pada na njezina leđa. Ulazi u vezu sa svojim klijentom Damjanom. Zbog neuspjeha s Ivanom, ali i straha kako će Damjan reagirati kada sazna da je bolovala od karcinoma, isprva se snažno opire Damjanovu pokušaju da joj se približi. Ipak, na kraju sve završava romantičnim zbližavanjem.

Druga protagonistica je Nina (Ninočka), Sarina prijateljica iz djetinjstva, koja se bavi izrađivanjem krpenih lutaka. Isprva živi s autoritativnom i čangrizavom majkom, a zatim s razvedenim Nikolom i njegovim desetogodišnjim sinom Igorom. Nikola je neprestano omalovažava, ali Nina u njemu vidi idealnog muškarca. To traje sve dok ne zatrudni, a Nikola je prisili na pobačaj i zatim napusti. Krivnju zbog Nikolina odlaska Nina svaljuje na sebe, no uskoro se zbližava s Jeleninim mužem Brankom, koji je sušta suprotnost Nikoli. Branko joj opet vraća vjeru u ljubav. Nikola se, nakon što ga nova ljubavnica Dubravka izbaci iz stana, opet pokušava vratiti Nini, no ona ga odbija i vraća se majci. Majka umire, a Nina upoznaje mladog arhitekta Sašu koji joj pomaže u preuređivanju majčine kuće, ali i nemilice troši njezin, od majke naslijeđen, novac. Zaljubljena Nina posuđuje novac od prijateljica. Saša je prosi.

Glumica Jelena Matić treća je junakinja. Jelena je Sarina prijateljica, ali i jedna od mnogih Ivanovih ljubavnica. Njezinoj ljepoti muškarci ne mogu odoljeti, no zbog kroničnog nedostatka roditeljske ljubavi u djetinjstvu i tijekom odrastanja (odrasla je s bakom, dok su joj roditelji boravili na radu u Njemačkoj), kao i skromnog seljačkog podrijetla kojega se stidi, Jelena pati od kompleksa manje vrijednosti, što nastoji kompenzirati distancom na kojoj drži ljude kojima je okružena. Živi u promašenu braku s Brankom. Komunikacija između njih dvoje gotovo da i ne postoji. Situacija se mijenja tek nakon što se Branko upusti u avanturu s Ninom, a Jeleni umre otac. Branko se, zajedno s Jeleninim sinom (kojemu je otac Ivan) udaljava od Jelene. Ona žudi za ulogom života u kazalištu; dozlogrdilo joj je da, zahvaljujući svojoj ljepoti, uvijek igra zavodnice. Prilika joj se pruži kada dobije ulogu Ibsenove Nore. Doživljava trijumf na sceni, no Branko se ne pojavljuje na premijeri. Jelena doživljava psihički slom.

U radnju su uvedene tri protagonistice. Ono što je svima trima zajedničko jest uništen, ugrožen i/ili neizgrađen socijalni identitet, što upravo i predstavlja prvu točku idealnog obrasca romanse kod Radway. Riječ je o karakterno različitim ženama koje povezuju nesigurnost i kompleksi, nastali kao rezultat poremećenih odnosa s jednim ili oba roditelja.

Premda je radnja zasnovana na onome što se događa u životima triju protagonistica, podjednako zastupljenih u radnji, glavnom junakinjom ipak možemo smatrati Saru Weiss, kojom se priča otvara i zatvara.¹⁵ Nakon otkrića Ivanove nevjere, Sara je promijenila velik broj partnera. Promiskuitetu se odaje kako bi se na taj način osvetila muškom rodu. Njezin princ na bijelom konju ipak se pojavljuje u drugom dijelu romana, u liku poznatog grafičkog dizajnera Damjana Lucića. Sara je isprva krajnje distancirana, s očekivanjima koja ne nadilaze seksualno zbližavanje. Ipak, njezova upornost tjera je da preispita i osvijesti svoje osjećaje prema njemu pa na kraju ipak pronalaze zajedničku sreću.

Ninin socijalni identitet u velikoj je mjeri neizgrađen, što je posljedica autoritativne majke koja joj nije dopuštala da slobodno izrazi svoju osobnost, a zatim se to nastavilo i u odnosu s Nikolom, koji je koristio svaku priliku kako bi je ponizio i naglasio njezinu nesposobnost. Nikola je ocrtan kao stereotipni balkanski mužjak – sebični i egocentrični grubijan. Iza takve površinske fasade krije se, međutim, nesiguran slabić, čija se snaga lomi kada naiđe na superiorniju ženu, što se i pokazuje u njegovoj kratkoj vezi s Dubravkom. Nakon prekida s Nikolom, Nina ulazi u kratkotrajnu romansu s Brankom koji je sušta suprotnost sirovom i grubom Nikoli. Ipak, njihova veza ne potraje dugo jer se Nina na kraju zaljubljuje u mlađahnoga arhitekta Sašu.

Za razliku od Sare i Nine, Jelenin socijalni identitet vidljivo se urušava tek na kraju romana. Pasivan i gotovo nevidljiv, njezin suprug Branko pokušava učiniti sve kako bi udovoljio svojoj distanciranoj i hladnoj supruzi.

¹⁵ Uvođenje većeg broja protagonistica, što je postupak koji ćemo pokušati objasniti kasnije, nameće usporedbu s danas još uvijek ultrapopularnim chicklitom Candace Bushnell, *Seks i grad* (2002), u kojemu okosnicu radnje predstavljaju četiri protagonistice, *single* žene na čelu s kolumnisticom Carrie Bradshaw. Kao i u Žubinu romanu, u pitanju su karakterno veoma različite junakinje; štoviše, razlike među njima gotovo da su iskarikirane: od hipersenzibilne Carrie, preko konzervativne, obiteljskom životu sklone pripadnice visokih krugova Charlotte i odvjetnice Mirande, pa do promiskuitetne hedonistice Samanthe (usp. *Sex and the City*, 2002).

Međutim, razlike među njima su prevelike – Jelena je u taj brak ušla isključivo iz interesa. Do obrata dolazi tek nakon što Jeleni umre otac, kada doznajemo i detalje životne tragedije Jelene Matić koja je, odrastajući sama s bakom, svojim hladnim odnosom prema drugima prikrivala traume iz djetinjstva. Branko ulazi u avanturu s u tom trenutku ranjivom Ninočkom (pri čemu oboje prvi put dobivaju priliku da iskuse osjećaj pripadanja i uzajamnog partnerskog poštovanja, što sa svojim prethodnim partnerima nisu bili u prilici), postupno se udaljavajući od Jelene, što na kraju rezultira njegovom potpunom ravnodušnošću i nedolaskom na njezinu kazališnu premijeru. Tek tada Jelena osvještuje važnost Brankove prisutnosti u svom životu te doživljava živčani slom.

U tipičnom se ljubiću zaplet formira na relaciji jedan muškarac-jedna žena (usp. Radway, 1991), što, dakako, nije isključiv preduvjet, ali ga čitateljice drže poželjnim (usp. isto). Žube, međutim, uvodi tri protagonistice. Kao što smo već naznačili povlačeći paralelu s romanom *Seks i grad*, razloge posezanja za ovakvim postupkom možda treba tražiti upravo u načinu njihova prikazivanja: karakterno iznimno različite, Sara, Nina i Jelena podjednako su zastupljene u radnji romana. Međutim, posljednje dvije prikazane su poprilično plošno: Nina kao labilna osoba koja pati od ozbiljnog nedostatka samopouzdanja, a Jelena kao hladna, distancirana i emocionalno osakaćena ljepotica. Skloni smo stoga postaviti tezu o likovima koji funkcioniraju kao tipovi, i to upravo kao tipovi žena najčešće prisutnih u društvu gdje roman nastaje, što je sasvim u skladu s tezom Janice Radway da je čitanje ljubića (a time, neizostavno, i njihovo pisanje, kao odgovor na potražnju ciljane publike) neodvojivo od konteksta vremena i društva. Isti je postupak primjenjiv i na njihove partnere; upravo koliko su različite junakinje, toliko se razlikuju i protagonisti predstavljeni kao potencijalni partneri svake od njih: Branko je introvertan, nježan i samozatajan, Nikola slabić koji se krije iza krinke beščutnog grubijana, a Saša mlad i rastrošan ljepotan sklon lagodnu životu. Jasno je da ni jedan od ove dvojice ne predstavlja tipičnog junaka idealne romanse (usp. Radway: 85). Međutim, promatra li ih se kao tipove, odnosno, udružene sa svojim partnericama, kao *tipske parove*, dobivamo zaokruženu sliku, ne junaka i junakinja iz idealne romanse, nego tipova muškarca i žena koji profiliraju društvom. Na ovu tvrdnju možemo nadovezati već spominjanu Žubinu težnju da svojim pričama i romanima djeluje terapijski: upoznavanjem s onim što proživljavaju njihove junakinje, čitateljice prepoznaju i tipične situacije iz stvarnoga života – *prepoznavanje* je, kao što smo već ranije naglasili, brzo i učinkovito, a istodobno je prisutno i rastuće zadovoljstvo recipijenta (usp. Solar, 2005; Fiske: 2001).

Iako ni za lik Sare Weiss, koju smo izdvojili kao glavnu junakinju, ne bismo mogli kazati da je ocrtan mnogo detaljnije od ostalih dviju protagonistica, pored već spomenutog podatka da se upravo njome otvara i zatvara radnja romana, činjenica je i da obrazac idealne romanse u cijelosti možemo primijeniti samo na tom liku, odnosno njezinoj vezi s Damjanom Lucićem. Donekle se problematičnim može učiniti uvođenje Damjanova lika tek u drugom dijelu romana. To se, međutim, pokazuje opravdanim, budući da autorica čitav taj prostor do uvođenja Lucićeve lika u priču koristi kako bi kroz Sarino nošenje s prekidom prve veze i odavanje promiskuitetnom ponašanju detaljnije prikazala proces razaranja njezina socijalnog identiteta.

Idealni bi junak, po Radway, trebao biti konstruiran androgino: koliko god muževan i fizički snažan, jednako toliko i nježan, pažljiv i brižan (usp. Radway: 85). Tek ujedinjavanjem svih tih naizgled opozicijskih osobina, dobivamo idealnog i čitateljicama poželjnog junaka romanse. Lucić u Sarin život ulazi kao potencijalni klijent kojemu su potrebne njezine odvjetničke usluge:

“Sara se zaputila prema stubama koje vode u kancelariju. Na vrhu stuba sreća je ⁽¹⁾visokog, plećatog muškarca. Držao je nešto u ruci i mahao.

⁽²⁾– Znate li gdje je kancelarija odvjetnice Sare Weiss? Ovo je, čini se, luda kuća...
– Da? Ja sam Sara Weiss!” (*Ne traži me u sebi*: 80; sva podcrtavanja i numeracije A. B.)

Njegov opis, unatoč konciznosti svedenoj na svega dvije riječi – (1) *visok* i *plećat*, u potpunosti odgovara junaku iz obrasca Janice Radway. To su, naime, fizički poželjne osobine savršenog partnera koje sugeriraju da će kao takav biti u stanju djelovati zaštitnički. Njegov nastup (2) daje za naslutiti kako je riječ o drskom i samouvjerenom muškarcu, čiji je ulazak u svijet junakinje predstavljen kao dolazak potencijalnog spasitelja, muškarca koji donosi promjene i bespogovorno prihvaća uzde njezina već dobrano uzdrmanog života (3) u kojemu joj ništa ne polazi za rukom (4), a koji se sastojao od nastojanja da vodi domaćinstvo, neprestane borbe s dementnim ocem i pokušaja da pored toga obavlja odvjetnički posao:

“⁽⁴⁾Sva crvena u licu od vrućine ali i bijesa, okrenula se prema štednjaku. Meso je zagorjelo, a krumpir je bio potpuno crn.

Do vraga i ručak i rođendan! Ne mogu više! – zavapila je sva zdvojna.

⁽³⁾– To ću ja riješiti – rekao je muškarac i uzeo kuhinjsku krpu, podigao poklopac kante za smeće i sve unutra bacio. – Gotovo. Kao što vidite, ništa se nije dogodilo”
(isto: 81; sva podcrtavanja i numeracije A. B.).

Nakon rješavanja formalnosti oko prometne nesreće, što je i bio razlog zbog kojega je Damjan zatražio njezine usluge, uslijedio je poziv na ručak. Već je u junakinjinoj reakciji moguće primijetiti prvu naznaku njezina antagonizma (2. točka idealnog obrasca): ona, naime, prihvaća poziv na ručak, ali povede i oca te time junaku automatski onemogućuje poduzimanje konkretnih daljnjih koraka.¹⁶

Nakon toga, neko vrijeme joj se ne javlja, što junakinju dovodi u nedoumicu (3. točka):

“Cijeli kolovoz Sara je provela u Zagrebu. Nije mogla ostaviti oca samoga. Osim toga, od susreta s Damjanom osjećala se gotovo izgubljenom. Nadala se da će joj poslije onog zajedničkog objeda telefonirati. Da će se raspitati bar kad će biti ročište na sudu za njegov slučaj. Baš je luda. Damjan zna da su sudski praznici” (isto: 95–96).

Sara osvješćuje svoju zaljubljenost. Zbog nastavka poslovne suradnje dolazi do ponovnog susreta. Međutim, glasine koje čuje o njemu, da ga se često može vidjeti u društvu s lijepim djevojkama, a nakon toga i poziv da odu u njegov stan, Sari su dovoljne da zaključi da i Damjana, poput ostalih muškaraca s kojima je bila u posljednje vrijeme, zanima isključivo seks (4. točka):

“Stao je na semaforu. Dugo je zadržao pogled na njenim grudima, a zatim nesvjesno pogledao bedra u uskim hlačama. Sara je stisla zube.

– A da odložimo posjet tom raskrižju za neki drugi dan? – upitala je i promatrala mu lice.

– Da, imate pravo. Mogli bismo otići na večeru, a poslije malo prošetati. Ako vas zanima, pokazao bih vam nove plakate koje radim.

– Kod vas, je li? A da preskočimo večeru i šetnju?

Pogledao ju je iskosa, pokušavajući da u vožnji odredi zašto je to rekla. No samo tren nije bio dovoljan da pogodi njene misli.

[...]

Dovezli su se pred njegovu kuću, oboje zaokupljeni vlastitim mislima. Sara je zaključila da će to biti još jedna veza kao i sve dotadašnje” (isto: 100–101).

¹⁶ Iz radnje romana, doduše, nije sasvim jasno je li u pitanju doista isključivo junakinjino nastojanje da iskaže antagonizam prema junaku ili tako postupa naprosto zato što bolesnog oca ne može ostaviti samog. Općenito, velik je broj mjesta u romanu u kojima su pojedine situacije samo naznačene, bez detaljnije razrade motiviranosti postupaka likova.

Međutim, junakinja također postaje svjesna da je ono što joj se počinje događati s njim sasvim drukčije od niza dotadašnjih promašenih površnih veza:

“Uvijek je sve znala unaprijed, ali ovaj put nekako kao da je od samog početka bilo drugačije” (isto: 101).

Daljnji razvoj njihova odnosa remeti Damjanovo uočavanje četkice za zube u njezinoj torbici, navike koja joj je ostala iz dotadašnjih avantura (da na svaki susret u torbici nosi rezervne gaćice i četkicu za zube), nakon čega je taj njihov susret vrlo brzo bio priveden kraju:

– Mogu li pročitati što si napisala za sud?

Pokazala je rukom prema ateljeu gdje je ostavila torbicu. Ustao je i pošao tamo. Kad se vratio, Sara je osjetila da se nešto dogodilo. Ali ma koliko se trudila, nije mogla odgonetnuti što je uzrok njegovu naglu neraspoloženju.

Pročitao je tužbu. Bio je zadovoljan. Složio je papire i odnio ih u njenu torbicu. Zatim se vratio u sobu, izvukao iz ormara hlače i majicu. Odjenuo se.

Sara je ustala. Navukla je gaćice, hlače i majicu. Ne gledajući se u zrcalo, počeshljala je kosu. Pošla je u atelje, skupila svoju torbicu i zaputila se prema izlaznim vratima.

Oboje nisu bili svjesni toga kako su brzo izišli iz stana i našli se u automobilu. Šutjeli su. Tek kad je zaustavio automobil ispred njene kuće, Damjan je rekao:

– Nisi morala nositi četkicu za zube. Imam ih nekoliko neupotrijebljenih. Za svaki slučaj.

Sjetila se, ali bilo je prekasno. Shvatila je da bi svako objašnjenje bilo glupo i suviše.

– Ne sumnjam – odgovorila je i zalupila vratima automobila” (isto: 103–104).

Iz ove bismo situacije, s obzirom na kratkoću romana, mogli iščitati 5. i 6. točku idealnog obrasca, nakon čega je uslijedila njihova fizička razdvojenost (7. točka) koja se poklopila s ljetnim godišnjim odmorima, za koje su se vrijeme povremeno čuli telefonom, ali koja je samo učvrstila njezine osjećaje prema Damjanu. Pored toga, razotkriva se ono što smo dotad naslućivali iz njezinih kratkih površnih veza (1), kao i dodatni motiv njezina straha od sljedećeg susreta i daljnjeg razvoja njihova odnosa (2):

“Nedostajao joj je, a istodobno se plašila ponovnog susreta s njim. Osjećala je da to nije bio običan susret, da se među njima dogodilo nešto što pokušavaju oboje sakriti. ⁽²⁾Ona je znala zašto se plaši. Pitala se kako da mu iskreno kaže za svoju bolest” (isto: 124; sva podcrtavanja i numeracije A. B.).

“[...] ⁽²⁾Bojala se da bi Damjan mogao iščeznuti iz njena života čim dozna za njenu bolest” (isto: 125; sva podcrtavanja i numeracije A. B.).

“⁽¹⁾Sve je počelo poslije Ivana, mislila je. Poslije razočarenja mrzila je muškarce. Smatrala ih je zlim i pokvarenima. Igrala se s njima “mačke i miša”, loveći i puštajući da je ulove. Tek poslije mnogih susreta spoznala je da su muškarci isti kao i žene. Da su dobri i zli. Ali da većina ipak postupa sa ženama prijetvorno i ljubazno ili grubo, uvjereni u to da za žene i njih ne vrijede ista pravila. Hvališu se s koliko su žena spavali, ne shvaćajući da su i sebe davali, da ništa više nisu dobili no što su dali” (isto: 124; numeracija A. B.).

Isto tako, u ovom dijelu romana, kroz unutarnji monolog glavne junakinje, autorica prezentira svoju životnu filozofiju – životna neizvjesnost jednaka je za sve:

“Tko može biti siguran da će sutra živjeti? Koliko ljudi pogiba u prometnim nesrećama, a još su dan prije smrti vjerovali u neku daleku budućnost? Istina, statistička vjerojatnost je za nju nešto lošija, ali sigurnosti za sutra nema nitko” (isto: 125).

Nakon što je izgubila njegovu parnicu na sudu, susreti poslovne naravi više nemaju smisla. Damjan nastavlja s taktikom preuzimanja dijela obveza na sebe, u obliku ispomoci glavnoj junakinji u kućanskim poslovima, što je trenutak koji bismo mogli označiti kao 8. točku idealne romanse, u kojoj se junak nježno odnosi prema junakinji:

“Vratila se u kuhinju. Damjan je već bio oprao i obrisao tanjure. Okrenuo se prema njoj.

– Naučio sam na podjelu posla – šalio se – a ovdje sve radim sam” (isto: 129).

Deveta točka, u kojoj junakinja toplo odgovara na junakov čin pažnje manifestira se u konačnom potpunom ljubavnom i seksualnom sjedinjenju:

“Skidali su se istodobno i brzo. Sara je u međuvremenu otvorila tuš. Stajali su priprijeti pod tušem i ljubili se. On ju je milovao po leđima, grudima, trbuhu. Njeni su se prsti zadržali na njegovom licu. Bila je svjesna toga koliko ga želi. Mnogo, kao nikoga dosad. Željela ga je gledati, upijati svaku crtu njegova lica, njegov osmijeh. To još nije bila doživjela. To je bilo potpuno drugačije od svega prije. Izgubila se u njegovim plavim očima. Uranjala je pogledom u njih, radovala se spoznaji da ga toliko želi. Nije mogla ni zamisliti da se nečije tijelo može doživjeti tako. Promatrala mu je lice i drhtala od sreće što ga može gledati. Damjan joj je nježno milovao bradavice” (isto: 130).

Napokon, radnja doseže vrhunac u trenutku otvorenog deklariranja ljubavi:

“– Volim te! – Čula je točno u trenutku kad se spremala da mu to kaže. On je prvi izgovorio. Kimnula je. Potvrdila je glavom da mu je upravo to željela reći. – Znam – prošaptao je i stegao je jače uza se. Znam. Od prvog trenu kad sam te ugledao, znao sam to, iako me pokolebalo tvoje ponašanje pri našem prvom ljubavnom susretu” (isto: 131).

Istovremeno, razrješavaju se i junakinjini strahovi od potencijalne negativne reakcije na njezinu bolest, budući da i na to glavni junak reagira s krajnjom privrženosti i razumijevanjem (11. točka):

“– Operirala sam rak maternice – napokon je izgovorila i začudila se kako je zapravo prirodno i jednostavno to bilo reći Damjanu. Pridigla se, naslonila glavu na jastuk i nastavila: – Stajala sam pred otvorenim vratima smrti i shvatila sam mnoge stvari. Spoznala sam koliko je zapravo društveni moral nebitan. Jedino što zaista priznajem naš je unutrašnji moral. Živjeti sretno i nikome ne štetiti. Raditi ono što nas ispunjava i zadovoljava. Uživati i voljeti život. Voljeti ljude.

Milovao joj je trbuh, prelazio rukama po bedrima, a onda se uspravio i stavio glavu uz nju.

Slažem se s tobom, Sara. Čovjek je zaista nerazumno biće. Živi kao da će vječno živjeti, kao da ima mnogo vremena za bacanje. Stvara velike planove za daleku budućnost. Malo ima ljudi hrabrih kao što si ti. Obično ljudi smatraju nepravdom ako se ne može živjeti onako kako su zamislili, ili ako se ljudi prema njima ne ponašaju onako kako oni smatraju da bi se morali ponašati. Ne razumijem ljude koji se drže životnih pravila u koje ne vjeruju i koje potajno izigravaju. Budućnost je neizvjesna, a zapravo je samo ovo danas sigurno...” (isto: 131–132)

Deseta točka, koju smo preskočili, ovdje izostaje u tipiziranu obliku kakav je prisutan kod Radway. Međutim, junak se, kroz dijalog koji vodi s junakinjom, sam razotkriva, donekle razgrađujući idealnu sliku o sebi, čime autorica još jednom podcrtava kako u ljubavi stvari nikada nisu isključive – patimo jednako svi, žene i muškarci. Isto tako i griješimo podjednako, donoseći krive odluke i snoseći posljedice istih, a životno iskustvo je jedina stvar na koju se možemo osloniti:

“– I ja sam dugo volio zeleno voće, premda sam uvijek od njega dobivao grčeve. Ali jeo sam ga i dalje. Privlačio me taj trpak i gorak okus. Napokon sam odustao od toga, kao i od mnogih drugih stvari koje mi nisu donosile radost” (isto: 133).

Sarin emocionalni odgovor nakon bacanja svih karata na stol (seksualni je čin već obavljen) (12. točka) upravo je filmski trivijalan – manifestira se donošenjem čaja u krevet voljenom muškarcu:

“Odjenula je kućnu haljinu, poljubila ga i otrčala niza stube. Ubrzo se vratila s pladnjem i sa dvije velike šalice čaja.

Zavukla se u krevet, podigla jastuke i postavila poslužavnik sebi na bedra. Ispila je veliki gutljaj čaja. Začudila se što nije Damjana pitala kakav čaj želi. Sad ga je gledala kako pije i smješkala se” (isto: 133–134).

Realizacija posljednje, 13. točke, uspostavljanje junakinjina identiteta, realizira se u završnom dijalogu i zagrljaju voljenog, idealnog (!) muškarca:

– Želim te osjećati uzda se, Sara, ljubavi. Već ti se osušila kosa – rekao je i pomilovao je po kosi. Smješkao se. A vrijeme je da se malo smoči, je li? Čekaj da vidim imaš li kapljice znoja između grudi? Nemaš? Nestale su. O, bez njih se osjećam loše!

– I ja – odgovorila je Sara i ovila mu ruke oko vrata. Gledala ga je. On je tu, mislila je sretna. Lijepo je što je tu. Lijepo je što ga gledam i osjećam. Divno je što ga volim” (isto: 134).

*

Pokušamo li sada na temelju iznesenog napraviti rezime, dobivamo otprilike sljedeću sliku: roman *Ne traži me u sebi*, barem u smislu mogućnosti smještanja u formu idealnog obrasca, unatoč prisutnim manjim otklonima, još uvijek možemo smatrati primjerom idealne romanse. Odstupanja su prisutna, ali ne u tolikoj mjeri da bi mogla narušiti narativnu strategiju tipičnu za ovaj žanr. Premda se glavna junakinja nakon bolnog prekida u prvom dijelu romana odaje promiskuitetu, što su anketirane čitateljice označile krajnje nepoželjnom osobinom (usp. Radway: 74), razlozi koji se ovdje navode kako bi se opravdao junakinjin postupak (kriza identiteta nakon prekida) u konačnici umanjuju težinu njezina “grijeha”, iako je sasvim sigurno da ovakvo junakinjino ponašanje sve čitateljice nisu dočekale s odobravanjem. Broj protagonistica, kao što smo već pokušali objasniti, otvara mogućnost da govorimo o tipskom prikazu likova: u nemogućnosti da sve slabosti i pogreške koje u međusobnim odnosima čine žene i muškarci predstavi kroz jedan par protagonista, Žube je uvela dodatna dva. Ipak, bez obzira na navedeno, ovo i dalje ostaje priča o ženskom subjektu u kojoj je prikazan razvoj ljubavnoga odnosa između glavne junakinje i junaka, koji se nakon brojnih međusobnih nesporazuma, konflikata i peripetija okončava njihovim sretnim zajedništvom (usp. Radway: 64).

Mogućnost praćenja idealnoga obrasca romanse potvrđuje činjenicu da ovaj roman možemo čitati i *samo* kao tipičan ljubić, kod kojega su sva

naša čitateljska očekivanja, praćenjem sentimentalne ljubavne priče sa sretnim završetkom, svedena na bijeg od svakodnevnih problema. Međutim, svakako još jednom treba istaknuti i onu drugu, u pričama i romanima Ane Žube iznimno važnu, *terapeutsku funkciju* čitanja ovakvog štiva, što je ona na mnogo mjesta podvukla isticanjem svoje životne filozofije, utemeljene, kako na vlastitu iskustvu, tako i na brojnim pričama svojih vjernih čitateljica, a u kojoj je neprestano prisutna *nada*. Junakinjino sretno sjedinjenje s junakom, kao što uostalom zaključuje i Janice Radway, u romansi nije predstavljeno kao nužnost diktirana potrebama društvenih i političkih institucija, nego kao kombinacija sreće i vlastita odabira. Čitateljice su pozvane da sagledaju svoju sudbinu kroz prizmu odluka što ih same donose (Radway: 207–208). Odluke su, dakle, isključivo naše vlastite, a krajnja autoričina poruka ženama (i to upravo onakvim ženama kakve su i njezine junakinje: poniženim, prestrašenim, ugroženim, izdanim i napuštenim) dala bi se sažeti na to da *happy end* (ni izvan prostora čitanja) i nije sasvim nemoguć.

INTERTEKSTUALNE I INTERMEDIJALNE RELACIJE

I'm so happy, I'm so happy! Nobody can be so happy without being punished.

(*Ninočka*, 1939)

Bez obzira na unaprijed zacrtan predznak ljubica, ovaj je roman ipak doživio stanovitu transformaciju. Pored tipskoga prikaza dijela likova, svakako je zanimljivo, i za ovaj žanr neuobičajeno, uvođenje intertekstualnih relacija. Najočitija je ona s *Norom* Henrika Ibsena.

Čitajući roman, isprva nam se može učiniti da se uspostavlja paralela između Ibsenove junakinje i lika Jelene Matic, glumice koja svoju ulogu života vidi upravo u tom Ibsenovu komadu, no *lutkom* u romanu se, kako na kraju zaključuje i sama Jelena, otkriva njezin suprug Branko:

“Da, baš preko te uloge Nore, shvatila je što se dogodilo s Brankom. Isto što i s *Norom*. Toga, dakako, nije bila svjesna za vrijeme predstave, ali već u autobusu je razmišljala o tome, i tad joj je sve postalo jasno. Branko je poput Nore odlučio da nađe sebe. On više ne želi živjeti kao prije” (*Ne traži me u sebi*: 112).

Branko je muškarac koji potječe iz ugledne i imućne obitelji. Naprosto obožava Jelenu i nastoji joj ugoditi na svaki mogući način. Jelena, međutim, taj brak koristi samo za svoj društveni uspon – Branka drži na distanci od-

noseći se prema njemu upravo kao prema lutki koja joj uvijek bespogovorno stoji na raspolaganju. Sve do određenog trenutka; kod Ibsena onoga kada Nora shvaća licemjerje vlastita muža koji je se bio spreman odreći i kojemu ni najmanje nije bilo stalo do njezinih osjećaja, zbog čega je odlučila prestati biti njegovom lutkom i odlučno ga napustila, a kod Žube trenutka kada Branko u kratkoj romansi s Ninom shvaća čega je sve lišen u braku s Jelenom i distancira se na za nju najteži način – ignoriranjem i ravnodušnošću. Jelenu je bilo potrebno da za trenutak, na sceni, postane Norom kako bi osvijestila što je zapravo učinila:

“‘Uzimam najbolje od života’, zvonilo joj je u ušima dok je prolazila između nebodera. Što sam uzela? Ništa. Ništa vrijedno. I onda se, kao nit prepuna čvorića koji se nekim čudom odmotavaju, pojavila misao kako je zapravo od Branka dobivala ono najbolje. Živio je za nju. Mogla je uvijek računati na njega. Bio je uz nju u svakoj situaciji. Podržavao ju je. Vjerovao je u njenu nadarenost. Prihvatio je njeno dijete, iako je znao da nije njegovo. Borio se sa svojim roditeljima za nju, branio je. Štitio je. Bio je zapravo ono što je Jelena u životu trebala, no nikad ga dosad nije vidjela takvim, nikad nije razmišljala o njemu na taj način” (isto: 114–115).

Relacijom s Ibsenovom junakinjom Žube u ovom romanu dodatno naglašava mučnu temu poremećenih bračnih odnosa, što je bila česta stvarnost njezinih vjernih čitateljica. Ono što je ovdje posebno zanimljivo jest prikazivanje muškarca kao žrtve, što, doduše, nije rijetkost u Žubinu opusu (usp. zbirku priča *Sjene na suncu*), ali je krajnje netipičan postupak za žanr klasičnoga ljubića, u čemu se također može primijetiti odmak od konvencije. Naravno, to nikako ne implicira manjak razumijevanja za težak položaj žena u braku ili izvan njega. Prije bismo bili skloni zaključiti kako Žube kroz svoje romane i priče djeluje poput bračnoga savjetnika koji ne potencira isključivost: žrtve poremećenih bračnih odnosa postoje na objema stranama. Jelena koja na kraju, spoznajom negativnih posljedica svojih postupaka prema suprugu, proživljava bolnu katarzu, nije ništa manja žrtva od Branka.

Iz bezizlaznosti braka s Jelenom, Branko zakratko spas pronalazi u zajedničkoj prijateljici Nini, i to u trenutku kada i ona, napuštena od Nikole, prolazi kroz tešku krizu vlastite osobnosti. U avanturi koju proživljava s Ninom, Branko je prikazan kao nježan i pažljiv muškarac, koji na Ninu, nakon gorkog iskustva s Nikolom, djeluje kao melem na ranu.

Kroz likove Branka i Nine potencira se relacija s Ibsenovom dramom. Kao što je Branko žrtva u svome braku, isto se može kazati i za Ninu, najprije u odnosu s posesivnom majkom, a kasnije i s Nikolom. Međutim, Nina u Nikoli vidi savršenog muškarca, presliku zaštitničkog oca:

“Divila se njegovim širokim dlakavim prsima, radovala se njegovim snažnim rukama. Ta poslije oca, kojeg se gotovo i nije sjećala, uz Nikolu je napokon imala nekoga tko je štiti, nekoga na koga se može osloniti” (isto: 40).

Pored toga, Nina pati od ozbiljnog nedostatka samopouzdanja, a nakon što Nikola zatraži da pobaci, a zatim je i napusti, njezin se svijet u potpunosti ruši. Za sve okrivljuje isključivo sebe:

“Razmišljala je o tome u čemu je pogriješila. Počela je žaliti Nikolu što je tako loše živio s njom. Svaljivala je svu krivicu na sebe. Da nije bila takva kakva jest, Nikola bi još bio s njom. Ali to što je loše kuhala, što je ponekad zaboravljala kupiti ono što je Nikola želio, zbog svega toga je sad napuštena i sama. Činilo joj se da Nikola uopće nije kriv. Ta kako je mogao ostati s takvom ženom” (isto: 62).

Nina izrađuje krpene lutke, i dok svi koji su ih imali prilike vidjeti hvale njezino umijeće, Nikola je i na tom planu obeshrabruje, smatrajući da bi njezine lutke nešto vrijedile samo u slučaju da se mogu prodati. Ulazak Branka u njezin život, koji je sušta suprotnost Nikoli, Nini pomalo vraća izgubljeno samopouzdanje i ona, jednako kao i Branko s Jelenom, uspijeva osvijestiti pravu sliku svoga odnosa s Nikolom te spoznaje da mora potražiti vlastiti put, neovisan od bilo čijeg utjecaja.

Ipak, nakon što ga otjera ljubavnica, Nikola se vraća, no stan u kojemu je ostavio Ninu zatječe u neredu – to je, doslovno, postala *kuća lutaka*:

“Ipak, nešto mu je govorilo da živi osamljeno. Najprije te silne lutke poredane na trosjedu u sobi za dnevni boravak. Imale su na sebi neka imena. Kao da ih je radila s nekom namjerom, kao da su naručene za nekoga.

Nasmijao se. Kome bi bile potrebne te krpe?!” (isto: 85)

Doista, izrada lutaka na Ninu je djelovala poput terapije, bilo je to jedino što joj je pružalo nadu i poticalo je da izdrži u najtežim trenucima.

Jednako kao što Ibsenova Nora osam godina živi u braku s Helmerom, u iluzornoj sreći tipičnih patrijarhalnih odnosa koji se sastoje od brige za kuću, djecu i muža, čitavo vrijeme opterećena laži jer ne želi priznati mužu da je, posudivši novac kako bi mu spasila život, krivotvorila očev potpis (usp. *Kuća lutaka*, 1999), tako i Žubini likovi, Branko i Nina, žive u lažima vlastitih obmana. I u trenutku kada pomisle da su dali sve od sebe, umjesto podrške, pohvale i zahvalnosti, dobivaju jedino osudu. Nakon bolnog samoosvješćivanja, jedini put koji im preostaje, žele li promijeniti svoj položaj lutke kojom upravljaju drugi, jest odlazak u potragu za vlastitim identitetom.

Okosnicu romana *Žube* je već realizirala kroz likove Sare i Damjana, stoga joj ova epizodna romansa ovo dvoje nije bila potrebna za dvostruki *happy end*. Uostalom, to se i ne događa: ulaskom u vezu s mladim arhitektom Nina ponavlja istu pogrešku: pripravna žrtvovati sve da ostvari ljubav, ona ne zamjećuje da je mladić materijalno izrabljuje. Čini se da ništa nije naučila. (Ili nije željela naučiti?) Sudbina Branka i Jelene, jednako kao i ona Nikolina, također ostaje nedorečenom.

Pred sam kraj romana, sasvim u stilu svoje američke nasljednice Carrie Bradshaw, glavna junakinja Sara Weiss pravi bilješke o svome odnosu s Damjanom i onome što se događalo njezinim prijateljicama. Uzima komad papira i dijeli ga na dva dijela:

“Odlučila je da na jednoj strani zapiše ono što osjeća, a na drugoj ono što želi učiniti” (isto: 126).

Razumjeti tuđi život mnogo je jednostavnije od razumijevanja vlastitog, zaključak je do kojega dolazi glavna junakinja, a pitanje sreće za svakoga je individualno. Možda bi i svaka *Žubina* čitateljica koja se nađe u sličnim nedoumicama trebala uzeti komad papira, podijeliti ga na dva dijela, na *ono što osjeća* i *ono što želi učiniti* i krenuti sa zapisivanjem. Pisanje, “bacanje” problema na papir, sugerira autorica – može biti iscjeljujuće.

Na kraju, možda ne bi trebalo zanemariti ni autoričinu intenciju da i imenima svojih junaka dodatno naglasi njihovu ulogu u priči: ime glavne junakinje je Sara Weiss, što bismo doslovno mogli prevesti kao “bijela kneginja”,¹⁷ čime se, unatoč nekim njezinim, za formu ljubica manje popularnim postupcima (usp. Radway: 74), dodatno naglašava pozicija idealne junakinje. Isto se može reći i za glavnoga junaka, koji je istovremeno i “krotitelj i “pobjednik”,¹⁸ a čija je pozitivna uloga dodatno naglašena prezimenom,¹⁹ pa na semantičkoj razini funkcionira praktički poput svojevrsnog lučonoše koji unosi svjetlost u sumrak junakinjine bezizlazne životne situacije. Navedeno bi se moglo pokušati i s ostalim protagonistima, no navest ćemo ovdje još samo Ninu – Ninočku. Njezino ime, naime, značenjski korespondira s dvama izvorima: smatramo li ime Nina skraćenom verzijom Katarine (grč.

¹⁷ Usp. hebr. *Sara – kneginja*; njem. *weiss – bijelo* (B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1962).

¹⁸ Usp. Damjan, od grč. *damalzein – krotitelj, pobjednik* (isto).

¹⁹ Prezime Lucić moguće je povezati s latinskom nazivom za svjetlost: lat. *lux, lucis – svjetlost* (isto).

“čista”), ono biva semantički u potpunosti opravdano njezinom pasivnošću, gotovo svetačkom krotkošću i spremnošću na trpljenje. S druge strane, zovu je i Ninočkom, što aludira samo na jednu, onu filmsku Ninončku,²⁰ koja je, iako (na filmu) prikazana mnogo čvršćom od Nine, na kraju također poklekula pred ljubavlju. U jednoj sceni Ninočka, ona filmska, izgovara i sljedeću rečenicu: “I’m so happy, I’m so happy! Nobody can be so happy without being punished” (isto).

Nije li, poradi sreće, Žubina Ninočka (i po drugi put!) bespogovorno pristala na takvu kaznu?

ZAKLJUČAK

Ana Žube postala je poznatom upravo zahvaljujući formi kratke priče, koja se iskristalizirala i kao njezin glavni izričajni modus.²¹ U romanescnoj se formi okušala tek kasnije. Međutim, i ovdje, u romanu *Ne traži me u sebi*, ostali su prisutni neki od postupaka karakterističnih za formu kratke priče. To je vidljivo, primjerice, iz već spominjane plošnosti u prikazu likova, izostanku dublje i složenije kauzalnosti, ali isto tako i neprisutnosti narativne strategije tipične za opsegom veće forme poput romana, kao što su susljednost, adicija i procesualnost, stalno odlaganje razrješenja i održavanje napetosti (usp. Nemeč, 2010: 1). U pitanju je poprilično jednostavna fabula koja se razvija kronološki, s pravilnim smjenama poglavlja, pojedinačno usmjerenim na po jednu od protagonistica, što nam omogućava paralelno praćenje događaja u njihovim životima, u pravilnim razmacima i u podjednako odmjerenoj količini, međusobno povezanih zajedničkom prijateljicom i glavnom junakinjom Sarom Weiss.²²

²⁰ Ernst Lubitsch, *Ninočka*, Metro Goldwyn Mayer Studios, SAD, 1939.

²¹ Dodajmo ovdje i jednu Žubinu izjavu o svrhovitosti kratkih ljubavnih priča: “Na pitanje mogu li mjesto ljubavnih priča zauzeti televizijske sapunice, Ana Žube je odgovorila niječno. ‘Sapunice ne mogu zamijeniti ljubavne priče. Vrijeme se promijenilo, doba je interneta, a iz novina je izbačena kratka priča kao forma, ne samo ljubavna nego i kriminalistička, što je utjecalo na odnos čitateljica prema ljubavnoj priči. No mislim da žene i dalje imaju potrebu za kratkom ljubavnom pričom; ona je kao prozor u neki mali svijet, koji ne trebamo prihvatiti, ali ga volimo vidjeti. Lakše nam je kad možemo svoju sudbinu poistovjetiti s nečijom, osobito u današnje vrijeme kada je sve više žena i muškaraca s ljubavnim i bračnim problemima”’ (*Knjiga o ljubavi dr. Stanislava Feldmana: “Sa suprugom Anom Žube podučavam ljubav”*, Nacional, br. 586, 6. veljače 2007).

²² Navedeno je sasvim u skladu s izjavom Northropa Fryea o nemogućnosti usporedbe bilo koje knjige s kontinuitetom novina: “Nijedna se knjiga ne može mjeriti s kontinuitetom novina, pa

Pišući o razlikama između trivijalne i “prave”, umjetničke književnosti, Viktor Žmegač je istaknuo kako su istinska umjetnička djela estetske provokacije (Žmegač, 1976: 210). Ana Žube možda nije uspjela postići estetsku razinu provokacije, ali onu društvenu, sasvim sigurno, jest. Bez obzira na unaprijed suženu ciljanu publiku i zadanu formu žanra, ona je otvorila Pandorinu kutiju poremećenih ljudskih odnosa iz jedne drukčije, dotad rijetko viđene perspektive: feministica, ali istovremeno i braniteljica često nepravedno okrivljavanih muškaraca, postala je zagovornicom stava prema kojemu uzrok problemima u (ljubavnim) odnosima nisu isključivo muškarci ili žene. Odgovornost je podjednaka. Bilo čija priča je jedinstvena, no posljedice za najveći dio onoga što nam se u životu zbiva moramo snositi sami, upravo po onoj biblijskoj devizi: “Kako siješ, tako ćeš i žeti”.

Pravo na nadu, međutim, bez izuzetka prisutno u svim njezinim pričama, možda ponajbolje sažima onaj besmrtni citat fizički nježne i krhke, ali istovremeno snažne i nepokolebljive, najprije knjiške, a zatim i filmske junakinje,²³ Scarlett O’Hara: “After all... Tomorrow is another day!” (usp. *Gone with the Wind*, 1993)

Sudeći prema svojevremeno požnjevenoj popularnosti, njezine su čitateljice to, bez sumnje, znale prepoznati na pravi način.²⁴

čim romana postigne književni oblik, sklona je da se ograniči na slijed manjih pustolovina koje vode prema glavnoj ili vrhunskoj pustolovini, obično najavljujanoj od samog početka, koje okončanje zaokružuje priču” (citirano prema Nemeč, 2010: 1).

²³ Victor Fleming, *Zameo ih vjetar*, Metro Goldwyn Mayer Studios, SAD, 1939.

²⁴ S obzirom na navedeno, smatramo opravdanim naznačiti ovu autoricu kao svojevrsnu prethodnicu buduće hrvatske chicklit-proze. Iako Žube, kao što smo vidjeli, zadržava osnovnu formu klasičnoga ljubića, što smo ustanovili i uspješnom primjenom obrasca “idealne romanse”, stalnim i snažnim podsjećanjem na potrebu za borbom i pravom na nadu, kod nje se već mogu nazrijeti konture subverzivnosti, na čemu chicklit kao forma inzistira. Klasični su ljubići u pravilu tek potencijalno subverzivni, iako ni ta mogućnost u najvećem broju slučajeva nije iskorištena, a često ni osviještena (usp. Lukić, 2010).

IZVORI

- Candace BUSHNELL, *Sex and the City*, Warner Books, New York, 2002.
Henrik IBSEN, *Kuća lutaka*, ABC naklada, Zagreb, 1999.
Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind*, Warner Books, New York, 1993.
Dubravka UGREŠIĆ, *Štefica Cvek u raljama života (Patchwork roman)*, Večernji list, Zagreb, 2004.
Ana ŽUBE, *Ne traži me u sebi*, NIRO "Književne novine", Beograd, 1985.
Ana ŽUBE, *Sjene na suncu*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1980.

LITERATURA

- Gillian BEER, *The Romance*, Methuen & Co Ltd, London, 1970.
Vladimir BITI, "Pogled na trivijalnu književnost danas", *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*, Studentski izdavački centar, Beograd, 1987.
Tomislav ČADEŽ, *Ana Žube: Nakon smrti hertz romana žene su postale ugrožene* (intervju s Anom Žube), *Jutarnji list*, 22. srpnja 2006.
John FISKE, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
Maša KOLANOVIĆ, *Presvlačenje naslovnica (Vizualni identiteti romana "Štefica Cvek u raljama života")*, Hrvatski plus – Zagrebačka slavistička škola, www.hrvatskiplus.org (27. lipnja 2011)
Jasmina LUKIĆ, *Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić*, Centar za ženske studije, Beograd, 1995, www.zenskestudie.edu.rs (27. lipnja 2011)
Krešimir NEMEC, *Od feljtonskih romana i "sveščića" do sapunica i Big Brothera*, Hrvatski plus – Zagrebačka slavistička škola, www.hrvatskiplus.org (27. lipnja 2011)
Krešimir NEMEC, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
Nina OŽEGOVIĆ, *Knjiga o ljubavi dr. Stanislava Feldmana: "Sa suprugom Anom Žube podučavam ljubav"*, Nacional, br. 586, 6. veljače 2007.
Adriana PITEŠA, *Izdavač koji je džepnoj knjizi podario dignitet*, *Jutarnji list*, 10. kolovoza 2006.
Adriana PITEŠA, *Kako su pingvini ubacili književnost u svaki džep*, *Jutarnji list*, 16. kolovoza 2010.

- Janice RADWAY, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1991.
- Milivoj SOLAR, *Književni leksikon: pisci, djela pojmovi*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007.
- Milivoj SOLAR, *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.
- Milivoj SOLAR, *O lošoj književnosti*, Nova Croatica, Zagreb, I (2007b) 1, str. 199–210
- Zdenko ŠKREB, "Trivijalna književnost", *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*, Studentski izdavački centar, Beograd, 1987.
- Viktor ŽMEGAČ, *Književno stvaralaštvo i povijest društva: književno-sociološke teme*, Liber, Zagreb, 1976.

SUMMARY

ROMANCE NOVEL IN SCARLETT O'HARA'S MANNER

Ana Žube, *Ne traži me u sebi (Don't search for me inside yourself, 1985)*

Ante Bašić

Analysing one of the novels published in former Yugoslavia in the 1970-ies and 1980-ies, written by a popular trivial stories and novels writer Ana Žube, the paper attempts to outline general contours of the author's poetics. Starting from a definition of trivial literature within the context of popular culture and questioning of (possible) semantic equation of terms such as romance novel and romance, the novel is primarily read by attempting to apply the pattern of the so called "ideal romance" by an American theoretician Janice Radway. Certain deviations from a set form in which a classic romance novel functions are identified by analysis of the novel, so in that way Žube's poetics is (re)positioned within the context of the then Croatian and world literary trends: a turn towards trivial genres, feminist poetics and the so called women's writing.

Key words: popular culture, trivial literature, trivial genres, romance, romance novel, feminist poetics, women's writing, Janice Radway, Ana Župan-Bender, Ana Žube

Primljeno 26. lipnja 2011.