

Ljubavni roman u kasnom socijalizmu

Širić, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:177602>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-17**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

LJUBAVNI ROMAN U KASNOM SOCIJALIZMU

DIPLOMSKI RAD

Maja Širić

Zagreb, rujan 2019.

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

LJUBAVNI ROMAN U KASNOM SOCIJALIZMU

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Maja Širić

Zagreb, 30. rujna 2019.

Mentor

Doc. dr. sc. Maša Kolanović

Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of Croatian Language and Literature
Chair of Newer Croatian Literature

ROMANCE NOVEL IN THE LATE SOCIALISM

MASTER THESIS
8 ECTS

Maja Širić

Zagreb, 30th September 2019

Supervisor
Asst. Prof. Maša Kolanović, PhD

Zahvala

Zahvaljujem od srca svojoj mentorici doc. dr. sc. Maši Kolanović na svom znanju i trudu koje je uložila u pomoć pri izradi ovog diplomskog rada i na prekrasnoj suradnji tijekom cijelog mog studiranja.

Zahvaljujem svojim roditeljima, Vlatki i Nenadu, te cijeloj obitelji bez čije moralne i financijske podrške te bezuvjetne ljubavi ništa od ovoga ne bi bilo moguće.

Zahvaljujem svojim prijateljicama i prijateljima; hvala na svakom utješnom *možeš ti to*, radosnom *bravo*, hvala na svakoj molitvi. Ne bih uspjela bez vojske koju sam iza sebe imala.

Sadržaj

Sadržaj	4
1. Uvod.....	5
2. Između socijalizma i kapitalizma – potrošačko društvo u sedamdesetim i osamdesetim godinama	6
3. Popularna kultura	8
3.1. Popularna književnost – terminologija i definicija.....	9
3.2. Popularna i visoka literatura.....	11
4. <i>Ljubić</i> – roman popularne književnosti.....	13
4.1. <i>Ljubići i krimići</i>	16
4.2. <i>Ljubići</i> – ženski žanr	18
4.3. Zašto se čitaju <i>ljubići</i> i tko ih čita?	20
5. Ane Žube.....	22
5.1. <i>Ne traži me u sebi</i>	24
5.2. <i>Sjene na suncu</i>	30
6. Zaključak.....	37
7. Literatura.....	39
SAŽETAK.....	42
SUMMARY	43

1. Uvod

Predmet je ovog rada ljubavni roman u kasnom socijalizmu, što je jasno iz naslova. Međutim, na početku valja suziti taj općeniti pojam i definirati o kakvom/kojem je ljubavnom romanu riječ i što označava pojam kasnog socijalizma. Razdoblje socijalizma u Hrvatskoj započinje formiranjem druge Jugoslavije i traje do devedesetih godina, odnosno početaka tranzicije (usp. Kolanović 2011), ovdje će se promatrati druga polovica tog razdoblja socijalizma, odnosno sedamdesete i osamdesete godine dvadesetog stoljeća koje su obilježene početkom društvene i gospodarske krize, zapravo i slabljenjem socijalizma te pojavljivanjem znakova kapitalizma, a osobito utjecajem Zapada i porastom potrošačke kulture. Popularna kultura u to doba zauzela je važno mjesto u svakodnevnom životu tadašnjeg društva i ustvari, uvjetno rečeno, druga polovica socijalističkog razdoblja, odnosno sedamdesete i osamdesete godine mogu se smatrati svojevrsnom prekretnicom. To je razdoblje svakako obilježila i pojava ljubavnih romana hrvatskih autora, popularno nazivanih *ljubićima*. Opseg ovog rada ne omogućava pregled svih ljubavnih romana iz tog vremena, zbog čega se kao reprezentativan primjer uzima korpus najistaknutije autorice takvog tipa književnosti u vrijeme sedamdesetih i osamdesetih godina – Ane Žube. Ljubavni će se romani promatrati prvenstveno kroz perspektivu popularne kulture u opreci prema visokoj kulturi (popularna literatura u odnosu prema visokoj literaturi) i tražit će se elementi ženskog žanra, odnosno, zašto se popularno nazivani *ljubići* smatraju *ženskim* žanrom. Fokus u analizi korpusa Ane Žube bit će teme koje su obrađivane u njezinim djelima, odnosno njihova aktualnost u tadašnjem društvu i eventualna mogućnost aktualizacije danas, a postavljena je hipoteza da se teme obrađivane u ljubavnim romanima ne moraju nužno svoditi na „lake“ i „trivijalne“ već da se osim ljubavne tematike, autorica dotiče i drugih problema vezanih za složene obiteljske odnose i situacije te se spominju aktualnosti vezane uz političke i gospodarske faktore što je u opreci prema općem mišljenju koje vlada o sadržajima ljubavnih romana.

2. Između socijalizma i kapitalizma – potrošačko društvo u sedamdesetim i osamdesetim godinama

U razdoblju sedamdesetih godina došlo je do kulminacije potrošačke kulture u Hrvatskoj. Ako se potrošačka kultura u svom pravom značenju razvila u razdoblju šezdesetih, do vrhunca je dospjela u sedamdesetima, a već je u osamdesetim godinama njezina moć oscilirala – od povremenog porasta do pada. (Duda, 2010: 19) Iako se možda oštrom čini odrednica „između socijalizma i kapitalizma“, to je ugrubo doista bilo tako – pojava potrošačke kulture, njezino širenje i jačanje, dovela je tadašnje društvo na rub kapitalizma, to je razdoblje doista bio uvod u tranziciju, ili „prolog tranziciji.“ (Kolanović, 2011: 188)

Poslijeratno vrijeme, Titovo „ne“ Staljinu, odnosno počeci unutarnje liberalizacije i samostalno upravljanje vanjskom politikom, pa kasnije i radničko samoupravljanje i brojne druge promjene, točke su u kojima se jugoslavenska socijalistička politika razilazila u odnosu na druge zemlje Istočnoga bloka, odnosno članice Sovjetskog Saveza. Događaj koji je pokrenuo daljnju promjenu bio je Hrvatsko proljeće koje je rezultiralo promjenama na političkoj i društveno-kulturnoj sceni. „Na lokalnoj razini prijelomna je točka hrvatski masovni pokret iz 1971. godine s pokušajem redefiniranja odnosa u jugoslavenskoj federaciji. Ta godina označuje u novijoj hrvatskoj povijesti politički, društveni i kulturni rez.“ (Nemec, 2003: 258) Iako se može očekivati da će u društvu koje u sebi sadržava elemente dvaju potpuno oprečnih sustava nastati *kaos*, Duda (2010: 22) zaključuje: „Međutim, socijalistička i potrošačka revolucija u Hrvatskoj su, u okolnostima jugoslavenskog samoupravnog i tržišnog socijalizma, nalazile zajednički jezik i supostojale.“ I u tom se supostojanju počelo stvarati potrošačko društvo, odnosno potrošačka kultura koja nastaje tek onda kada potrošačko društvo postane masovnim, odnosno kada takvim potrošačkim načinom života živi većina kojima je „svakodnevnica ugodnija no ikada ranije.“ (isto: 17) I upravo je to potrošačko društvo izgledalo tako da su se kupovali razni kućanski uređaji i namještaj za dom, započela je šira potrošnja telefona, kupovali su se televizori, automobili, odlazilo se na godišnje odmore... Sve je to ranije bilo nezamislivo ili teže ostvarivo. Osim tih *velikih troškova*, trenda podizanja kredita i zaduživanja, potrošačka je kultura kucala i na mala vrata kroz razne elemente popularne kulture koji su pristizali sa Zapada ili nastajali na ovim prostorima po uzoru na zapadnjačku kulturu. Međutim, unutar tog stanja blaženstva i sreće počeli su se u osamdesetim godinama, osobito nakon Titove smrti, javljati i znakovi krize, Duda (2010) tadašnje društvo naziva „društvom između sreće i krize.“ Kao što je i za očekivati, nakon rasta i vrhunca, dolazi i do postepenog pada, a okolnosti u to vrijeme nisu išle u prilog daljnjem rastu već upravo polaganom padu. To razdoblje Duda (2010)

simbolički opisuje stihovima Azrine pjesme „Kada Zagreb izranja iz sna, čekaju ga konduktera dva, da ih poveze na Remizu, da razbiju lozom krizu.“, objašnjavajući kako se upravo time glasno istaknulo ono o čemu se nije govorilo ili nije smjelo govoriti (a možda nije ni htjelo), a to je bio nagovještaj ekonomske i političke krize. U to se vrijeme i sama slika o socijalizmu promijenila: „zamišljeni sustav u stvarnosti se suočavao sa zaprekama i ograničenjima, a političke i gospodarske odnose obilježavali su »društvena apatija i inercija«, »degradacija morala«, »društvena kriza« i »opće razočaranje«“ i to se razdoblje obilježava kao „razdoblje stagnacije, nazatka i deindustrijalizacije.“ (isto: 24) Kolanović (2011a: 165) kada piše o osamdesetima rabi naziv »dekadentni socijalizam« i objašnjava kako se taj naziv „uvriježio u govoru o periodu jugoslavenskog društva nakon Titove smrti kad je zemlju zahvatila velika ekonomska i politička kriza, a rastući nacionalni partikularizmi nagovještavali su rasap ideje »bratstva i jedinstva«.“

3. Popularna kultura

Stvaranjem potrošačkog društva i utjecajem zapadnjačke kulture u Hrvatskoj nakon pedesetih godina, a osobito u sedamdesetim i osamdesetim godinama dolazi do značajnog porasta popularne kulture. Popularna kultura uvijek je dio slobodnog vremena, ona pripada životu nakon radnog vremena. Tako i u enciklopedijskoj natuknici stoji: „Premda je popularna kultura inherentna kapitalističkim društvima – nastaje kao sustavno organiziran način trošenja slobodnoga vremena, koje je izričito odijeljeno od vremena rada.“¹ Fiske (1989: 2) pak govori da je popularna kultura stvorena prema interesima podređenih, ali da ona „ujedno, kontradiktorno, služi ekonomskim interesima vladajućih.“ Pojavom točno određenog radnog vremena, organiziranjem sindikata, osim vremena za rad stvorilo se i vrijeme za potrošnju, a ta je potrošnja dovela do pojave masovne kulture.² (Morin, 1979)

Raymond Williams (1985) nudi tri definicije popularnog: 1) djelo „niže“ vrste (u usporedbi s „visokim“, primjerice popularna literatura u usporedbi s visokom literaturom, novinarstvo i sl.), 2) ono što se sviđa velikom broju ljudi, 3) kultura koju ljudi stvaraju sami za sebe. Svoje tumačenje popularne kulture Kolanović (2011b: 45) započinje antropološkom definicijom „kao svega onoga što u svakodnevnom životu ljudi pripada sferi dokolice i užitka.“ Također, ona se može objasniti kao ono što preostaje nakon što se donese sud o tome što je visoka kultura, često se povezuje s masovnom, narodnom i postmodernom kulturom i na kraju, može se promatrati kao mjesto otpora između vladajućih i podređenih.

Popularna kultura uvijek ovisi o tome kako se intelektualni krugovi prema njoj postave, odnosno „povijest popularne kulture uvijek je ujedno i povijest specifičnog intelektualnog pozicioniranja prema njezinoj građi.“ (Kolanović, 2011b: 47) Slično govori i Solar (1995) kada tumači kako se prepoznaje trivijalna književnost, o tome u sljedećem poglavlju rada.

Prepoznavanje popularne kulture ovisi o brojnim čimbenicima, a Fiske (1989: 3) naglašava kako je definirati popularnu kulturu nemoguće jer je ona „uvijek u procesu, njezina se značenja nikada ne mogu prepoznati u tekstu jer tekst se ostvaruje ili dobiva smisao jedino u društvenim odnosima i u intertekstualnim odnosima.“ (usp. Nemec 2006)

¹ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49511> [pregled 1.7.2019].

² „Premda se, posebice u Sjevernoj Americi, termin »masovna kultura« koristi kako bi se opisala popularna kultura (kao na primjer »masovni« mediji), postoji sklonost prema njegovu povezivanju s konvencionalnom sociologijom i teorijama popularne kulture u skladu s funkcionalističkim pojmovima »masovnog društva« i društvene kontrole.“ (Easthope, 1991: 222)

3.1. Popularna književnost – terminologija i definicija

Kao veliki dio popularne kulture svakako je i popularna književnost koja se u raznim studijama nudi i pod sinonimima trivijalne ili zabavne književnosti (usp. npr. Škreb 1981, Žmegač 1976, Solar 1976). Tako Solar (1995) govoreći o tom tipu književnosti navodi, osim već spomenutih, i termine šund, kič, subliteratura,³ ali također se, po uzoru na Škreba i Žmegača, opredjeljuje za termin trivijalne književnosti.⁴ Pojam masovne književnosti koji se koristio kao sinonim za trivijalnu književnost osobito u američkim znanstvenim krugovima, Solar (1995) povezuje s usmenom književnošću. Easthope (1991: 222) pak diferencira pojam masovne kulture od pojma popularne kulture tako što popularnu kulturu povezuje s radničkom klasom, a termin masovne kulture s masovnim medijima. Nema preporučenog ni određenog termina koji se koristi za ovu vrstu literature, pa tako osim trivijalne, popularne, zabavne i masovne književnosti koje svoje nazive dobivaju iz gledišta čitatelja i aspekta uporabe, pojavljuje se u istom značenju termin žanrovske književnosti koji „u prvi plan ističe njihovu sintaksu i semantiku.“ (Milutinović, 2013: 828)

Solar u svojoj *Lakoj i teškoj književnosti* (1995: 70) nudi objašnjenje što je to trivijalna književnost iz dviju perspektiva:

Mene ovdje zanima postojanje trivijalne književnosti u sasvim uobičajenom smislu, u smislu u kojem su neki poznavaoi i teoretičari književnosti skloni da ustvrde kako trivijalna književnost ne samo da zauzima golem prostor u suvremenoj književnoj proizvodnji, nego i prijeti da trivijalizira i *onu drugu* književnost, pa je ona tako simptom ako već ne raspada, a ono svakako pada ukusa, dok su drugi opet skloni da ustvrde kako se radi o nekoj sasvim osobitoj vrsti književnosti, o vrsti književnosti koja ne samo da postoji nego ima i puno pravo na postojanje jer se i proizvodi i prihvaća isključivo na temelju njoj samoj svojstvenih zakonitosti.

Osim što se pita postoji li trivijalna književnost uopće, njegovo je glavno zanimanje kako i po čemu prepoznavamo da nešto jest ili nije trivijalna književnost. Dolazi do problema kako definirati trivijalnu književnost, odnosno koji su kriteriji prema kojima neku književnost nazovemo trivijalnom – u raznim se radovima navode brojne kategorije, kao što su primjerice: izvanjski izgled korica (meko ukoričena „kiosk-literatura“); kategorija recepcije, odnosno publike/čitatelja; struktura (shematski prikaz radnje); žanr; razumijevanje itd.

Žmegač (1976: 157) na samom početku svoje studije trivijalnu književnost definira na sljedeći način: „kvantitativno golema građa, sva ona nepregledna mnoštva sveščića, knjiga i

³ Termine šund, kič, subliteratura koriste i npr. Škreb (1981) i Žmegač (1976).

⁴ Termin trivijalna književnost uvela je upravo njemačka književna kritika, označavajući tim terminom ona djela koja su namijenjena široj čitateljskoj publici, odnosno usmjerena na potrebe tržišta i bez „umjetničkih pretenzija.“ (Škreb, 1981)

knjižurina koja od vremena šire pismenosti u evropskih naroda kolaju svojim tokovima u književnoj komunikaciji, mahom na rubu oficijelne kulture.“ U ovome radu preskočit će se pokušaj definiranja što bi za Žmegača u ovom slučaju predstavljala „oficijelna kultura“ i što pretpostavlja njezin „rub.“ Nastavljajući u istom tonu smatra kako bi bilo „štetno baviti se kritički tekstovima pisanim bez pretenzija, površno, kadšto mehanički, povrh toga za čitalačke slojeve za koje književna povijest nikad nije mnogo marila.“ (isto: 158) O predrasudama i, recimo, diskriminirajućim postavkama ove izjave također neće biti govora ovdje. Definicija s kojom se treba složiti svakako je ona u kojoj navodi kako „mehaničko izjednačavanje svih dokumenata pismenosti nije temelj na kojemu bi se mogla graditi znanost o tekstovima.“ (isto: 158)

Solar se u svojoj *Teoriji književnosti* (1976) opredjeljuje za termin zabavna književnost. Kako je već spomenuto, takva vrsta literature rezervirana je za slobodno vrijeme, opuštanje i razonodu. Prema tome, termin zabavne književnosti bio bi dobro terminološko rješenje kada ne bi u sebi inherentno sadržavao negativne konotacije proizvedene mislju da je zabava nešto što nije dobro, odnosno nije vrijedno, pa se utoliko ne može povezivati s književnošću koja u sebi mora biti vrijednosno „visoka.“ Solar (1976: 124) pokušava na neki način i pomiriti takvo mišljenje govoreći kako djelomično i visoka književnost služi zabavi, odnosno spominje ju u kontekstu one književnosti „koja ne služi isključivo zabavi.“ Nekome su zabavni Miroslav Krleža i Lav Tolstoj, a nekome Ana Žube i Danielle Steel. Ne treba se isključiti da to može biti i jedna (ista) osoba. Zabavna književnost u svojoj je primarnoj funkciji zadužena za zabavu čitatelja, ali ona će pritom zabaviti svakoga, odnosno za njezino čitanje nije potrebno ulagati veliki napor i imati visoko obrazovanje, sadrži jednostavnije sintaktičke konstrukcije i strukturu. Takva se književnost, dakle, fokusira na svoje čitatelje, ona je u službi svojih receptora – ne bi li to trebala biti osnovna odlika književnosti uopće? Solar (1976: 125) objašnjava kako se zabavna književnost ne smije olako svrstavati u manje vrijedna djela književnosti:

Prije svega treba istaknuti da i unutar zabavne književnosti postoje djela koja se izdižu iznad općeg prosjeka vrijednosti, upravo kao što unutar takozvane ozbiljne književnosti postoji ne mali broj djela koja ničim, osim tobožnjom vlastitom namjerom, ne nadvisuju proizvode zabavne književnosti.

Treba napomenuti kako se osnovne karakteristike zabavne književnosti – shematičnost, izbor tema i određena naivnosti, mogu pronaći i u djelima visoke književnosti. (isto)

3.2. Popularna i visoka literatura

Prema jednoj od definicija popularne literature, ona je sve ono što preostaje kada se odvoje djela visoke literature. Easthope (1991: 242) govori kako je odnos popularne i visoke kulture zapravo antonimni odnos sljedećih kategorija: „apstraktno/konkretno, konotacija/denotacija, figurativno/doslovno, implicitno/eksplicitno, ironično/neironično.“ Ali također na kraju svoje studije zaključuje kako se u postmodernizmu dogodio fenomen pomirenja i preplitanja visoke i popularne kulture, odnosno da se jedna upisuje u drugu, pa tako nema razloga za isključivanjem popularnog iz visoke literature ili obratno. Iako je ranije, osobito u doba prvih pojava popularne literature koja se, moglo bi se reći, pojavila kao opreka⁵ visokoj literaturi, postojalo mišljenje kako je popularna književnost *loša*, a visoka *dobra*, odnosno kako visoka književnost, za razliku od popularne, ima umjetničku vrijednost.

Najoštrij kritičari popularne literature bili su sasvim sigurno Z. Škreb i V. Žmegač koji u svojim radovima rabe termin trivijalna književnost. Škreb (1981: 169) svoje proučavanje trivijalne književnosti započinje s prosvjetiteljstvom i njemačkom književnosti gdje se „razlikuju dva uzorka umjetničke beznačajnosti.“ Povezuje pojam trivijalne književnosti s pojmom kiča i citira Gustava E. Pazaureka koji u svom djelu *O dobrom i lošem ukusu u umjetničkoj obrtu* (1912) navodi da je „Skrajnja opreka umjetnički produhovljenim kvalitetnim radovima neukusni masovni šund ili kič.“ (isto: 174) Pojam kiča povezuje s pojmom trivijalne književnosti, ali samo u određenom segmentu te književnosti, konkretno – sentimentalnih ljubavnih pripovijetki i sentimentalnih ljubavnih romana. (isto: 176)

Osim s pojmom kiča, piše Škreb, s pojmom je trivijalne književnosti usko povezan pojam zabavne književnosti.⁶ Ako se trivijalna književnost promatra kao razonoda, ne nužno bez umjetničke vrijednosti (jer doista, nekome sasvim sigurno i Goethe predstavlja zabavu; usp. prethodno poglavlje), onda se ona jasno i bez pokušaja poricanja povezuje s pojmom zabave, odnosno nečega što predstavlja užitak.⁷ Ali kao što i sam zaključuje, termin zabavne književnosti iznimno je teško definirati i primijeniti kao kvalifikacijski faktor. Kako je već

⁵ Ovakvo se gledanje može usporediti s pojavom svakog novog književno-umjetničkog razdoblja koje se pojavljivalo kao odgovor na ono prethodno i uglavnom je pobijalo sve ono što je prethodno zagovaralo. Tako bismo i popularnu literaturu mogli promatrati, barem na njezinu početku, i u hrvatskoj književnosti u razdoblju, primjerice, osamdesetih godina kada se takva literatura (ali i ostala književnost) koristila kao pokazivanje otpora vladajućim klasama. (usp. npr. Kolanović 2011b)

⁶ „Zabavna književnost u cjelini, ili jedan dio zabavne književnosti koji nema nikakve umjetničke vrijednosti, naziva se često i trivijalna književnost (prema latinskom *trivialis*, običan prost).“ Solar (1976: 126)

⁷ Pod pojmom užitka ovdje se smatra isključivo užitak kao „uživanje, zadovoljstvo“ u svom najopćenitijem svakodnevnom značenju bez aluzija na psihoanalitičke pojmove užitka, zadovoljstva ili ugođe jer za to u ovome radu nema prostora.

spomenuto ranije, popularna kultura, a tako i popularna književnost pripadala je (i pripada još uvijek) sferi slobodnog vremena, odnosno povezuje se sa zabavom, ona i jest služila (i služi) *opuštanju*, vremenu odvojenom od radnog vremena.

Žmegač proučava trivijalnu književnost u usporedbi s visokom prema trima kriterijima: struktura (pri čemu je trivijalna književnost shematska), vrednovanje (estetski doživljaj) i sociološka perspektiva (prema kojoj se autori trebaju prilagođavati potrebama čitatelja i književnost postaje roba). Zaključuje kako su „Tiskarstvo, stvaranje književnog tržišta i širenje čitalačke publike aktualizirali – a dijelom tek stvorili – opreku između estetski ili ideološki legitimirane književnosti i zabavne potrošne robe.“ (Žmegač, 1976: 170)

Kako je Easthope (1991) najavio, a Nemec (2013: 228) kasnije potvrđuje „Jaz među recepcijskim slojevima donekle će se premostiti tek osamdesetih i devedesetih kada se i u nas postupno počinju brisati granice između elitne i masovne kulture, odnosno *visoke* i *niske* književnosti.“

Prema Solaru, ključna je poveznica trivijalne književnosti sa svakodnevicom, što potvrđuje sva dosadašnja razmatranja o pojavi popularne i potrošačke kulture: „razumijevanje trivijalne književnosti oslanja se na kodove svakodnevice, a s druge sam strane utvrdio da sud o nižoj vrijednosti trivijalne književnosti proizlazi iz svojevrsnog stava o vrijednosti svakodnevnog života. (Solar, 1995: 103) Ovo sociološko pitanje ne može se u ovome radu detaljnije proučavati, ali svakako je dobar uvod za daljnje razmatranje tipa ljubavnog romana unutar popularne književnosti.

Popularna književnost predstavlja svakodnevicu, stvarnost, dok se visoka književnost izdiže iznad *trivijalnog* i zbog toga nastaje jaz između tih dviju literatura, odnosno književnosti i stvarnosti. (Lukić, 1995)

Prema svemu navedenom, popularnu književnost gotovo je nemoguće promatrati bez usporedbe s visokom književnosti jer ona u svojoj biti sadrži upravo tu odrednicu koja ih razlikuje. Međutim, važno je oprezno pristupati tom polju jer te dvije vrste književnosti ne treba gledati kao oprečne pojave, nego pojave koje supostojе: „Stoga je odnos uzajamnog davanja i primanja između zabavne i ozbiljne književnosti važan činilac u književnom životu pojedinih epoha.“ (Solar, 1976: 127)

4. *Ljubić* – roman popularne književnosti

U „pluralizmu opcija sedamdesetih i osamdesetih“ na književnoj sceni pojavio se trivijalni ljubavni roman. (Nemec, 2003) U predgovoru zbirke priča Ane Žube koja će se problematizirati kasnije u radu, Igor Mandić ističe kako su „*Ljubići* para-književni fenomen koji ne potresa samo živce goleme mase čitateljica, nego potiče i raspravu o zanimljivim psiho-socijalnim problemima.“ Ljubavni romani kao da postoje neovisno o drugim književnim djelima, odnosno oni nastaju i produciraju se u svom posebnom odvojenom svijetu s vlastitim pravilima. (usp. npr. Nemec 2003, Mandić)

Kolanović (2011b: 21) već na samome početku svoje studije objašnjava kako roman u sebi sadržava obilježje popularne kulture, odnosno da je on sam po sebi uvijek dijelom popularne kulture, međutim, navodi kako je upravo „predmet rasprava u okviru proučavanja žanrovskoga popularnog romana (krimić, *ljubić*, *science-fiction*, doktorski, pučki roman, *horror* i dr.)“

Roman u toj razmjeni crpi tematske resurse iz popularne kulture iznova kodirajući njezine označitelje u svoj književni tekst i istodobno postajući dijelom njezine dinamike. Međuprožimanje romana i popularne kulture pritom ne podrazumijeva tek prenošenje određenih tema, motiva i citata iz *polja* popularne kulture u polje književnosti, već i prenošenje specifične *politike popularnog* na književni tekst koju on potom prilagođava zakonitostima vlastita polja.

(isto, 2011: 169)

Kao što je već ranije spomenuto, popularnu književnost karakterizira „shematiziranje, trivijalizacija i komercijalizacija“ (Nemec, 2006), odnosno pisci svoja djela počinju pisati za šire čitateljstvo, prilagođavaju se čitateljskim masama, pušu za „u estetskom smislu manje zahtjevnije čitateljske slojeve.“ (isto)

Treba podsjetiti na već spomenute Škrebove kritike trivijalnog romana, ali ovoga puta s fokusom na ljubavni roman. Ljubavni roman smješta u kič objašnjavajući kako je sentimentalnost zapravo sastavni dio kiča, ali s oprezom – „ako se pojedino vrijedno književno djelo ističe svojom sentimentalnošću, treba spomenuti tu značajku, ne pribjegavajući odmah upotrebi termina kič.“ (Škreb, 1981: 176) Zaključujući dio o kiču, vrlo oštro odvaja umjetnost i kič, pri čemu i ljubavne romane isključuje iz književnosti kao umjetnosti. Kič je u enciklopediji definiran kao „djelo bez umjetničke vrijednosti – nazoviumjetničko djelo, šund.“⁸ Ta se definicija podudara sa Škrebovim stajalištem, a što je potvrđeno i kasnije u enciklopedijskoj natuknici „poslije je postao sinonim za sve što je u književnom i umjetničkom stvaranju dopadljivo, što svojom tehničkom dotjeranošću i sentimentalnošću, senzacionalnošću

⁸ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31385> [pregled 26.7.2019].

i patetičnom tematikom zadovoljava nekritičan ukus šire publike, a nema umjetničke vrijednosti.“ Takva se definicija ne smije kategorički primjenjivati na sve ljubavne romane i pripovijetke, ali ni isključivo na ljubavne romane kada se u obzir uzme masovna produkcija „kiosk-romana“ u zadnjih nekoliko desetljeća i sve veća mogućnost književnih debija različitih profila autora, odnosno novovjekovno pravilo da svatko ima jednake šanse i da se svatko može okušati u bilo kojoj vrsti umjetnosti, pa tako i u književnosti. Međutim, treba se na trenutak vratiti na dio gdje se Škreb pokušava osigurati korištenjem pridjeva „sentimentalan“ kako bi, čini se, odvojio ljubavne romane i *sentimentalne* ljubavne romane,⁹ pri čemu prvi imaju književnu vrijednost, a drugi nemaju – oni su kič, šund, trivijalna književnost. Bez obzira na to što u svojoj knjizi na nekoliko stranica pokušava objašnjavajući etimologiju riječi *sentimentalan* u različitim europskim jezicima poput engleskog i francuskog upozoriti na njezina različita značenja, već u prvoj rečenici napominje kako ona potječe od latinske riječi *sentire* u značenju *osjećati*. I doista, iako rječnik nudi tri definicije pojma sentimentaln,¹⁰ on u svom primarnom, prototipnom značenju znači upravo *osjećajan*, što se pod bilo kojim okolnostima mora povezivati s pojmom ljubavnog romana jer pripadao on „visokoj književnosti“ ili „trivijalnoj“, sam po sebi mora sadržavati osjećaje – zbog toga i pripada vrsti *ljubavnog* romana, a ne *pustolovnog*, *povijesnog*, *psihološkog*, itd.

Bašić (2011: 120) želi razgraničiti termine ljubavni roman, *ljubić* i romansa. Pritom objašnjava kako je *ljubić* kao „termin postao sinonimom za trivijalnu verziju ljubavnog romana“ i kako je upravo zbog tog termina koji je zapravo žargonizam, *ljubić* postao dijelom trivijalne, odnosno niske književnosti dok ljubavni roman pripada visokoj književnosti. Postavlja se pitanje u čemu je onda razlika između ljubavnog romana i *ljubića*, odnosno, po čemu se to ljubavni roman razlikuje od *ljubića* ukoliko ih promatramo iz iste žanrovske perspektive. Ako ljubavni roman i *ljubić* obrađuju istu tematiku, imaju istu ili sličnu strukturu i prema tome pripadaju istom žanru – po kojim kriterijima dolazi do podjele između toga dvoga na nisku i visoku književnost ako ne samo po nazivu? Bašić uvodi i termin romansa u usporedbi s *ljubićem*. Termin romanse seže još iz srednjovjekovne španjolske književnosti gdje je označavao popijevke epskih sadržaja koji su kasnije obogaćeni sadržajnim elementima ljubavne, idilične ili satirične tematike ili „lirsko-epska forma pretežno vedrijeg, ljubavnog

⁹ Termin *sentimentalni* ljubavni romani koristi i Nemec (2003). Pretpostavlja se isto kao odrednicu za razlikovanje *visokih* ljubavnih romana od *popularnih* ljubavnih romana. Tako i Solar (1976: 127): „sentimentalni roman tematiku ljubavi obrađuje na izrazito sladunjav i naivan način.“

¹⁰ 1. koji je osjećajan; čuvstven; 2. koji proistječe iz osjećaja, koji se poziva na osjećaje, koji izražava osjećaje, ob. nostalglična i romantična raspoloženja [sentimentalna slika], 3. pejor. koji je pretjerano osjećajan; cmizdrav, srcecrapateljan (<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> [pregled 26.7.2019]).

sadržaja.“¹¹ Bašić, premda zaključuje kako je značenje termina romansa puno šire od onoga što označava *ljubić*, navodi kako oni iako „(još uvijek) nisu u potpunosti semantički izjednačeni“ mogu biti stavljeni kao varijanta istoga. Osim što se termin romansa zvukovno podudara s imenicom romantika, koja se onda semantički povezuje s terminom *ljubića* ili ljubavnog romana, i eventualno djelomično dijele motivski i tematski plan, to se dvoje ne bi trebalo olako smatrati sinonimima, ako ni zbog čega drugoga, onda zbog etimologije i dijakronije. Kolanović (2006b) definira *ljubić* u usporedbi s romansom kao „komercijalnu, kiosk varijantu žanra, dok termin romansa obuhvaća šire diskurzivno polje: od klasičnog književnog oblika romanse čije je semantičko polje šire od ljubavnog zapleta do popularnokulturnog romansiranja stvarnosti...“

Igor Mandić u predgovoru *Sjenama na suncu* povezuje *ljubiće* s naivnom literaturom: „jednako kao što postoji naivno slikarstvo sa svim odstupanjima od akademskih kanona, tako se i ova proza odvaja od standarda konvencionalne literarne tehnike.“

Ljubavni roman ili, zadržavajući terminologiju kada je riječ o popularnom ljubavnom romanu, *ljubić* svakako predstavlja velik dio popularne književnosti i svojim osobitostima i raširenošću upotpunjava književnu scenu sedamdesetih i osamdesetih godina u Hrvatskoj iako je on kao dio *ženske* popularne književnosti ima(o) uvijek podređen položaj. To ističe i Grdešić (2013: 67):

Žensku se popularnu kulturu omalovažavalo i kritiziralo iz različitih razlika i s više strana, prvo, kao estetski manje vrijednu, odnosno trivijalnu, klišeiziranu i sentimentalnu iz perspektive „visoke“ kulture, ali i „muške“ popularne kulture, te, drugo, kao apolitičnu sa stajališta feminističke kritike.

¹¹ O romansi usp. npr. <http://proleksis.lzmk.hr/57651/>, Kolanović (2011), Bašić (2011).

4.1. *Ljubići i krimići*

Žanrovski se djela popularne književnosti mogu podijeliti na sljedeće kategorije: pustolovni roman, kriminalistički roman, pornografski roman, sentimentalni roman i znanstveno-utopijski roman (*science-fiction*). (Solar, 1976) Žanr je važan kao kategorija zbog razumijevanja određene literarne tvorevine; žanr u trivijalnoj književnosti ima ulogu prepoznavanja, ali trivijalnost nije u ulozi žanra, već je žanr u ulozi trivijalnosti.¹² (Solar, 1995: 85)

Iako podvrstom žanrovski i *ljubić* i *krimiće* pripadaju istoj kategoriji uvriježeni su stereotipi o *ljubiću* kao ženskom, a *krimiću* kao muškom žanru (o tome kasnije) i o tome kako je *ljubić* svojom kvalitetom manje vrijedan od *krimića*.

Osim što nakon dijela o trivijalnom romanu Škreb (1981: 188) provodi studiju o detektivskim romanima (podvrsta kriminalističkih romana), on svoje mišljenje o takvom tipu romana ističe već u dijelu o trivijalnoj književnosti ovako: „Svijet je detektivskog romana svijet groze kojemu su simboli zločina i leševi; u detektivu se njemu suprotstavlja bogoliki intelekt da dokaže kako je taj prividni svijet groze ipak još uvijek do dna pristupačan i shvatljiv, da njime vlada poredak. Detektivski je roman hvalospjev svemoćnom intelektu čovjekovu koji je kadar da svijet iz prividnog kaosa opet vrati u poredak.“ Iz ovoga proizlazi zaključak da je za njega detektivski roman zapravo neusporediv s ljubavnim romanom po bilo kojoj osnovi, a i ako ga ubraja u trivijalnu književnost, sasvim ga sigurno ne bi okarakterizirao kičem za što navodi da je glavno obilježje ljubavnih (*sentimentalnih*) romana. Iz Škrebove se definicije detektivskog romana izdvajaju ključne postavke: svijet groze sa simbolima zločina i leševa, detektiv kao heroj, svijet u kojem vlada poredak. Ako se te postavke pokušaju tematski antonimno preoblikovati da vrijede za ljubavni roman, primjerice na sljedeći način: svijet ljubavi sa simbolima obiteljskih problema i životnih situacija, žena (ili muškarac) kao heroj, svijet u kojem vlada poredak (situacija se uvijek na kraju razriješi u obje vrste romana), dobiva se ne tako različita slika prema kojoj se ne primjećuju prevelike razlike između *ljubića* i *krimića* osim u tematskom sloju.

Govoreći o trivijalnoj književnosti Bašić (2011: 119) ističe se kako „postoje jasne spolne distinkcije između namijenjenosti određenih žanrova pojedinom spolu.“ Navodi, osim „dobnih“ kategorija (književnost za djecu, mlade i odrasle), da je neutemeljena podjela da su krimići ili znanstveno-fantastični romani „više *muški* nego *ženski*.“ Gotovo predrasudno, kao što je i

¹² Solar (1995) ovdje navodi kako su trivijalni žanrovi: krimić, ljubić i pornić. Ovdje bi se mogli dodati i neki drugi, usp. npr. Solar (1976), Kolanović (2011).

uobičajeno, obilježava *ljubiće* kao ženski žanr jer ističe kako bi bilo teško pronaći muškarca koji bi priznao da strastveno čita takvu literaturu. (isto: 119)

4.2. *Ljubići* – ženski žanr

Ljubavni se roman ističe kao dio ženskog čitalačkog korpusa, žene se gledaju kao glavni receptori ljubavnih romana, a osobito *ljubića* koji pripadaju dijelu popularne kulture, odnosno ne pripadaju visokoj književnosti.

Kako se nešto određuje kao *ženski* žanr, odnosno koji su faktori koji omogućuju takvu kategorizaciju? Grdešić (2013: 36) izdvaja ključne točke (prema Kuhn, 1997): obraćanje ženskoj gledateljici (dodaje se – ili čitateljici) ili njezino formiranje, je li u žanrovima koji se nazivaju ženskima, *žensko* forma, sadržaj ili se odrednica *ženski* u definiciji žanra dodaje ukoliko se radi o tome da je publika većinski ženskog spola.

Brundson (1999: 158) u svojoj studiji ističe kako su „glavni teorijski problemi u podučavanju »ženskih žanrova« (povijesno) shvaćanje ženskosti, ženskih kultura i rodnog identiteta, te artikulacija tih identiteta i kultura s idejama moći.“ Krajem sedamdesetih godina, feministički se radovi okreću s „prikaza žena“ u „prikaze za žene“ i tako se fokus počinje stavljati na „medijske žanrove i oblike privlačne ženskoj publici; reprezentaciju središnjih ženskih likova i identifikacija s njima; žensku žudnju; narativne postupke i ritmove specifične za ženskost; te položaj gledateljice.“ (isto: 158) Grdešić (2013: 61) u svojoj knjizi obrazlaže ženske žanrove tako što ih proširuje na brojna područja gdje se „žensko“ upotrebljava u opreci prema „muškom“:

Ženski žanrovi evoluiraju te njihove konvencije ulaze u *mainstream* popularnu kulturu, no istodobno je tržište preplavljeno proizvodima za žene – ženskim časopisima, ženskim filmovima i serijama, ženskom književnošću, ženskom pornografijom, ali i automobilima, laptopima, mobitelima, fotoaparatima za žene (posebno dizajniranim, ružičastim i blještavim, s ekranom koji istovremeno služi kao zrcalo) itd.

Polje koje Brundson (1999) dijeli na tri ishodišta (audio-vizualni tekstovi, publikacije i gledateljica od 1975. godine) naziva poljem „masovnih kulturalnih fiksacija ženskosti.“ Iako za ovaj rad ta podjela nije relevantna izdvajaju se neke karakteristike koje Brundson teorijski povezuje sa ženskim žanrom, a koje su primjenjive i na žanr ljubavnog romana. Govoreći o prvoj skupini osnovno težište stavlja na sapunice i proučavajući korpus tekstova koji se bave tom tematikom zaključuje kako se „glavno zanimanje tih radova uistinu najviše vezivalo uz sudjelovanje i užitke gledateljica u predlošku kućnog gledanja.“ (Brundson, 1999: 160) Kada se govori o sudjelovanju i užitku gledateljica, sasvim se sigurno to može preslikati i na sudjelovanje i užitak čitateljica, odnosno čitateljica ljubavnih romana u odnosu prema gledateljicama sapunica s obzirom na to da su sapunice i ljubavni romani uglavnom podudarni

u tematici, odnosno obrađuju na sličan način teme koje se vezuju uz svakodnevni život, životne probleme i slično. To ističe i Nemec (2006):

Po svojoj strukturi sapunica je tipično ženski žanr, odnosno moderna ženska romansa jer se bavi problemima koje imaju žene različite dobi i klase i jer utjelovljuju duboko povjerenje prema ženskim kulturalnim vrijednostima. Kao i svaka romansa, i sapunica je utopijska fantazija koja teži preobrazbi svijeta svakodnevice.

Također, Brundson (1999: 160) ističe kako se humoristične serije koje se sasvim jasno podudaraju sa sapunicom u više točaka „ne čine baš povezani sa središnjim preokupacijama „ženskih žanrova“ jednostavno zato što nude smijeh radije nego suze.“ Ta se teza može povezati s distinkcijom ljubavnih romana prema kriminalističkim romanima (o čemu je bilo govora ranije), koji pripadaju istoj kategoriji u popularnoj kulturi, ali obrađuju drugačiju tematiku, odnosno „ne nude suze.“ Autorica vrlo jednostavno zaključuje kako „žene vole takve tekstove jer se (i tekstovi i žene) bave ženskim problemima.“ (isto: 166)

Mandić u predgovoru *Sjenama na suncu* navodi: „Kao ženska proizvodnja za žene, *ljubići* su stekli stanovitu terapeutsku ulogu!“ Zaboravlja pritom da su ljubavne romane pisali i muškarci – Nemec navodi primjerice Branka Ignjaca koji je pisao ljubavne romane u nastavcima. „Dakako, i dalje se piše sentimentalne ljubavne romane (Branko Ignjac, *U vrtlogu strasti*; Ana Žube, *Ne traži me u sebi*), od kojih su neki smješteni i u kozmopolitske mondene sredine (Angelo Ritig, *Ljubav u neboderu*; Branko Ignjac, *Ljubav sa Havaja*).“ (Nemec, 2003: 232)

4.3. Zašto se čitaju *ljubići* i tko ih čita?

Janice Radway (1991) proučavajući ljubavne romane u fokus stavlja konzumente, odnosno čitatelje tog žanra. Ona provodi dubinske intervju s kupcima koji najčešće kupuju ljubavne romane u jednoj knjižari. Prvenstveno ju zanima zašto se čitaju ljubavni romani i nudi cijeli popis razloga zbog kojih čitateljice biraju upravo takvu vrstu romana:

- bijeg od svakodnevnih problema,
- učenje o dalekim mjestima i vremenima,
- opuštanje,
- priželjkivanje romantičnog iskustva kakvo ima junakinja,
- čitanje je vrijeme za mene,
- čitanje o snažnim muževnim junacima,
- čitanje je bolje od drugih oblika bijega,
- romantične priče nikada nisu tužne ili depresivne. (isto: 61)

Prema tom istraživanju, Radway zaključuje kako je iskustvo čitanja ljubavnih romana „iskustvo samo po sebi *drugačije* od uobičajene svakodnevice“ jer ono omogućuje s jedne strane opuštanje i odmor od svakodnevice ispunjene stalnim obavezama i odgovornostima, a s druge strane nudi vrijeme koje čitatelj može koristiti samo za sebe – to je vrijeme u kojem ne postoji ništa drugo osim romana i njegova čitatelja.

Ne samo da je opuštajuće oslobađanje od napetosti uzrokovane svakodnevnim problemima i odgovornostima, nego stvara vrijeme ili prostor u kojem žena može biti u potpunosti sama sa sobom, okupirana svojim osobnim potrebama, željama i zadovoljstvom. To također znači i prijelaz ili bijeg u egzotično ili, ponovno, ono što je *drugačije*.“ (isto: 61)

Ljubavni romani pišu najčešće, ali ne isključivo, kako se već nekoliko puta istaknulo, žene za žene:¹³ „U ovoj su vrsti romana sva zbivanja predstavljena iz ženske vizure, odnosno, sa stanovišta junakinje.“ (Lukić, 1995) Lukić to povezuje s pripadnošću ljubavnih romana trivijalnoj književnosti – žena je stavljena u „položaj subjekta.“ Kod Žube je situacija ponešto drugačija, ona u fokus stavlja i muškog lika, promatra i iz muške perspektive, pokušava izjednačiti položaj muškaraca i žena u svojim djelima (više o tome kasnije).

¹³ Slično se navodi i kod Nemec (2003), Zlatar (2004). Točno tako govori Mandić u predgovoru zbrici *Sjene na suncu* Ane Žube.

Janice Radway ističe kako „čitateljice ljubića tačno znaju šta očekuju od svojih omiljenih romana.“ (Lukić, 1995) Prije same kupovine ljubića one obično prelistaju roman, pogledaju prvu i zadnju stranicu kako bi se uvjerile u to da će se njihova očekivanja ispuniti, odnosno da je završetak romana sretan.

Lukić (1995), prema Radway (1991), ističe kakav ljubavni roman treba biti da bi ispunio očekivanja svojih čitateljica:

One ne vole da u ljubiću koji čitaju ima previše nasilja, niti vole kada su junaci isuviše promiskuitetni. Poželjan zaplet razvija se na relaciji jedan muškarac – jedna žena, pri čemu su između njih dozvoljeni, pa i poželjni nesporazumi, ali ne i prekomerne grubosti (recimo, da junak siluje junakinju, a da se ona potom ipak zaljubi u njega). Muškarac mora biti muževan i autoritativan, ali mora biti sposoban da iskazuje nežnost prema ženi. Junakinja je uvek lepa, ali po pravilu, nije svesna svoje lepote i ne koristi je kao sredstvo za zavođenje muškaraca. Ona najčešće radi neki običan, svakodnevni posao, ali je istovremeno sposobna da prihvati svaku društvenu ulogu u koju može da je dovede veza sa čovekom njenog života, pa i onu najglamurniju. (Lukić, 1995)

Jezik kojim se pišu *ljubići* neposredan je, on opisuje svakodnevicu, stvarnost u kojoj žene žive i zato one lako čitaju takve romane i poistovjećuju se s njima. „To je krajnje klišetiziran jezik, koji operiše jednostavnim vokabularom i standardnom sintaksom, a u narativnom postupku sledi pojednostavljene obrasce realističkog pripovedanja.“ (Lukić, 1995)

Kolanović (2006a) pozivajući se na Janice Radway i Northropa Fryea ističe kako je popularnost žanra *ljubića* dvojako artikulirana i osnažena. S jedne strane to su „materijalni uvjeti u artikulaciji romanse“, a odnose se na dostupnost *ljubića* i njihovu poziciju u potrošačkom društvu kao *robe* (cijena, mjesta na kojima se mogu kupiti), dok je s druge strane u pitanju „struktura »od zapreka do happy end«“ koja neumorno iscrpljuje teme i ispunjava očekivanja svojih čitateljica.

5. Ane Žube

Ana Žube, pravim imenom Ana Župan, sasvim je sigurno jedna od najpoznatijih i najčitanijih autorica popularnih ljubavnih romana iz razdoblja sedamdesetih i osamdesetih godina. Kolanović (2006b) u svom tekstu *Presvlačenje naslovnica: Vizualni identiteti romana »Štefica Cvek u raljama života«* opisuje je na sljedeći način:

Posljednja riječ prve rečenice¹⁴ koju izgovara lik frfljave tetke iz Ugrešićkina romana ima jednak fonemski slijed kao umjetničko prezime jedne od najvećih domaćih ikona ljubavnih romana 70-ih i 80-ih god. protekloga stoljeća. Riječ je o Ani Žube (pravo prezime Župan) poznatoj spisateljici ljubica čije su visoke naklade i širok krug, posebice ženskog čitateljstva, jasno govorili o popularnosti komercijalnog ljubavnog romana tih godina.

Ana Žube napisala je i izdala dva ljubavna romana: *Divlja loza* (1982) i *Ne traži me u sebi* (1985), a također i zbirku kratkih ljubavnih priča *Sjene na suncu* (1980). Također je tjedno uređivala ljubavne romane *Život* u visokim tiražama od 1977. godine. Nemec (2003: 340) opisuje njezino izdavanje ljubavnih romana na sljedeći način: „Kao svojevrsni sociološki fenomen treba spomenuti visokonakladne trivijalne larmoajantne ljubavne romane Ane Žube (tj. Ane Župan) namijene uglavnom ženskoj čitateljskoj publici.“

Ana Žube radila je u Vjesnikovoj redakciji „Romani i stripovi“, a njezine su se priče objavljivale na cijelom prostoru bivše Jugoslavije u raznim časopisima (Burda, Svijet, Praktična žena, Start, Večernji list). Neumorno je ispisivala priče, opisivala odnose, pružala svojim čitateljicama bijeg od svakodnevice, odmor, nadu i utjehu. Kao osnovnu karakteristiku romana i priča Ane Žube, Bašić (2011:124) ističe „stalnu prisutnost nade, ohrabrenja i poziva na borbu kao pokretača iz prividnog beznađa određene životne situacije.“

U članku Jutarnjeg lista pomalo romantičarski i, moglo bi se reći, baš u tonu romana kakve je pisala Žube, opisano je kako je autorica dolazila do svojih inspiracija:

Imala je i još uvijek ga ima – dobro uho. I što je još važnije – diskretno. Znala je sve o intimnim zapletima, trokutima, nevjernim Tomama, željama za spajanjem i razdvajanjem... U trideset godina karijere sakupila je gotovo 5000 životnih priča, autentičnih, od krvi i mesa. Čitateljicama je bila melem. Nije ih osuđivala. Nije docirala. Samo je zapisivala njihove muke. (...) Ono što je život režirao, Ana je tkala ženskom suptilnošću, maskirajući prava imena, porijeklo, konkretne biografske fakte, pa su se u pričama prepoznavali i oni koji nisu bili njezini stvarni junaci.¹⁵

¹⁴ Autorica se poziva na rečenicu „Ješi li vidjela negdje moje žube?“ iz spomenutog romana.

¹⁵ <https://www.jutarnji.hr/vijesti/ispovijest-kraljice-ljubica-novinarica-prevoditeljica-i-spisateljica-koja-cuva-5.000-zenskih-prica/926621/> [pregled 1.7.2019].

Žube je bila važna svojim čitateljicama, pa se i u njezinim intervjuima otkriva kako je pisala tako da čitateljicama pruži utjehu, njezine su priče i romani imali terapijski učinak: „Njezine priče je u sedamdesetima čitalo više od 100 tisuća žena tjedno tako da su je kritičari prozvali hrvatskom Danielle Steel i Judith Krantz, a mnoge žene su je doživljavale kao *iscjeliteljicu slomljenih srca*.“¹⁶

Bašić (2011:122) u svojoj studiji ističe kako je Ana Žube iako „nije pripadala krugu visoke književnosti dala svoj doprinos razvoju feminističke poetike.“ Ona je, kako navodi, „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.“ (isto)

Osim „klasičnih“ tema kojima se Ana Žube bavi u svojim pričama i romanima, ona progovara i o drugim temama koje se ne očekuju u takvom tipu romana, odnosno, naizgled banalnim i svakodnevnim, trivijalnim, ali kada se zagrebe malo dublje ispod površine otkriva se cijeli spektar tema koje se bave odnosima u obitelji, progovaraju o gospodarskoj i društvenoj situaciji, moralnim pitanjima i slično.

Za razliku od autorica drugog smjera feminističke proze istog vremena, kao što su primjerice Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić, Irena Lukšić, Dubravka Ugrešić (usp. npr. Bašić 2011, Nemec 2003), Ana Žube „nerijetko prikazuje muškarce kao žrtve“ (Bašić, 2011: 123) i tako se ne uklapa u „radikalni feministički obrazac po kojemu su žrtve isključivo žene“ što opravdava svojim modusom stvaranja koji uključuje samo priče iz stvarnoga života, odnosno sve teme koje obrađuje kako kaže crpi iz svakodnevnih života običnih žena, njihovih obitelji i svakodnevice:

Otkad znam za sebe zanimali su me ljudi, što je s druge strane, kakvi su kad ostanu sami, u pidžami. Još u gimnaziji sam drugima pisala pisma, ljubavna za sastanak, rastanak, optužbe... Lijepo sam zarađivala za sendviče. Poslije, u redakciji, uvijek sam znala tko ljubi, tko pati, koga što tišti, ali nikad, nikad, nisam to dijelila s drugima. Uvijek mi se to događalo, sjednem u vlak, tramvaj, kafić... i ljudi se otvore kao pipe...¹⁷

U tome se Žube ipak podudara s nekim ranije spomenutim autoricama, kao što je primjerice Dubravka Ugrešić, koja također radnju za svoju *Šteficu Cvek* piše inspirirana pismima čitateljica iz ženskih časopisa, iako Ugrešić to čini na svoj način postmodernom ironijom, u osnovi je prepoznat isti obrazac.

¹⁶ <http://arhiva.nacional.hr/clanak/31220/sa-suprugom-anom-zube-poducavam-ljubav> [pregled 26.7.2019].

¹⁷ <https://www.jutarnji.hr/vijesti/ispovijest-kraljice-ljubica-novinarka-prevoditeljica-i-spisateljica-koja-cuva-5.000-zenskih-prica/926621/> [pregled 1.7.2019].

5.1. *Ne traži me u sebi*

Radnja romana *Ne traži me u sebi* (1985) započinje polaganjem diplomskog ispita na Pravnom fakultetu jedne od glavnih protagonistica romana – Sarom. Sara živi sama s ocem nakon što joj je umrla majka, pomaže mu u odvjetničkom uredu i ima partnera Ivana. Već na samom početku romana Sara saznaje da ju Ivan vara, odnosno da ju je varao i ranije s više žena, između ostalog i s njezinom prijateljicom Jelenom. Na taj način uvodi se druga protagonistica – Jelena, ona je u braku iz interesa s Brankom koji joj ugađa i nudi sve što poželi, ali nemaju djece. Jelena je na početku romana neostvarena glumica koja je odrastala s bakom nakon što su njezini roditelji otišli „trbuhom za kruhom“ u inozemstvo, odnosno raditi u Njemačku. Kasnije se saznaje kako Jelena rodi Ivanovo dijete. Treća je protagonistica također povezana u ovu mrežu odnosa – Sarina prijateljica Nina (Ninočka) koja živi s majkom, zatvorena u kući, majka je kontrolira i ne dopušta joj da studira ili izlazi s društvom. Nina se pokušava usrećiti u vezi s Nikolom koji ima sina Igora, ali joj to ne uspijeva.

Ovaj kratak uvod u radnju romana već na prvu odaje karakteristike pravog ljubavnog romana. Bašić (2011: 128) ističe da je svim trima glavnim likovima zajedničko „uništen, ugrožen i/ili neizgrađen socijalni identitet, što upravo i predstavlja prvu točku idealnog obrasca romanse kod Radway.“ Napominje također i to da su sve tri junakinje jednako zastupljene u radnji romana, ali da se glavnom ipak može smatrati Sara s obzirom na to da je roman uokviren njezinom ljubavnom pričom, odnosno započinje i završava upravo njome. Na početku romana, kako je već rečeno, Sara saznaje da je prevarena, gubi vjeru u ljubav, pronalazi utjehu u kratkotrajnim „ljubavima za jednu noć“, a na kraju se ipak ponovno zaljubljuje i pronalazi svoju ljubav, makar privremeno:

– Kad sam shvatila da te volim, preplašila sam se. Pomislila sam da je prekasno očekivati ostvarenje te sreće. Ja se borim za svoj život. Ja živim svoj život. Znam da su rijetku ljudi koji uspiju živjeti u skladu s nekim, znam da je puka slučajnost ako se to ostvari. Ali čini mi se da bi s tobom vrijedilo pokušati. (132)¹⁸

On je tu, mislila je sretna. Lijepo je što je tu. Lijepo je što ga gledam i osjećam. Divno je to što ga volim. (134)

Ovdje se otkriva *nada* koju Ana Žube obećava svojim čitateljicama, onaj terapijski učinak koji im pruža čitanje ljubavnih romana: „Iako su Anine priče imale terapijsku i iscjeliteljsku ulogu i mnogim su ženama pružale nadu i utjehu da nisu same i izolirane u svojim tugama, Ana

18 Svi citati: Ana Žube (1985) *Ne traži me u sebi*. Beograd: Niro – književne novine.

je bila baš kao i svi postolari – s lošim cipelama.“¹⁹ Ali to je također i koncept idealne romanse u ljubavnom romanu kako ističe Bašić (2011: 130) „Činjenica je i da je obrazac idealne romanse u cijelosti možemo primijeniti na tom liku, odnosno njezinoj vezi s Damjanom Lucićem.“ Osim što Sara u roman donosi obrazac idealne ljubavne priče, kroz nju autorica uvodi ozbiljnu temu bolesti – Sara boluje od karcinoma maternice.

– Čekajte, doktore, što vi to govorite? Što zapravo želite reći? Zamijenili ste nalaze i sad me plašite da imam rak? Kako ste uopće pomislili da je to moj nalaz? Odakle moj nalaz takav? Ja sam zdrava. Nikad nisam imala nikakvih teškoća. Uvijek sam imala urednu menstruaciju. Osim ovih posljednjih šest mjeseci kad sam imala krvarenja, ali to je bilo zbog posla i uzrujavanja. Ne, ovako ne možemo razgovarati. Podmetnete mi tuđi nalaz i još me pokušavate tješiti! Maknite ruku s mog ramena! Meni ne treba utjeha. Ja znam kako se osjećam. Osim toga, glupo je i zamisliti da neću imati djece. Zašto ih ne bih imala? Još nisam ni počela živjeti. (55-56)

Ovo je tema koja bi se doimala možda *preteškom* za ljubavni roman, uzrokuje šok i neizvjesnost kod čitatelja. Postavlja se pitanje koja je sudbina glavne junakinje? Kako nalaže obrazac ljubavnog romana, priča završava sretnim krajem – Sara je u međuvremenu ozdravila i zaljubila se, ali ipak ostaje neizvjesnost jer, kako napominje sama protagonistica, bolest se uvijek može vratiti. Nije ova tema uvedena slučajno, to je svakodnevica s kojom se određeni broj žena susreće, razbolijevaju se ili same čitateljice ili netko njima blizak i upravo po toj svakidašnjosti tema prepoznatljiva je proza Ane Žube. Iako plošno, prati se Sarina borba – ona odlazi na operaciju, a nakon toga bori se, osim s bolešću, i s depresijom zbog cijele nastale situacije.

Na početku se doznaje kako je Sarin partner Ivan upitnog morala s obzirom na svoje ponašanje prema ženama. Međutim, njegov se moral osobito dovodi u pitanje u Sarinu komentaru njegova izbora profesije. Ivan je ginekolog, a to je zanimanje odabrao iz ne tako humanih razloga:

Kako se odlučio za ginekologiju zato jer se nadao da će time uvijek dobro zarađivati. sve dok bude ljudi, oni će plaćati potomke, govorio je. Trgovao je djecom. (12-13)

Ova izjava gotovo da podsjeća na glavnog lika iz romana Alena Bovića *Ljudožder vegetarijanac*: „Autor je priču skoncentrirao uz samodopadnog, samouvjerenog, sumornog, ciničnog, sklonog pogreškama Danku Mrkana, ginekologa, kako bi kroz njegov lik jasno ukazao na nemoral u najmoralnijem zanimanju koje je sve više uronjeno u kriminal, beskrupuloznost, neprofesionalnost.“²⁰ Iako je lik Ivana prikazan samo kao sporedan i ne

¹⁹ <https://www.jutarnji.hr/vijesti/ispovijest-kraljice-ljubica-novinarka-prevoditeljica-i-spisateljica-koja-cuva-5.000-zenskih-prica/926621/> [pregled 1.7.2019].

²⁰ <https://www.mvinfo.hr/clanak/alene-bovic-ljudozder-vegetarijanac> [pregled 27.6.2019].

doznajemo gotovo ništa o njemu osim da ima mnogo ljubavnica te da je postao doktor iz potpuno krivih razloga, dovoljno je da se iz ove informacije koju nudi Sara o njemu stekne ovakav dojam. To je također ozbiljna tema koju Žube naizgled samo ovlaš spominje u romanu dvjema rečenicama, ali dovoljno da se stvori slika problema koji je i danas aktualan.

Sljedeći lik koji je spomenut u uvodu, lik je glumice Jelene Matić. Jelena je zaokupljena sama sa sobom, ne provodi vrijeme sa svojim mužem Brankom i djetetom Ivanom, radi u kazalištu, vraća se kući tek ujutro. Može se doimati kao da ovaj lik nema neku ključnu ulogu u romanu međutim, kroz njega autorica također progovara o važnim društvenim problemima – prije svega, to je rad u inozemstvu, odnosno nemogućnost ostvarivanja života dostojnog rada i življenja u vlastitoj državi.

Sa sela su došle one godine kad su Jelenini roditelji otišli na rad u Njemačku. (22)

Poneko njihovo kratko pismo sročeno na brzinu s uputama baki, i, dakako, uvijek ista priča o tome kako se u tuđini teško živi. (72)

Koliko je ova tema aktualna, ne treba ni spominjati. Drugi je problem koji autorica otvara ovom junakinjom, također preseljenje sa sela u grad u kojemu si je teško priuštiti život kakav se priželjkuje, pogotovo kada se radi o podstanarstvu:

Nekoliko godina živjele su na periferiji grada kod nekih daljnjih rođaka, a poslije toga su se selile iz sobe u sobu. Uglavnom su birale jeftinije sobe i to su, dakako, bile udaljenije od grada. (22)

Ta dva društveno-gospodarska problema o kojima autorica piše kroz lik Jelene Matić – rad u inozemstvu i podstanarstvo, svakako su aktualna i danas. Iako ih ona spominje samo sporedno, oni odigravaju važnu ulogu u formiranju identiteta lika, a svakako se i mnoge čitateljice mogu poistovjetiti s tim problemom. To je upravo ono *prepoznavanje* o kojemu piše Bašić (2011), a pomoću kojeg Žube osvaja svoje čitateljice. Međutim, lik Jelene živi u svom kazališnom liku, ne reagirajući na izvanjski svijet, sanja o ulozi života. Tek na kraju shvati da ju je njezina kazališna uloga života koštala pravoga života. O tome će još biti spomena kasnije.

Treća je protagonistica Nina, Ninočka. Nina, nakon što se odseli od majke koja ju je kontrolirala i određivala joj kako će živjeti, odlazi živjeti s Nikolom koji se zapravo nimalo ne razlikuje od njezine majke u odnosu prema njoj.

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. (Bašić, 2011: 128)

Žube kroz lik Nine dovodi pred čitatelja dva velika društvena problema – obiteljsko nasilje i abortus. Obiteljsko je nasilje koje je Nina trpjela bilo je psihičke prirode – Nikola ju je omalovažavao, stvorio joj osjećaj manje vrijednosti, određivao joj kako će živjeti. Pa čak i nakon što ju je ostavio i pokušao se ponovno vratiti, nasilje i emocionalne manipulacije nisu prestale, zapravo postale su još i gore:

Nina je u prvi tren bila nesretna zbog te vike, a onda joj je bilo drago da su svi iz ureda čuli kako je moli da se uda za njega. Čuli su i to kad je prijetio da neće ostati živa ako ga odbije. (95)

Problem koji Žube donosi svojim čitateljima kroz lik Nine je abortus na koji je ona primorana jer joj Nikola ne dopušta da rodi dijete:

– Nikola, mislila sam... ne znam je li moguće, ali možda sam u drugom stanju. – Zašto ne bi bilo moguće? Što si se uzrjala? Ta tisuće žena to rješava jednostavno. Imam ja prijatelja. Moj čovjek. Iz istog smo kraja. On će to meni napraviti. Kad je kupovao automobil, pomogao sam mu da ga dobije preko reda. Ništa ti ne brini, tvoj će Nikola sve srediti. Što je? Zašto me tako gledaš? Da nisi mislila da ćemo ga ostaviti? E, to se Nikoli dogodilo samo jedanput u životu i nikad više. (43)

Nina nije ni pomišljala o abortusu stoga ju je Nikola iznenadio svojim pristupom, a osim što je htjela dijete i zasnovati obitelj s Nikolom, bila je i silno uplašena zbog cijele situacije:

Čitala je i znam što znači pobačaj prve trudnoće. Pomisao da jednog dana zbog toga možda neće moći imati dijete, stvarala joj je takvu bol da više nije vladala sobom. (44)

Apsolutno poniženje koje je Nina doživjela riječima „on će to meni napraviti“ i usporedbom njezina abortusa s kupovinom automobila, predstavlja ozbiljan društveni i moralni problem o kojemu se u ovome ljubavnome romanu govori. I to ne samo usputno, već se i opisuje Ninin odlazak u bolnicu i njezino stanje nakon toga.

Jelena Matić – glumica koja želi odigrati ulogu života: „Toliko sam truda uložila, uvjerena da ću dobiti ulogu Nore...“ (78), nameće mišljenje da se upravo ona treba poistovjetiti s Norom iz Ibsenove drame *Kuća lutaka*. Međutim, sami tekst nudi nam rješenje. lutka je u ovoj priči bio Branko.²¹

Kako joj je odjednom malo značilo ono što se večeras dogodilo u kazalištu. 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 očito više ne želi živjeti kao prije. (112)

²¹ Više o intertekstualnosti s Ibsenovom dramom u ovome romanu v. Bašić (2011).

Zaključno, ovaj je kratki roman u svojoj osnovi priča o ljubavi. Ako se fokus stavi na junakinju za koju je postavljeno da je glavni lik, Bašić (2011: 135) ovaj roman opisuje na sljedeći način: „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.“ Istina, Sara i Damjan nisu imali toliko mnogo nesporazuma, konflikata i peripetija jer se prije svega Damjan pojavljuje tek pred kraj samog romana, ali on dolazi kao spasonosni heroj koji Saru izbavlja iz njezina vrtloga promiskuitetnog ponašanja i straha od zloćudne bolesti, pruža joj ljubav – koja je odgovor i lijek za sve. Bez obzira na sve navedeno, ovaj roman nije prototipni ljubavni roman napisan u potpunosti prema konceptu idealne romanse, postoje manja odstupanja, „ali ne u tolikoj mjeri da bi mogla narušiti narativnu strategiju tipičnu za ovaj žanr.“ (isto)

Zanimljivo je odstupanje i to što Ana Žube uvodi tri protagonistice iako je u ljubavnim romanima uobičajeno uvijek jedan par koji se prati od početka do kraja i onda omogućava sve peripetije za koje se otvara mjesto u romanu. Bašić (2011: 135) objašnjava to na sljedeći način: „Broj protagonistica, kao što smo već pokušali objasniti, otvara mogućnost da govorimo o tipskom prikazu likova: u nemogućnosti da se sve slabosti i pogreške koje u međusobnim odnosima čine žene i muškarci predstavi kroz jedan par protagonista, Žube je uvela dodatna dva.“ Svakako se tipski prikaz likova može primijeniti i na ženske glavne likove, ali i na muške likove koji se s njima povezuju, prema tome se dobivaju *tipski parovi*. (isto)

Iako se sve ove teme lako mogu aktualizirati, kao što je vidljivo iz analize, važno je i dalje obratiti pozornost na kontekst:

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 ljubica (a time, neizostavno, i njihovo pisanje, kao odgovor na potražnju ciljanje publike) neodvojivo od konteksta vremena i društva. (Bašić, 2011: 129)

Tekst nikada nije odvojiv od konteksta i uvijek ga se treba proučavati u parametrima društva i vremena u kojemu je nastao. Međutim, u ovom slučaju, može se primijetiti kako ovi tekstovi izlaze izvan granica konteksta i kao da postaju izvanvremenski. To je potpuno oprečno mišljenju o *lakoći* i *trivijalnosti* ljubavnih romana. Jer osim što je provodni motiv uvijek ljubavna priča, u ovom se romanu otvara cijeli spektar moralnih, društvenih i gospodarskih problema, kao što su nedostatak novca, teškoće u pronalasku posla i primoranost na odlazak na rad u inozemstvo, upitnost liječničke etike i uvjeti u kojima se vrše zahvati kao što je abortus, psihičko i emocionalno nasilje nad ženama i u obitelji i slični, koji su postojali u ondašnjem društvu, a moguće ih je aktualizirati i danas. Tako danas na svakom uglu vrve podaci o stopama

nezaposlenosti, televizijski programi prikazuju autobuse pune ljudi koji odlaze na rad u inozemstvo, a u zadnje je vrijeme tema nasilja nad ženama i nasilja u obitelji postala aktualnijom nego ikada ranije.

5.2. *Sjene na suncu*

Sjene na suncu (1980) zbirka je kratkih ljubavnih priča koje nisu povezane jedna s drugom, ali mogu se analizirati istim parametrima i kategorijama kao i ljubavni romani. Forma kratke priče možda i više odgovara kategoriji *lakoće čitanja* s obzirom na to da je radnja koncizna, zaokružena i obično nema više od dva glavna lika.²²

Na samome početku knjige stoje riječi nepoznatog autora (pretpostavlja se nakladnika ili urednika, a možda čak i same autorice):

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 ne mogu ostati nezamijećene što potvrđuje i fantastičan – ne samo za naše prilike – broj vjernih čitatelja.²³ (3)

Pomoću ovog kratkog ulomka dokazuje se tvrdnja autorice Ane Žube, o čemu svjedoče brojni njezini intervjui, da je ideje, likove i motive za svoje priče crpila iz stvarnih života, od stvarnih ljudi. I ta je stvarnost onda omogućavala *prepoznavanje*, poistovjećivanje, razumijevanje, bijeg od svakodnevice, utjehu i nadu – sve ono što obećava ljubavni roman. Druga je činjenica koja se izdvaja iz ovog ulomka to da su ove priče „izložene ocjeni širokog kruga čitalaca“, doista – njezine je priče čitalo tisuće čitatelja diljem Hrvatske, ali i šire, a to se dokazuje i time što je Vjesnikova redakcija izdavala „*Život*“, popularnu ediciju ljubavnih romana koju je uređivala upravo Ana Žube i koja se osamdesetih godina prodavala u nakladama od oko 100 000 primjeraka.“²⁴

Možda bi bilo neobično povezati prozu Ane Žube sa stvarnosnom prozom, budući da je ona kao termin nastala nakon raspada Jugoslavije, odnosno u devedesetim godinama i označava, ukratko, „nagli obrat k realističkom pismu kojim se književnost nastojalo uže vezati uz dramatičan ratni i poratni kontekst.“²⁵ Dakle, izlazak iz fikcionalnih okvira i donošenje stvarnih

²² Kratki prozni tekst predstavlja hiperonim koji može obuhvatiti više vrsta tekstova, počevši od novele koju Brešić (2015: 112) definira kao „kratak i zatvoren pripovjedni oblik“ koji „pripada čvrsto strukturiranim i stabilnim književnim vrstama.“ Takva je „klasična“ novela kratka i koncizna, bez digresija, riječ je o jednoj radnji s jednim ili dvama likovima i na kraju je najčešće poanta ili obrat. Međutim, kako Brešić (isto) dalje objašnjava „praksa je razvila cijeli niz primjera koji najozbiljnije ugrožavaju novelističku žanrovsku načelnost“ i određuje njezinu gornju granicu pripovijetkom ili kratkim romanom, a donju granicu „spušta do kratke priče ili tzv. crtice, u novije vrijeme do tzv. vrlo kratke priče i SMS-priče (tzv. „esemesice“).“

²³ Svi citati: Ana Žube (1980) *Sjene na suncu*. Zagreb: Biblioteka „Dnevnik.“

²⁴ <http://www.zenskaposla.hr/ana-zube-sestrinstvo-nije-utopija/447/> [pregled 27.6.2019].

²⁵ <https://www.mvinfo.hr/clanak/anera-ryznar-odbijam-književnost-tretirati-samo-kao-povod-za-govor-o-drugim-stvarima> [pregled 10.8.2019].

likova, lokaliteta i događaja kao ključni elementi stvarnosne proze prepoznaju se i u prozi Ane Žube. Međutim, jasno, kod Žube nema govora o ratnom i poratnom stanju u Hrvatskoj jer njezina književnost nastaje još u sedamdesetim i osamdesetim godinama. Međutim, Anera Ryznar opisuje kontekst nastanka takve proze na sljedeći način:

Ta proza svoj literarni istup prvenstveno oblikuje kao reakcijsku gestu: to je književnost koja reagira na strukturne promjene u hrvatskom društvu nakon raspada Jugoslavije, koja bilježi njegove društvenopovijesne mijene i prekretnice, koja se protivi elitističkom i ludističkom prosedeu postmodernizma osamdesetih, koja odražava ukuse i interese neoliberalnog građanstva, a ujedno odgovara zahtjevima novouspostavljenog književnog tržišta.²⁶

Iako Žube nije svoje priče oblikovala kao reakcijsku gestu, ona upravo progovara u vrijeme velikih promjena i naznaka krize kao što je opisano na početku ovog rada. Njezine priče dopiru do čitatelja koji trenutno naslućuje dolazak velikih promjena, a sve se to može iščitati između redaka stvarnih priča koje autorica prenosi. Može se onda reći da se ispod površine ljubavne priče dobiva uvid u stvarnu društvenu i gospodarsku situaciju u Hrvatskoj u vrijeme pred sam raspad Jugoslavije. Jasno da se ovdje ne može govoriti o stvarnosnoj prozi, jer proza Ane Žube to i nije, ali zanimljivo je povući paralelu i uvidjeti kako je fenomen koji je postao *hit* u suvremenoj hrvatskoj književnosti svoje, da se ne kaže začetke, ali barem naznake imao već u osamdesetim godinama i to u obliku ljubavnih romana. Ryznar također govori o važnosti književne recepcije, odnosno važnosti da se književnost prilagodi potrebama njezinih potrošača:

U trenutku kada se književnost prilagođava tržišnoj logici ponude i potražnje kao ključni igrač u tom polju javlja se i književna publika, sada u liku kupaca odnosno konzumenata književnih proizvoda, koji itekako utječu na to što će se objavljivati, a onda i što će se i kako pisati. Zato bih rekla da našom suvremenom književnošću vladaju diktati čitanosti i čitljivosti: prvi je nametnut izvana, kao čisto pragmatičan uvjet njezine ekonomske isplativosti, a drugi iznutra, kao vrsta pisma koja tu isplativost podržava.²⁷

Ryznar to stavlja u kontekst „druge postmoderne“ za koju postavlja vremensku odrednicu nakon devedesetih godina, međutim, ne može se ne prepoznati obrazac koji se pojavljivao i ranije – što će se i kako pisati, određuju čitatelji, potrošači koji uvjetuju parametre tržišta književne produkcije. To potvrđuje i Igor Mandić u predgovoru *Sjenama na suncu*: „To bih nazvao reciklažom klišeja masovne kulture za udovoljavanje težnjama uvijek nove publike, a to je posao koji je ispod časti ozbiljne književnosti.“ O ozbiljnosti ovakve vrste književnosti

²⁶ Isto.

²⁷ Isto.

ovdje se više neće raspravljati jer se u radu na nekoliko mjesta već objasnilo (bezrazložno) poimanje *ljubića* na ovakav način.

Zbirka *Sjene na suncu* sastoji se od 50 izabranih priča – „probranih iz njezine impozantne višegodišnje proizvodnje.“ (Mandić u *Predgovoru*) Bašić (2011) zaključuje kako Žube koristi formu kratke priče upravo zbog svoje prakse objavljivanja u časopisima, periodički. On klasificira ovu zbirku na sljedeći način:

...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 (*Misliti ću sutra*) ili nedostatkom poštovanja bračnog druga (*Igra istine*), preko žene opterećene bivšim lišim 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*). (isto: 123)

Međutim, već i u ovim pričama primjećuje se nekoliko odstupanja od idealnog obrasca ljubavnog romana kakvog opisuje Janice Radway. To zamjećuje i Bašić (2011) ističući priče o složenim obiteljskim odnosima (*Slika mog oca, To su moja djeca*) i iskorištenim prijateljstvima, odnosno iznevjeravanju povjerenja u prijateljstvu (*U svijetu samoće*). Također, naglašava koliko je neobično to 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.“ (isto: 123) Upravo je ta muška perspektiva iz koje se priča ljubavna priča jedno od osnovnih odstupanja od obrasca idealnog ljubavnog romana. Bašić tu ističe tri priče: *Na kraju puta, Život bez nje* i *Dnevnik*, međutim – ima ih još. Priča *Slika mog oca* također je ispričana iz muške perspektive, na početku dječake, a kasnije odraslog muškarca. To zapravo i nije ljubavna priča, kao što je već i spomenuto, već objašnjava sazrijevanje i spoznaju mladića koji ima viziju o svom ocu kao idealnom muškarcu, a na kraju zapravo shvaća kako je nepravedno krivio majku za sve loše. Kroz tu priču utkana je i ljubavna priča sina koji se u međuvremenu oženio i oca koji dolazi s ljubavnicom. Jednako tako i priče: *Živjeti svoj život, Ples na travi, Zajedno u životu, Mali smeđi san, U zagrljaju tuge, Dnevnik, Život bez nje, Cijeli život u slučajnom* ispričane su ili iz prvog lica s muškim likom u glavnoj ulozi ili u trećem licu iz muške perspektive. Tako su i muškarci prikazani kao žrtve – žrtve prevare, nepoštovanja ili se jednostavno prepuštaju situacijama u kojima žive nesretni.

Bašić (2011: 124) napominje, kao što se već nekoliko puta napomenulo u radu, kako Ana Žube svojim čitateljicama uvijek obećava nadu: „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.“ Nadu spominje i J. Radway (1991: 12) napominjući kako je „nemoguće zanemariti njihovo [čitateljevo] jednako gorljivo inzistiranje da čitanje ljubavnih romana stvara osjećaj nade, pruža emocionalnu podršku i proizvodi potpuni unutarnji osjećaj blagostanja.“ Ona je u svom istraživanju istaknula kako je prisutnost nade jedan od ključnih elemenata zbog kojih čitateljice biraju čitati ljubavne romane: „Svoju romansu biraju pažljivo, pokušavajući se uvjeriti u iskustvo čitanja koje će ih usrećiti i održati obećanje utopijskog blaženstva, stanja za koje su voljne priznati da je rijetkost u stvarnom svijetu, ali ga se ipak ne žele se odreći kao konceptualne mogućnosti.“ (isto: 100) O terapeutskom učinku Žubinih romana bilo je riječi ranije. Radway takav učinak objašnjava, pozivajući se na Brunu Bettelheima, uspoređujući ljubavni roman s bajkama i narodnim pričama. Upravo je stalna prisutnost nade, odnosno njezino stvaranje i održavanje, osnova po kojoj će ljubavni roman funkcionirati na terapijski način (slično kao što bajke utječu na djecu, više o tome usp. Radway, 1991: 100). Poistovjećivanje s likovima i uživljavanje u radnju romana pružaju određenu vrstu sigurnosti u konačno razrješenje životnih problema. Čitatelje ljubavnih romana „održava“ upravo to što vjeruju da će se njihovo životno nezadovoljstvo kasnije pretvoriti u nešto dobro, odnosno bit će sretniji i ispunjeniji energijom za nastavak *borbe* sa svakodnevnim poteškoćama i nedaćama.

Ta se prisutnost nade u *Sjenama na suncu* očituje u nekim pričama, primjerice:

Jagoda nije mogla vjerovati da se njezin sin za ako kratko vrijeme toliko promijenio. I ne samo sin. I sama je počela drugačije misliti. Istina, majci nije priznala da je imala pravo kad je rekla da mora misliti na budućnost, ali je spoznala svu težinu samoće. Vraća se kući mnogo hrabrija, spremnija da se bori na drugi način i za sebe i za svog sina. Nije se iznenadila kad je poslije nekoliko dana primila Krstino pismo u kojem joj je pisao da će ih posjetiti. (*Ne plaši se sine*: 132)

Ustala je. Pripremila je doručak i pozvala Marija i svoju sestru. Pili su kavu. Mario se šalio. No gledajući je, pomislio je kako tu ženu, koju je onako olako odbacio, možda ipak nikad više neće imati. Ali treba se boriti. (*Kao stranci*: 290)

Leći ću i misliti na to kako ć sutra svi ti borovi imati drugu boju. Nisam smjela dopustiti da zaboravim gledati. Počet ć sutra promatrati svijet oko sebe. Mirnija sam poslije te odluke. Nije važno što ć uočiti i hoću li išta zapamtiti. Važno je da znam da će sutra svanuti novi dan koji očekujem. (*Život kao jedan dan*: 311)

Međutim, neke priče ipak ne pružaju nadu, štoviše – uz nesretan kraj, one ne nude nikakvo svjetlo za bolje sutra.

Kiša je i dalje padala, samo nekako mirnije, kao obećanje oslobođenja od onog jučer, ali i bez obećanja za sutra. (*Sjene na suncu*: 16)

– Na žalost, zahvaljujući njoj, ne mogu povjeravati da postoje dobre žene... Možda ću jednog dana imati sreću da sretnem ženu kakvu ste vi imali.

– Bojim se, Zvonko. Malo je onih koji znaju živjeti za druge. Danas svatko živi samo svoj život... (*Živjeti svoj život*: 82)

U ljubavnim je romanima, prema Janice Radway (1991: 66), nužan sretan kraj. Međutim, Ana Žube u svojim *Sjenama na suncu* u mnogim pričama ne nudi sretan kraj, on je nesretan ili nedorečen, nejasan – ostaje otvoren. Takve su primjerice već i navedene priče u kojima na kraju ne postoji nikakva nada, ali i više od pola ostalih priča u zbirci.

– Asja, ne mogu ti reći koliko si bila lijepa noćas. Spavala si poput djeteta. Znam da ću lakše nastaviti živjeti jer imam tu sliku. Tebe, onako stisnutu u naslonjaču. Doimala si se kao ptica slomljenih krila. Bila si slabija i krhkija od mog mlađeg sina. Zacijelo sam neizmjerio jak kad mogu otići i ostaviti te... (*Let slomljenih krila*: 30)

– Zato jer slušajući Mirelu kako plače za svojom ljubavi, znam ono što sam oduvijek znala... Nikad se tako toplo, tako iskreno ne ljubi kao u tim godinama. I nikad više proljeće ne miriše onako opojno... Stari se, i sve se gleda drugim očima... A tko zna koliko dugo će u njenom srcu biti mjesta samo za prvu školsku ljubav? (*Prva školska ljubav*: 175)

Skupila sam snagu i odvukla se do ležaja. Rukama sam prekrila uši. »Ne, neću te slušati. Ne mogu te slušati. Da, možda je istina da sam morala znati, ali ti si me uljuljavao u taj san koji se zove strpljiva ljubav« – mislila sam. Neven je ugasio svjetlo i otišao u drugu sobu. (*Morala sam znati*: 186)

Iako ove i brojne druge priče u zbirci nemaju sretan kraj, one upravo stoga postaju vjerodostojnije i odgovaraju Žubinu načelu da su, najvjerojatnije, istinite, ali svakako *životne*.

Još je jedan element koji Radway (1991: 123) naglašava kao ključan za obrazac idealnog ljubavnog romana – to je izostanak ljubavnog trokuta, međutim u ovim pričama, gotovo u svima u kojima je osnovna tematika ljubav, postoji ljubavni trokut, odnosno avantura, prevara ili neki od oblika pojavljivanja treće osobe koja unosi nemir u stabilan ili nestabilan brak ili vezu. Priče u kojima postoje takve avanture sljedeće su: *Sjene na suncu*, *Nedosanjani san*, *Let slomljenih krila*, *Portret zlatokose*, *Sniježilo je te noći*, *Ne umire ljeto odjednom*, *Strah od nepoznatog*, *Utkani snovi*, *Morala sam znati*, *Mali smeđi san*, *Mislit ću sutra*, *Igra istine*, *Dnevnik*, *Život bez nje*, *Cvijeće za Dinu*.

Osim ljubavne niti, u ovim su pričama sadržane i druge teme za koje se ne očekuje da se pojavljuju u ljubavnim romanima. Primjerice, na nekoliko mjesta u zbirci *Žube* napominje problem i teškoće života u podstanarstvu i kao posljedicu nemogućnost za kvalitetan život, odnosno općenito nedostatak novca:

U mali podstanarski stan koji su platili posljednjim novcem. (*Prvi godišnji odmor*: 95)

Rastrgana između posla, novih obaveza u kući i nestašice novca, Suzana mu je jednog dana rekla: – Umorna sam, Domagoje. Ne mogu više. Ne znam što je s tim novcem. Dok sam studirala, mogla sam kupiti i koji komad odjeće, a sad ne mogu ni čarape. – I ja sam mislio o tome... izlazio sam s prijateljima, znao sam nekoga i počastiti, a sad jedva sebi platim tramvajsku kartu. Ti bi morala štedjeti... - Od čega? Oboje imamo tako malu plaću, a jednu dajemo za stan. Možda bi trebalo da pišem svojim i zamolim ih koji dinar... (isto)

Bili su na početku puta o kojem su osam godina sanjali. Napokon će napustiti taj život po tuđim stanovima. Koliko poniženja, koliko neprospavanih noći zbog svađa s vlasnicima stanova! Pomisao na prve dane braka, na sobicu u kojoj je preko cijelog dana gorjelo svjetlo, na beskrajnu želju da svom mužu skuha objed, činila ju je nesretnom. (*Kao stranci*: 285)

I u ovim pričama, kao i u ranije problematiziranom romanu *Ne traži me u sebi* progovara o nužnosti ljudi da sreću potraže u inozemstvu, odnosno da su „trbuhom za kruhom“ primorani otići na rad u inozemstvo gdje također nije jednostavno:

Što piše? – Teško mu je. Našao je neki stan, ali je daleko od radnog mjesta. Dolazi kući premoren i onda pere rublje, uređuje stan... - A što je mislio? Prihvatio je taj posao u inozemstvu, uvjeren kako će dobro zarađivati i na brzinu nešto steći. (*Morala sam znati*: 181)

Žube se ne libi niti govora o abortusu, teškim bolestima i pokušaju samoubojstva, o čemu čitateljice koje je Radway (1991) intervjuirala nikako ne bi poželjele čitati u svojim omiljenim ljubavnim romanima:

Astrid ga je čekala poslije mjesec dana što se nisu vidjeli i što ju je Egon uzaludno tražio svuda. Plakala je. – Moramo razgovarati... čekam... bila sam kod liječnika. Egon se okrenuo, plašeći se da netko ne čuje. Nježno ju je poveo do parka. – Astrid, ne znam kako da ti kažem... žao mi je. Glupo je išta reći. Sad na početku studija ne mogu ni pomisliti na ženidbu. Morat ćeš... ne mogu ni izgovoriti koliko me boli. – Nisam ni očekivala se oženimo. Znam da ti je studij važniji od mene. Došla sam ti reći da ne znam kako ću platiti...“ (*Ples na travi*: 160)

A onda je otkrila neku izraslinu na prsima. Dugo je oklijevala prije no što se odlučila na pregled. (...) Vratila se iz bolnice potpuno slomljena. Istina, liječnik je rekao da ne mora misliti na najgore, ali da je njeno stanje zabrinjavajuće. Govorio joj je o tome kako je naglo smršavjela i kako joj je između ostalog i krvna slika vrlo loša. (*Put do istine*: 300)

Vratila se u stan, sretna što nikoga nema. Uputila se u kupaonicu, otvorila je vodu da teče i... - Ne reži žile, nego se liječi! – začula je bratov glas iza sebe. – Mogao sam misliti u kakvom si

stanju kad onako ružno govoriš o Nedi i Milanu. Spustila je žilet i zaplakala. Nije imala snage ni za smrt ni za život. (*U svijetu samoće*: 117)

Dotiče se i tema kao što su obiteljsko nasilje i majka koja se bavi prostitucijom:

Noć smo proveli u parku! Zamisli, došao je kući pijan, počeo ju je tući. Ja sam otišao djeci. Onda je pokušao udariti i mene. (*Ljubavna priča*: 196)

Kad smo legli, ja nisam mogla zaspati. Ustala sam i odšuljala se dolje. Vida nigdje nije bilo, a mama je stajala odjevena za izlazak. Mislila sam da ću poludjeti od straha. Povicila sam: – Kamo ideš? Nemoj izlaziti, molim te. Mama, ja... mi volimo Vida i lijepo nam je ovdje. Nemoj opet sve upropastiti! Nećeš izići! Više nećeš noću odlaziti. – Gledala me nijema. Vidjela sam joj suzu u oku. I ne shvativši zašto plače, nastavila sam: - Mama, ja ću poći ako treba, ali nemoj ti. Molim te, nemoj zbog nas. Promucala je: – Ti ćeš poći? A kamo ćeš? Postidjela sam se. Otkrila sam joj da znam što je radila noću.“ (*Duga lutanja*: 156-157)

Sve ove nabrojane teme dokaz su tome da ljubavni romani ili ljubavne priče, nisu toliko *lake* i trivijalne kako se to pokušalo dokazati u kritikama. One su upravo kako Ana Žube kaže – *životne*, stoga se u njima autorica ne boji progovoriti o brojnim problemima koje muče njezine čitatelje i koji su sastavni dio njihova života.

6. Zaključak

U ovome se radu pokušao temeljem analize ljubavnih romana i priča najistaknutije autorice takvoga tipa literature u hrvatskoj književnosti kasnoga socijalizma Ane Žube istaknuti najprije tematski sloj koji odstupa od klasičnog idealnog obrasca ljubavnih romana, a također smjestiti *ljubiće* u kontekst popularne kulture, usporediti ih s djelima „visoke“ literature, uvidjeti kakav je njihov položaj s obzirom na *krimiće* te promotriti zašto se smatraju *ženskim* žanrom.

S obzirom na to da *ljubić* kao vrsta romana žanrovski pripada krugu popularne literature, bilo je potrebno usporediti po čemu se takva vrsta literature razlikuje od „visoke“ i u čemu je njezina važnost. Solar (1976: 124) pokušava objasniti važnost popularne književnosti unutar koje su smješteni i ljubavni romani na sljedeći način:

Pojava zabavne književnosti, vrijednosti koje zabavna književnost ostvaruje i one vrijednosti koje ona ne može ili ne želi ostvariti, njena odgojno-obrazovna uloga i u njoj prisutan pogled na svijet, a prije svega razlozi njezina golema uspjeha kod publike, tako su predmet interesa psihologa, kulturnih historičara, sociologa, pedagoga i filozofa.

I upravo se u tome krije važnost ljubavnih romana, oni nisu samo ljubavne priče, oni imaju svoju ulogu i funkciju u društvu, uspješni su i publika ih prihvaća upravo zbog toga što progovaraju o svim onim temama s kojima se čitatelji svakodnevno susreću, oni su *životni*.

Iako Neda Vučković (1987: 157) u svom tekstu piše kako se autori trivijalne književnosti ne bave političkim, ekonomskim i socijalnim pitanjima, u Žubinih su se djelima pronašli elementi ekonomskih situacija i poteškoća, te socijalni problemi. Ona možda i ne progovara izravno o tim problemima, ali svakako kroz svoje likove dotiče i te teme zbog toga što su i one sastavni dio njihova života. U romanu *Ne traži me u sebi* formiranje identiteta lika Jelene Matić uvjetovano je njezinim životom u podstanarstvu i odlaskom njezinih roditelja na rad u inozemstvo. Jelena nije imala novca za kupovanje odjeće kakvu je htjela, ali je za to iznašla rješenje kao i mnoge druge žene u to vrijeme: „uvijek bila odjevena po posljednjoj modi zahvaljujući baki vrsnoj krojačici.“ (*Ne traži me u sebi*: 22). U romanu autorica suptilno spominje naznake nadolazeće krize spominjući poskupljenje cigareta, odnosno nestašicu cigareta i kave: „U posljednje vrijeme više nije znala koje bi cigarete kupila. Sve su bile loše ili ih nije bilo uvijek za kupiti. Tek kad bi se privikla na jednu vrstu, te bi nestalo ili bi poskupjelo.“ (isto: 55), „Hoćete li soka? Kavu vam, na žalost, ne mogu ponuditi. Nema je.“ (isto) O problemu poskupljenja piše Žube i u *Sjenama na suncu*: „Ma koliko da sam zaradio, ona bi sve potrošila, opravdavajući se kako je sve poskupjelo.“ (*Život bez nje*: 270) S tim se može povezati i početak trenda podizanja kredita: „Opet gladovanje? Neću! Ne treba mi takav stan za koji sam unaprijed

dužan i koji ću godinama otplaćivati.“ (*Kao stranci*: 287) Ozbiljan socijalni problem o kojemu Žube progovara u *Sjenama na suncu* pojavljuje se u priči *Duga lutanja* u kojoj se majka bavi prostitucijom, a njezina djeca također zbog toga žive teškim životom: „Umorni, pospani i glavni ništa nismo pitali. Otkad pamtim, uvijek se ponavljala ista slika: majka koja izlazi navečer, i mi po tuđim stanovima prepušteni pogrdama i uvredama. Dug je bio put od kolodvora do neke potleušice u predgrađu.“ (152) Društvenim, a možda i političkim problemom ukoliko se u obzir uzme kontekst nastanka djela, može se smatrati i nemogućnost napredovanja u poduzećima i vodeće pozicije koje su iz nepoznatih razloga pripale određenim pojedincima: „ – Oprosti, nemoj me krivo shvatiti... nije riječ o novcu... U tvom poduzeću ima toliko nesposobnih ljudi na dobrim položajima, a i ćeš vječno ostati neki referent...“ (*Život bez nje*: 269)

Upravo su i neki ekonomski čimbenici bili i razlogom nesretnih rastanaka i neostvarenih ljubavi. Tako je primjerice u priči *Dan bez suza* prikazana radnja u kojoj majka i sin iskorištavaju njegovu djevojku uselivši se u njezin stan i trošeći njezin novac. U priči *Zajedno u životu* protagonistica, iako na kraju vraća vjeru u ljubav i završava sretno, napominje kako je zbog neimaštine uvijek bila nesretna u ljubavi i nikada nije ostvarila željeni ljubavni odnos: „Čini se da je za siromaštvo vezano i još mnogo drugih stvari. Novac štiti djevojke, spašava im ugled. Meni ništa ne može pomoći.“ (169) Odlazak na rad u inozemstvo, koji je već spominjan više puta u ovome radu, kao i odlazak u drugi grad zbog studiranja, također je bio razlogom rastanka ljubavi u pričama *Morala sam znati* i *Ljubavna priča*. Ovi primjeri poticaj su za temu koju bi vrijedilo još dodatno istražiti.

Analizom se pokazalo da Žubini romani i priče svojim konceptom ne odgovaraju idealnom obrascu ljubavnog romana, odnosno – ne odgovaraju svi. Mogu se pronaći priče i elementi unutar romana koji potvrđuju taj koncept, ali njezina vizija i misija pisanje je za čitatelja, što napominje i sama autorica ističući u svojim intervjuima kako donosi priče stvarnih ljudi, a ne podlijevanje propisanim formama, obrascima i strukturama.

Krajnje je vrijeme da se odmakne od mišljenja poznatog lika Ante Stipančića iz romana *Posljednji Stipančići* koji je smatrao da žene ne trebaju čitati ljubavne romane jer oni vode u moralnu propast, kao i to da se u ljubavnim romanima osim ljubavnog zapleta ne spominju druge teme.

7. Literatura

Izvori

1. Ana Žube (1980) *Sjene na suncu*. Zagreb: Biblioteka „Dnevnik.“
2. Ana Žube (1985) *Ne traži me u sebi*. Beograd: Niro – književne novine.

Literatura

1. Bašić, Ante (2011) Ljubić u maniri Scarlett O'Hara: Ana Žube, *Ne traži me u sebi* (1985). U: *Nova Croatica*, 5 [35] (5 [55]). 113-143.
2. Brešić, Vinko (2015) *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb: Alfa.
3. Brundson, Charlotte (1999) Pedagogije ženskog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi. U: Dean Duda (ur.) (2006) *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput. 157-179.
4. Duda, Igor (2010) *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: Srednja Europa.
5. Easthope, Antony (1991) Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima. U: Dean Duda (ur.) (2006) *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput. 221-247.
6. Fiske, John (1989) *Reading the popular*. Drugo izdanje. London: Routledge.
7. Godeč, Željka (2013) Ispovijest kraljice ljubića: Novinarka, prevoditeljica i spisateljica koja čuva 5.000 ženskih priča. *Jutarnji list* (8.12.2013), <https://www.jutarnji.hr/vijesti/ispovijest-kraljice-ljubica-novinarka-prevoditeljica-i-spisateljica-koja-cuva-5.000-zenskih-prica/926621/> [pregled 1.7.2019].
8. Grdešić, Maša (2013) *Cosmopolitika*. Zagreb: Disput.
9. Kolanović, Maša (2006a) Od pripovijedne imaginacije do roda i nacije: Marija Jurić Zagorka u kontekstu žanra romanse. U: Vinko Brešić (ur.) (2006) *Osmišljavanja. Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela*. Zagreb: Filozofski fakultet. 327-359.
10. Kolanović, Maša (2006b) Presvlačenje naslovnica. Vizualni identiteti romana Štefica Cvek u raljama života. U: *15 dana, ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu*, 1-2 (2006). 20-30.
11. Kolanović, Maša (2011a) Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji. Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima. U: Krešimir Mićanović (ur.) (2011) *Sintaksa hrvatskog*

- jezika/Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet. 165-193.
12. Kolanović, Maša (2011b) *Udarnik! Buntovnik? Potrošač: popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
 13. Lukić, Jasmina (1995) *Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić*. Centar za ženske studije: Beograd.
 14. Milutinović, Dejan D. (2013) *Popularna/zabavna/trivijalna/žanrovska/masovna ili samo književnost (umetnost)*. Književna istorija 45 (2013). 815-831.
 15. Morin, Edgar (1962/1979) *Duh vremena*. prev. Nadežda Vinaver. Beograd: Biblioteka XX vek.
 16. Nemec, Krešimir (2003) *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
 17. Nemec, Krešimir (2006) *Od feljtonskih romana i "sveščića" do sapunica i Big Brothera*. U: Krešimir Bagić (ur.) (2006) *Raslojavanje jezika i književnosti: zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet. 143-158.
 18. Ožegović, Nina (2007) *Sa suprugom Anom Žube podučavam ljubav*. *Nacional* (6.2.2007), <http://arhiva.nacional.hr/clanak/31220/sa-suprugom-anom-zube-poducavam-ljubav> [pregled 26.7.2019].
 19. Radway, Janice A. (1991) *Reading the romance*. Chapel Hill i London: The University of North Carolina Press.
 20. Sablić Tomić, Helena (2010) *Alen Bović: Ljudožder vegetarijanac*. *Moderna vremena* (1.6.2010). <https://www.mvinfo.hr/clanak/alen-bovic-ljudozder-vegetarijanac> [pregled 27.6.2019].
 21. Sandić, Srđan (2017) *Anera Ryznar: Odbijam književnost tretirati samo kao povod za govor o drugim stvarima*. *Moderna vremena* (26.12.2017), <https://www.mvinfo.hr/clanak/anera-ryznar-odbijam-knjizevnost-tretirati-samo-kao-povod-za-govor-o-drugim-stvarima> [pregled 10.8.2019].
 22. Solar, Milivoj (1976) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
 23. Solar, Milivoj (1995) *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
 24. Škreb, Zdenko (1981) *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga.
 25. Vučković, Nada (1987) *Socijalni aspekti trivijalne književnosti*. U: Svetlana Slapšak (prir.) (1987) *Trivijalna književnost, zbornik tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO Beograda.

26. Williams, Raymond (1983) *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Drugo izdanje. New York: Oxford University Press.
27. Zlatar, Andrea (2004) *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
28. Žmegač, Viktor (1976) Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti. U: isti: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber. 157-180.

SAŽETAK

Kraj osamdesetih godina 20. st. označava vrijeme brojnih promjena koje su nagovještavale ekonomsku i političku krizu u hrvatskom društvu posljednje dekade socijalističkog razdoblja. Utjecaj zapadnjačke popularne kulture obuhvatio je sve aspekte svakodnevnog života i postao *modus operandi* društva. Neki oblici kapitalističke potrošačke kulture već su bili toliko integrirani u društvo tog razdoblja u čemu se može vidjeti i nagovještaj sloma socijalističkog društva. U ovome radu proučavat će se pojava ljubavnog romana u hrvatskoj književnosti i kulturi u razdoblju socijalizma, odnosno u osamdesetim godinama 20. st. koje su zbog gore navedenih razloga svojevrsna prekretnica u društvenom, ekonomskom i kulturnom smislu. Za analizu koristit će se odabrana djela hrvatske spisateljice Ane Žube koja će se promatrati prvenstveno kroz perspektivu popularne kulture u opreci prema visokoj kulturi, tražit će se elementi ženskog žanra i postaviti će se pitanje zašto se baš, popularno nazivani, *ljubići* smatraju ženskim i tzv. trivijalnim žanrom, zatim će se izdvojiti teme obrađivane u njezinim djelima i koliko su one bile aktualne za ondašnje društvo (a neke je moguće aktualizirati i danas) ne bi li se pokazalo kako su djela tzv. trivijalne književnosti izvor kompleksnih društvenih i kulturnih značenja.

KLJUČNE RIJEČI: kasni socijalizam, popularna kultura, trivijalna kultura, ljubavni roman, ženski žanr

SUMMARY

The end of the 1980s marks the time of numerous changes bringing forth the economic and political crisis in Croatian society during the last decade of the socialist period. The influence of Western popular culture encompassed all aspects of everyday life and became society's *modus operandi*. Some forms of capitalist consumer culture were already heavily integrated into the society of the period, thus insinuating the collapse of the socialist society. This paper studies the emergence of a romance novel in Croatian literature and culture in the period of socialism, i.e. the 1980s, which was, due to the above-mentioned reasons, a turning point in social, economic and cultural sense. Selected works of the Croatian writer Ana Žube will be used for analysis and will be viewed primarily through the lens of popular culture in relation to high culture. Furthermore, this paper will search for the elements of the female genre and seek to answer the question of why exactly are romantic novels deemed female and so-called trivial genre. In order to show how the works belonging to the so-called trivial literature can be the source of complex social and cultural meanings, this paper will single out some of the topics covered in Žube's works and determine how relevant they were to the society of that time (albeit some may be relevant even today).

KEY WORDS: late socialism, popular culture, trivial culture, romance novel, female genre