

Štefica Cvek u raljama popularne kulture

Belak, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:131:664042>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku, Katedra za noviju hrvatsku književnost
Odsjek za komparativnu književnost, Katedra za teoriju književnosti i kulture

Barbara Belak

ŠTEFICA CVEK U RALJAMA POPULARNE KULTURE

INTERDISCIPLINARNI DIPLOMSKI RAD

23 ECTS-a

Mentorice

dr. sc. Marina Protrka Štimec, izv. prof.

dr. sc. Maša Grdešić, doc.

Zagreb, kolovoz 2023.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Popularna kultura	2
2.1. Pokušaj definicije popularne kulture	2
2.2. Masovna kultura i potrošačka kultura	4
2.3. Ženska popularna kultura	6
3. Ženski žanrovi	8
3.1. Reprerentacije ženstvenosti	9
3.2. Ljubavni roman	10
3.2.1. Čitanje ljubavnih romana: eskapizam, patrijarhat i relacijski identitet	12
3.2.2. Položaj ljubavnoga romana unutar popularne književnosti	13
3.2.3. <i>Chick lit</i>	15
3.3. Ženski časopisi	17
3.3.1. Čitanje ženskih časopisa	18
4. Postmodernizam kao književna epoha	20
4.1. Hrvatska književnost 1980-ih	21
4.1.1. Mjesto Dubravke Ugrešić u hrvatskoj književnosti osamdesetih	23
5. Analiza romana <i>Štefica Cvek u raljama života</i>	25
5.1. Naratološka analiza romana	26
5.1.1. Vrijeme	26
5.1.2. Pripovjedač	29
5.1.3. Karakterizacija	31
5.1.4. Fokalizacija	33
5.2. Postmodernistički elementi u romanu	36
5.2.1. Intertekstualnost i persiflaža: bajka, ljubić i književni klasik	37
5.2.1.1. Figura čitateljice: Štefica i Emma	39
5.2.2. Autoreferencijalnost	40
5.3. Elementi popularne kulture u romanu	41
5.3.1. Izokrenut ideal popularnoga ljubavnog romana	41
5.3.2. Rodne reprezentacije	43
5.3.2.1. Parodija ljubavnoga susreta: Trokrilni	43

5.3.2.2. <i>Nomen est omen</i> : Intelektualac	45
5.3.2.3. Ženski likovi: provincijalka, tračerice i feministica	47
5.3.3. Štefica Cvek kao potrošačica	48
5.3.4. Ženski časopisi: diskrepancija između bajkovitih prikaza i stvarnosti	50
5.3.5. Obećanje sreće	51
6. Zaključak	53
7. Literatura	55

1. Uvod

Osamdesetih godina 20. stoljeća u književnoj produkciji domaćih autorica supostoje dva različita pisma – nastavlja se, u prethodnom desetljeću zacrtana, popularnost komercijalnoga ljubavnog romana dok istovremeno buja feministički osviještena književnost. U književnoj periodizaciji naznačeno se razdoblje naziva hrvatskom postmodernom, a ovo određenje književnoga mikro i makrokonteksta važno je za razumijevanje poetike kratkoga romana Dubravke Ugrešić objavljenoga 1981. godine – *Štefice Cvek u raljama života*.

Promatran roman na formalnom planu karakterizira ludistička, u postmodernističkoj maniri provedena, mijena ustaljene romaneskne forme dok se sadržaj romana svodi na ironično intoniranu osobnu melodramu ispričanu uz pomoć zakonitosti popularne književnosti. U takvoj sprezi forme i sadržaja Ugrešić spaja dva naizgled suprotstavljena pola književne proizvodnje – „trivijalni“ žanr i „visokoestetsku“ poetiku – te stvara intertekstualno i intermedijalno premrežen pastiš ljubića. Osim spomenutoga žanra, promatran roman sadrži elemente bajke, kao i citate iz „visoke“ književnosti te brojne forme šire shvaćenih ženskih žanrova poput ženskih časopisa i svakodnevnih praksi koje se u kulturi smatraju karakterističnima za žene kao što su potrošnja, moda, šivanje, trač i različiti oblici uljepšavanja. U radu će se pokazati kako su fabula i likovi romana uvelike oblikovani ženskom popularnom kulturom. Pritom nijedan lik nije samo doslovno preuzet iz izvornoga žanra, već je njegov portret, uz neizbježnu ironiju, uvijek prenaplašen ili idejno izvrnut, a hiperbola zahvaća i brojne rodne stereotipe koji su u romanu podijeljeni na tipično žensko i tipično muško iskustvo.

Rad započinje iscertavanjem problematike određenja pojma popularne kulture. Spomenut pojam zatim se diferencira od masovne i potrošačke kulture, dvama različitim fenomenima s kojima je nerijetko poistovjećivan. Teorijski se dio zatim usredotočuje na žensku popularnu kulturu; objašnjava se njezina specifičnost unutar popularne kulture općenito, a potom se navode njezini oblici i njihova obilježja. Nakon toga se iznose obilježja postmodernizma u književnosti te se skicira hrvatska književna produkcija 1980-ih u okviru koje se Dubravka Ugrešić afirmirala kao književnica. Analiza odabranoga romana započinje naratološkom raščlambom nakon koje slijedi obrada u njemu primijenjenih postmodernističkih rješenja. Glavni dio analize uključuje elemente popularne kulture, rodne reprezentacije i tipične predodžbe ženstvenosti koje roman sadrži. Pritom se proučava način na koji je u promatranome djelu izvrnut idejni i emocionalni svijet ljubavnoga romana. Rad završava sintezom iznesene analize čiji je cilj prikazati utjecaj

popularne kulture na glavnu junakinju koja predstavlja jedinstven književni entitet u tekstovima hrvatske proze osamdesetih godina 20. stoljeća, ali i šire.

2. Popularna kultura

Iako su već predindustrijska društva imala neke od praksi koje danas smatramo popularnom kulturom, većina teoretičara kao polaznu točku u istraživanju toga fenomena uzima industrijsku revoluciju jer je taj kontekst iznjedrio kapitalističko tržište (Parker 2011: 148-149). Industrijalizacija je dovela do migracije seoskoga stanovništva u gradove i ubrzanoga gospodarskog razvoja. Primjena strojeva u proizvodnji strukturirala je radno vrijeme zbog čega su radnici sada raspolagali s više slobodnog vremena, a to je omogućilo razvoj tržišta koje svoj profit temelji na ponudi načina na koje ljudi mogu ispuniti svoju dokolicu, što je pak dovelo do razvoja popularne kulture. Ova gruba skica ne daje naslutiti složenost promatranoga pojma; očekivano je da većina pripadnika suvremenog društva prepoznaje i iskustveno razumije fenomen popularne kulture, ali pri pokušaju definiranja riječi izmiču. O kompleksnosti toga termina svjedoči i činjenica da u literaturi ne postoji općeprihvaćena, sveobuhvatna i unificirana definicija popularne kulture, stoga slijedi pregled pojedinih istaknutih teorijskih napora da se približe njezinu određenju.

2.1. Pokušaj definicije popularne kulture

Premda su često kritizirani da se bave trivijalnostima, teoretičari kulturalnih studija u širokoj su dostupnosti popularne kulture prepoznali njezinu političku važnost i snagu (Grdešić 2013: 70-71). Raymond Williams „popularno“ je definirao trostruko – kao ono što se sviđa velikom broju ljudi, ono što je suprotno visokoj kulturi te ono što ljudi stvaraju sami za sebe (Easthope 2006: 222 prema Williams 1976: 198-199). Međutim, kako „sviđanje“ ovisi o određenim materijalnim okolnostima poput klasne pripadnosti i obrazovanja, sudjelovanje u „visokoj“ kulturi rezervirano je za privilegirane pojedince i stoga neizbježno podrazumijeva zakirutost određenoga dijela društva (Grdešić 2013: 70-71). Stuart Hall naglašava političnost popularne kulture promatrajući je kao poprište borbe za kulturu između podređenih skupina i dominantnih društvenih snaga (2006: 309). Već „[s]ama podjela kulture na 'visoku' i 'nisku', 'elitnu' i 'popularnu' svjedoči o određenoj 'dinamici društvene moći' te je 'sveukupan način života' nužno određen klasno, rodno, rasno, seksualno, dobno, nacionalno, religijski te obrazovno“ (Grdešić 2013: 17 prema Duda

2002: 24). Preferencijom „visoke“ kulture dominantne grupe nameću svoje partikularne interese kao opće čime osnažuju društvene podjele, a u tom se kontekstu estetsko i analitičko odbacivanje popularne kulture i književnosti otkriva kao klasno pitanje (isto). Dok su Theodor Adorno i Max Horkheimer, pripadnici Frankfurtske škole, 1940-ih uputili oštru kritiku kulturnoj industriji optuživši je za indoktrinaciju nesvjesnih masa u pasivne potrošače koji nekritički prihvaćaju medijske sadržaje, John Fiske je dva desetljeća poslije svojim optimističnim pogledom na popularnu kulturu izrazio dijametralno drugačiji stav.

Fiske popularnu kulturu definira kao uvijek aktivan proces stvaranja i cirkuliranja značenja i zadovoljstava, a ulogu proizvodnje značenja autor pridaje upravo konzumentima. No, da bi postao dijelom popularne kulture, proizvod, prema Fiskeu, mora zadovoljiti kontradiktorne uvjete – istovremeno mora odražavati dominantnu ideologiju, ali i ostaviti prostor za drugačija tumačenja, tumačenja koja podilaze onima koji su u društvu podređeni. Drugim riječima, on mora i dalje podupirati industriju koja je motivirana profitom, ali i zadovoljiti potrebe potrošača. Osim toga, podređeni pripadnici društva stvaraju svoju vlastitu kulturu od proizvoda koji su omogućeni upravo dominantnim sustavom, jedinim izvorom resursa koji im je dostupan u industrijskom društvu. No, ako su u kulturnu formu već utkane vrijednosti dominantne društvene ideologije, to ne znači da potrošači neće odoljeti tim vrijednosti jer, kako Fiske smatra, oni iz kulturnih formi generiraju vlastita značenja koja ih osnažuju u njihovoj subordiniranoj poziciji unutar sustava. Popularna kultura je kultura podređenih i uvijek uključuje odnose moći, tragove dominacije i subordinacije, ali i znakove odupiranja vladajućim silama. Prema tome, Fiske tvrdi da nju određuju i njome upravljaju ne oni koji su zaslužni za produkciju njezinih resursa, već ljudi koji te resurse svakodnevno upotrebljavaju jer oni posjeduju moć da svojim promjenjivim ponašanjem iznova presuđuju koji će proizvodi ući u popularnu kulturu, a koji neće (Fiske 1989: 15, 19, 23-24). Iz toga proizlazi da „popularno“ „znači 'mjeru u kojoj je kulturna forma sposobna zadovoljiti potrebe kupaca', a ne 'prebrojene glave', odnosno postotak ljudi koji gleda neku seriju ili kupuje neki časopis“ (Grdešić 2013: 201-202 prema Fiske 2003: 206). Međutim, potrošačevo zadovoljstvo kupljenim proizvodom nemoguće je mjeriti osim eventualno pismima, recenzijama, anketama i sličnim aktivnostima koje je pak nemoguće provesti o svemu i na svima, uvijek i svugdje, stoga je pad prodaje i dalje najjasniji način komunikacije s proizvođačem (Grdešić 2013: 202, 204).

Na tragu Fiskeove teze da popularna kultura nastaje unutar, ne izvan društva je i Holt N. Parker koji popularnu kulturu opisuje kao „neovlaštenu“ kulturu jer ju proizvode oni koji ne posjeduju kulturni kapital i jer se sastoji od proizvoda koji za proizvodnju ili konzumaciju zahtijevaju malo kulturnoga kapitala.¹ Drugim riječima, popularna kultura obuhvaća proizvode koje institucionalizirana umjetnost (umjetnici, teoretičari umjetnosti, muzeji, kazališta) nije vrednovala, prihvatila i autorizirala kao umjetnost, već dobra koja su posljedica spontanosti, improvizacije, „nebrušenoga“ talenta i samoukosti, odnosno izostanka umjetničke izobrazbe. Stoga za nastanak popularne kulture nisu potrebne posebne vještine te ona nastaje izvan uobičajenih institucionaliziranih mjesta proizvodnje kulture (Parker 2011: 165); zapravo, najplodnije tlo za popularnu kulturu upravo je dokolica (Fiske 1997: 213). Dok o tome tko će postati umjetnikom u „visokoj“ ili „elitnoj“ kulturi određuju kulturni kapital i institucije, za popularnu kulturu jedini je autoritet sâm tržište, a glavni je kriterij dobra prodaja. Dakle, u okviru popularne kulture, vrijednosna, odnosno kritička procjena sadržaja ne utječe na njegovu konzumaciju. Međutim, ako i kada umjetnička institucija afirmira popularnokulturnu formu, ona tada prestaje biti popularnom (Parker 2011: 166). Iz toga slijedi da popularnost pojedinoga proizvoda proizlazi iz odnosa tog proizvoda prema njegovom neposrednom društvenom i povijesnom kontekstu; dakle, popularna kultura odnosi se na *ovdje* i *sada*, ne na *uvijek* i *zauvijek* (Fiske 1995: 334).

2.2. Masovna kultura i potrošačka kultura

U teorijskim se tekstovima popularna kultura često izjednačavala s onom masovnom. Ta je identifikacija, smatra Parker, bila posljedica ograničavanja popularne kulture na zapadna moderna industrijska društva dok su njezini oblici postojali još u predindustrijskom dobu, a kao najočitije primjere autor navodi Rimske igre i Dionizovo kazalište u Ateni. Široka dostupnost proizvoda, za Parkera, nije znak popularne, već masovne kulture. Dok u popularnu kulturu

¹ Parker preuzima koncept *kulturnog kapitala* od francuskog sociologa Pierrea Bourdieua koji ga je opisao kao sredstvo nužno za postizanje uspjeha u naprednom konzumerističkom društvu. Štoviše, u razvijenim društvima kulturni kapital postao je osnovom socijalne stratifikacije. Kao svojevrsno simboličko bogatstvo, raspolaganje kulturnim kapitalom u društvu je percipirano kao dragocjeno i poželjno jer kada ga akumuliraju u njegovu otjelovljenom (usvojena znanja i vještine), objektiviranom (konkretno kulturno dobro, primjerice knjiga) ili institucionaliziranom (stručne i akademske kvalifikacije) obliku, kulturni kapital pojedincima omogućuje mobilnost u postizanju višeg društvenog statusa, ali i ekonomski profit (Parker 2011: 161).

uvrštava dobra koja zahtijevaju nizak kulturni kapital za svoju proizvodnju i za svoju konzumaciju, proizvode koje obilježava visoka ekonomska investicija, Parker smatra dijelom masovne kulture i u nju ubraja artefakte koje proizvodi i distribuira industrijalizirani sustav čiji je cilj maksimizirati profit zadovoljavajući ukuse i interese što je moguće više potrošača (Parker 2011: 152-153, 162). Slično tome, Anthony Easthope razlikuje popularnu kulturu kao izraz radničke klase od masovne kulture, koja se na Zapadu ostvaruje od 1890-ih naovamo zahvaljujući modernoj tehnologiji i medijima poput novina, filma, radija i televizije, pod kojom podrazumijeva masovne medije koji su ljudima nametnuti zbog komercijalnih interesa (2006: 222).

Fiske također razlikuje popularnu kulturu od masovne kulture. On opovrgava tezu da kulturna industrija popularnu kulturu odozgo nameće ljudima te ustanovljuje da se taj navod zapravo odnosi na masovnu kulturu. Dok u masovnu kulturu autor svrstava kulturne proizvode koje je proizvelo industrijalizirano, kapitalističko društvo, popularnu kulturu prema njemu obuhvaćaju načini na koje ljudi upotrebljavaju ta dobra kako bi iz njih proizveli vlastita značenja. Fiske konzumaciju smatra jedinim načinom stjecanja resursa za život i tvrdi da je u konzumerističkom društvu kasnog kapitalizma baš svatko potrošač (Fiske 1989: 23). Parker ide i korak dalje kada govori da je u modernim društvima cilj ili učinak tržišnoga kapitalizma reducirati pojedince na uniformirane potrošače (2011: 160). Masovna dostupnost proizvoda, koji se oglašavanjem preko časopisa, radija, televizije te interneta podastiru potrošačima, u službi je poticanja nezasićene kupovine materijalnih dobara. Uz to, kupovina se promovira kao način koji nam omogućuje da se razlikujemo od ostalih, istaknemo iz gomile, ali ispod toga nazire se paradoks – poziv na *individualnost* upućen je preko akumulacije masovno proizvedene robe (Grdešić 2013: 198).

Mike Featherstone razlučio je tri najvažnija pristupa proučavanju potrošačke kulture. Prvi pristup fokusira se na širenje kapitalističke proizvodnje koje je dovelo do goleme akumulacije materijalnih kulturnih dobara i mjesta za kupovinu i potrošnju, zbog čega se u suvremenim zapadnim društvima bilježi porast dokoličarskih i potrošačkih aktivnosti. Druga perspektiva je sociološka i tiče se različitih načina na koje se ljudi koriste robom kako bi stvorili društvenu povezanost ili raznolikost. Treći pristup u središte pozornosti stavlja emocionalne užitke potrošnje, snova i žudnji koji se slave kroz potrošačke kulturne predodžbe i određena mjesta potrošnje koja proizvode tjelesno uzbuđenje i estetske užitke (isto: 196). U postindustrijskim

društvima roba postaje *znakom* – konzumacija gubi svoju upotrebnu vrijednost i postaje „potrošnjom znakova“:

Kina, radio, televizija, robne kuće i *shopping* centri, reklame, modna i kozmetička industrija, tabloidi i časopisi kao glavni pogoni potrošačke kulture dvadesetog stoljeća tako sudjeluju u stvaranju „fantazijskih svjetova“ u kojima se „prozaični i svakodnevni potrošački proizvodi povezuju s luksuzom, egzotikom, ljepotom i romansom, dok se njihova izvorna ili funkcionalna 'upotreba' sve teže može odgonetnuti“. Takva „estetizacija stvarnosti“ u prvi plan stavlja važnost stila, kao i konstantnu potragu za „novim modama, novim stilovima, novim uzbuđenjima i iskustvima“ (Grdešić 2013: 197 prema Featherstone 1991: 85-86).

Takvo tumačenje priziva Adornovu i Horkheimerovu „pesimističnu sliku kulturne industrije u kojoj se proizvodi samo prividno razlikuju, a sloboda se potrošača svodi na biranje jednog te istog“ (isto: 198). Elitizam je Frankfurtovcima priskrbio mnoge kritike, a Mica Nava u njemu je prepoznala i pritajenu mizoginiju povezavši marginalizaciju potrošnje s time što se u kulturi aktivnost proizvodnje često povezuje s maskulinošću, a pasivnost potrošnje s feminošću (1999: 62). Stoga ne čudi što je „potrošač masovne kulture, osobito u razdoblju njezina nezaustavljivog prodora u *mainstream* krajem 19. i početkom 20. stoljeća, u literaturi redovito identificiran kao *potrošačica*“ (Grdešić 2013: 43). Zapravo, ženama je upravo preko potrošnje omogućen ulazak u javnu domenu koja im je dotad bila u velikoj mjeri nedostupna (isto).

2.3. Ženska popularna kultura

Kako je 1970-e godine obilježila dominacija medija, ondašnji feministički pokret postojao je u kontekstu koji raniji pokreti nisu poznavali. Tih su godina žene na radiju i televiziji, u časopisima, filmovima i reklamama svakodnevno bile zasipane kulturno poželjnim reprezentacijama ženstvenosti i društveno prihvaćenim rodnim odnosima, zbog čega su mediji postali važnom temom feminističkih istraživanja i kritike. Onodobna kritika prepoznala je nevidljivost žena u svijetu kojim dominiraju muškarci, a analiza se postupno usmjerila prema tome kako tekstovi proizvode značenja koja reproduciraju dominantne rodne ideologije. Mediji se tada počinju promatrati kao mehanizmi društvene kontrole koji perpetuiraju stereotipe i nude stabilne obrasce ženstvenosti kojima bi žene trebale težiti. Feministička kritika tako se proširila na negativne reprezentacije žena u medijima koje su značajno utjecale na to kako se žene

percipiraju u društvu i koje su pridonijele razvoju omalovažavajućih stereotipa. Brunson navodi 1975. godinu kao ključnu u zaokretu percepcije ženske publike kao „pasivne žrtve medijske manipulacije“ u teorijskim tekstovima (2006: 163). Otada, a osobito tijekom 1980-ih u literaturi se opetovano dokazivalo da čitateljice i gledateljice „suvereno pristupaju popularnokulturnim tekstovima te ne nasjedaju na ideologiju masovne kulture“ (Grdešić 2013: 72). U postmodernističkoj maniri medije tada počinje obilježavati svojevrsna zaigranost i rastući interes za proces konstrukcije slika. Zahvaljujući tome naglašava se distinkcija između stvarnosti i reprezentacije te se širi svijest da mediji ne nude neposredan odraz stvarnoga života. U tom je kontekstu feministička kritika istaknula potrebu za većom raznolikosti u medijskim reprezentacijama žena budući da je iskustvo mlade, bijele, zdrave, srednjoklasne, heteroseksualne i konvencionalno atraktivne žene najčešće predstavljano kao univerzalno žensko iskustvo pri čemu se ignoriralo rasne, dobne, klasne, rodne, seksualne, političke i druge razlike. Također, u onodobnoj kritici rod se počinje percipirati kao promjenjiva kategorija radije negoli fiksna pozicija, a javlja se i interes za identitet i žudnju, što je rezultiralo kompleksnijim analizama tekstova (Gill 2007: 9-12, 15, 26-27).

Premda je u 21. stoljeću „status popularne kulture kao predmeta znanstvenog interesa stabilniji“, ženska popularna kultura i dalje ima lošu reputaciju (Grdešić 2013: 90). Iz perspektive „visoke“ kulture i „muške“ popularne kulture, „žensku“ popularnu kulturu kritiziralo se kao „estetski manje vrijednu, odnosno trivijalnu, klišeiziranu i sentimentalnu“, a iz feminističke vizure „kao apolitičnu“ (isto: 67-68). Ženski žanrovi ne nalaze se na dnu estetske hijerarhije samo zato što su namijenjeni ženskoj publici, „nego i stoga što je riječ o 'jednostavnim' tekstovima koji su upućeni slabije obrazovanim ženama iz radničke klase“ (isto: 68). Prijezir prema ženskoj popularnoj kulturi, međutim, nadilazi znanstvenu zajednicu i može se pronaći u društvu općenito, u različitim oblicima; u „izvjestiteljskim i popularnim medijima, u razgovoru s prijateljima, u obiteljskoj dnevnoj sobi“, a zamjerke koje joj se upućuju, uz već navedene, obično su sljedeće: „iskrivljuje 'stvarnost', pasivizira konzumentice“ i „ne nudi progresivne modele ženstvenosti“ (isto: 86). Takva je negacija ponajprije odraz prevladavajućega stava da ženska popularna kultura nudi zabavu i eskapizam, odnosno načine kako ispuniti dokolicu te se koncentrira na osobno i privatnu sferu dok obrazovni i profesionalni svijet uglavnom izbjegava (isto: 67). Zbog toga „se čini da se ona danas može voljeti jedino na ironičan, *campy* način – svjesnim (pre)naglašavanjem upravo onih elemenata koji su

najpodložniji kritici. Ili pak potajno, 'skrivećki', kao *guilty pleasure*“, a „užitak u njoj može se donekle opravdati isprikama poput 'sve je to samo dobra zabava' ili 'ja to zaslužujem“ (isto: 86-87). Premda su tijekom godina poduzeti stanoviti napori ne bi li se popularnu književnost prestalo obezvrjeđivati, elitistički pristup svojstven prošlim vremenima i dalje je primjetan, a naročito zna biti usmjeren prema ženskim žanrovima.

3. Ženski žanrovi

Nije novost da je ono što žene preferiraju čitati i pisati tijekom povijesti bilo manje cijenjeno od onoga što su muškarci stvarali i konzumirali. Štoviše, popularna je kultura u zapadnjačkim društvima do te mjere rodno kodirana da se podjela na „mušku“ i „žensku“ popularnu kulturu doživljava gotovo kao „stvar zdravog razuma“ (isto: 57). Unatoč jasnoj razlici između roda i spola, ženstvenost se u kulturi redovito izjednačava sa ženskošću, odnosno muževnost s muškošću. Iz takve percepcije kategorije roda kao prirodne i samorazumljive stvari proizlazi pretpostavka da će tekst koji se tiče osobnog, privatnog, doma, obitelji, međuljudskih odnosa i ljubavi u principu biti namijenjen ženama i računati na većinsku žensku publiku, a tekst koji obrađuje javnu sferu, politiku, akciju i sport biti primarno upućen muškarcima (isto: 58, 64-65). No, dok se u kulturi nižu sintagme „ženska proza“, „ženski časopisi“, „ženski filmovi“, *chick lit*, njihovi pandani konstruirani pridjevom „muški“ znatno su rjeđi. Dakle, ono što stvaraju žene posebno se obilježava kao rodno određeno i specifično, a ostalo je jednostavno proza ili književnost, predstavljeno kao univerzalno, što sugerira da muškarci pišu o onome što je bitno, a žene o onome što je bitno ženama (isto: 58; Mazza 2006: 27-28). Iako stvarna statistika opovrgava ovu krutu podjelu koja ima brojne nedostatke – primjerice, „pridjev 'ženski' u 'ženskim žanrovima' u velikoj mjeri reproducira stereotipe o ženstvenosti s kojima se ne moraju sve žene nužno identificirati“ – rodno diferencirane kategorije mogu biti tržišno praktične jer označavaju svoju namijenjenost „publici koja je unaprijed oblikovana za takve rodno specifične reprezentacije“ (Grdešić 2013: 60-61).

Premda je termin „ženski žanrovi“ višestruko problematičan, u ovom će se radu koristiti jer upućuje na kontekst feminističkih kulturalnih studija i djelovanje Grupe za ženske studije (Women's Studies Group) koja je nastala sredinom 1970-ih u sklopu Centra za suvremene kulturalne studije (Centre for Contemporary Cultural Studies) u Birminghamu. Spomenut termin definirale su teoretičarke Annette Kuhn i Charlotte Brunsdon, čiji se tekstovi smatraju

kanonskima u okviru teorije ženskih žanrova, a u njima autorice istražuju problematiku odnosa između feminizma i ženske popularne kulture te analiziraju medijske reprezentacije koje proizvode ideju o tome što znači biti ženom. Suvremena definicija ženskih žanrova osim audiovizualnih žanrova poput sapunica i melodrama, obuhvaća i popularne publikacije kao što su djevojački i ženski časopisi te ljubavni romani i *chick lit*, ali i popularnokulturne prakse poput mode, šminkanja, pletenja, šivanja te druge oblike ženske i djevojačke kulture (isto: 11-12, 34-35, 56).²

Žanrove koji su namijenjeni ženama i koje žene konzumiraju u velikom broju, Kuhn naziva „ginocentričnima“ te s jedne strane naglašava njihovu motiviranost „ženskom žudnjom“ koju u tekstu utjelovljuje glavni ženski lik, a s druge strane identifikaciju koja se odvija unutar čitateljice ili gledateljice (1997: 145-146). Termin „ženski žanrovi“ ne označava nešto inherentno „žensko“, neku ideju „ženske prirode“, već funkcionira kao „diskurzni konstrukt“ koji obuhvaća različite ideje „o tome što znači biti 'ženom'“, koje se u našoj kulturi najčešće vezuju „uz kategorije osobnog, privatnog, doma, obitelji, majčinstva, emocionalnosti, odnosno uz predodžbe žene kao u prvom redu supruge i majke“ (Grdešić 2013: 38). Ženski žanrovi, prema tome, ciljaju „na recipijenticu koja je već unaprijed konstruirana kao 'ženstvena'“ i posjeduje određeno znanje o zapletima i likovima ovih žanrova, kao i „kulturnu kompetenciju, osobito kada je riječ o kodovima ponašanja osobnog i obiteljskog života“, a istovremeno „i sami nude vlastite reprezentacije 'ženstvenosti' koje ta recipijentica može, ali ne mora usvojiti“ (isto: 38-39). Oni su stoga i politički važni jer „u društvu koje se reprezentira kao maskulino ti žanrovi barem nude mogućnost ženske žudnje i ženske točke gledišta“ (isto: 39), „kao i različite, u velikoj mjeri proturječne i suprotstavljene reprezentacije ženstvenosti te tako – poput feminizma – sudjeluju u borbi za dominaciju oko značenja kategorije 'žena'“ (isto: 70).

3.1. Reprezentacije ženstvenosti

Pritom je važno naglasiti razliku između „predodžbi žena“ (images of women) i „predodžbi za žene“ (images for women). Prva kategorija veže se uz rane feminističke radove o medijima s posebnim naglaskom na medijske reprezentacije žena koje je feministička kritika procjenjivala kao pozitivne ili negativne, odnosno seksističke. Iz spomenutih je istraživanja izveden zaključak da se žena najčešće prikazuje kao seksualni objekt, kao majka i kućanica te kao potrošačica (isto:

² Ženski žanrovi koje uključuje roman *Štefica Cvek u raljama života* uklapaju se u potonju, proširenu definiciju.

40-41). Također, prevladavajuće medijske predodžbe prikazivale su žene kao subordinirane, pasivne, emocionalne i kao vezane uz domenu doma, a muškarce kao aktivne, dominantne, agresivne i u profesionalnom kontekstu. Dok su se žene u medijima predstavljale kao „homogena društvena skupina u kojoj će se sve žene prepoznati“, zanemarivala se činjenica da je „rod ispresijecan drugim društvenim identitetima [...] poput dobi, klase, rase, narodnosti, seksualne orijentacije, zaposlenja“ (isto: 41). No, potkraj 1970-ih dolazi do pomaka koji se u literaturi uobličio kao interes za „predodžbe za žene“, odnosno za žanrove i oblike privlačne ženskoj publici; reprezentaciju protagonistica i identifikaciju s njima; žensku žudnju; narativne postupke i specifično ženstvene ritmove i položaj gledateljice (Brunsdon 2006: 158). Brunsdon ovim dvjema kategorijama pridodaje i treću – „predodžba predodžbi za žene“, „odnosno predodžba ženskih žanrova, te osobito predodžba recipijentice, čitateljice ili gledateljice ženske popularne kulture“ (Grdešić 2013: 42).³ To se, primjerice, može primijetiti u načinima na koje se „'visoka' kultura, osobito književnost, koristi ženskom popularnom kulturom“, najčešće posuđujući „pripovjedne obrasce popularnog teksta“ ili upotrebljavajući „žensku popularnu kulturu kao ključnu odrednicu u konstrukciji ženskih likova“, no moguć je i obratni slučaj, kada se reprezentacija lika iz visoke kulture pojavljuje u popularnokulturnom tekstu (isto).

Ograničene reprezentacije ženstvenosti koje su se uglavnom ticale ljubavi, braka i obitelji nudili su i raniji ljubavni romani. U formama bližima suvremenosti poput *chick lit*a, one su proširene na samački život, prijateljstvo i roditeljstvo, seks, posao i karijeru, modu i ljepotu te druge aspekte, no najviše reprezentacija među svim ženskim žanrovima nude ženski časopisi. Sve navedene forme iziskuju poznavanje određenih kulturnih kompetencija koje žene uče od djetinjstva – počevši od bajki, koje se, uostalom, nalaze u podlozi svih ženskih žanrova utemeljenih na heteroseksualnoj ljubavi, preko popularnih pjesama do časopisa, romana i filmova s kojima se tijekom života susreću; svi ti kulturni oblici žene uče konvencijama koje postaju dijelom njihovoga kulturnoga naslijeđa (Grdešić 2013: 114-115).

3.2. Ljubavni roman

Ljubavni roman često je smatran konzervativnijim i više vezanim uz literarne konvencije negoli ostali žanrovi popularne književnosti. Tome su pridonijele dvije velike izdavačke kuće –

³ Kao što će daljnja analiza pokazati, tipična predodžba konzumentice ženskih žanrova može se pronaći romanu koji je predmet analize ovoga rada.

britanska Mills and Boon, osnovana početkom 20. stoljeća te kanadska Harlequin, osnovana pola stoljeća poslije, koja je ubrzo preuzela prethodnu i tako privremeno zagospodarila svjetskim tržištem ljubavnih romana. Postavivši formulu kojoj su pisci morali prilagoditi svoja djela ako su htjeli da budu objavljena, ove izdavačke kuće potpuno su zasjenile autore i ime nakladnika učinile sinonimom za žanr. Promjena je nastupila 1980-ih godina kada su, zbog porasta prodaje ljubavnih romana, osnovane nove izdavačke kuće, a čitalačka pozornost s njih preusmjerila se na autore koji uskoro stječu odanu publiku. Premda ljubavni romani načelno slijede određen obrazac, oni, suprotno općem mišljenju, predstavljaju heterogeno polje različitih podžanrova: moderni, povijesni, gotički, erotski, suvremeni, fantastični, paranormalni, ljubavni roman za mlade i mnogi drugi. Suvremena ekspanzija podžanrova ljubavnoga romana potpomognuta je rastućim brojem izdavača koji su piscima dopustili da prevladaju ograničavajuće književne konvencije nakladnika Harlequin Mills and Boon (Gelder 2004: 43-49).

Štoviše, Gelder upravo ovaj popularni žanr prepoznaje kao najprilagodljiviji. Naime, iako razne inačice krovnooga žanra ljubavnoga romana uglavnom završavaju isto, način dolaska do završetka i junaci djela uvelike se razlikuju od romana do romana. Također, premda je ljubiću obrazac potreban kako bi ga strukturirao i osigurao mu žanrovski okvir, kao element uspjeha ljubavnih romana autor prepoznaje upravo napuštanje pravila, što se nerijetko postiže primjerice suprotstavljanjem buntovnooga lika sklonoga kršenju pravila pokornom liku konformističkih tendencija. Premda su sposobne i neovisne junakinje i prije krasile ljubavne romane, uz pomoć feminizma ili bez nje, od osamdesetih godina prošloga stoljeća primjećuju se i češći portreti junakinja orijentiranih na profesionalnu karijeru kao kontrapunkt dotadašnjim pasivnim, submisivnim i umno ograničenim junakinjama – u najčešćim atributima javnoga suda o njima. Na taj se način naglasak narativa s ljubavi premjestio na junakinjina postignuća (isto: 51-52).

Autor ne propušta navesti i brojke koje svjedoče komercijalnom potencijalu promatranoga žanra; tržište ljubavnih romana profitira s više od 1,6 bilijuna dolara godišnje svjetske zarade, ljubavni romani čine između trideset i pedeset pet posto svih prodanih romana i neki od najvećih predujmova u izdavaštvu upućeni su autorima upravo ovoga žanra. Kako pozivaju svoje čitatelje da „pobjegnu“ u različite predjele; povijesne, fantastične, paranormalne, erotske i druge, ljubavni romani demonstriraju konvencije zabavne industrije. S druge strane, njihova uspješna prodaja sugerira da ti romani u svojim čitateljima bude poseban osjećaj prisnosti koji se produbljuje čestim angažmanom i komunikacijom pisaca s njihovom publikom. Na tom tragu Gelder

napominje da ljubavni romani nisu toliko eskapistički koliko opće mnijenje daje naslutiti – moguća su površna čitanja koja bi popularna književnost, kao „puka zabava“ trebala privući, ali u jednakoj, ako ne i većoj mjeri, mogu se ostvariti i čitanja poput onih adresiranih u studiji Janice Radway iz čega proizlazi zaključak da su ljubavni romani itekako bliski stvarnim životima i aspiracijama njihovih čitatelja i čitateljica (isto: 50-52).

3.2.1. Čitanje ljubavnih romana: eskapizam, patrijarhat i relacijski identitet

U spomenutoj je studiji, naslovljenoj *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (1984), autorica Janice Radway iznijela istraživanje koje je provela na maloj skupini strastvenih čitateljica ljubica sa Srednjega Zapada SAD-a. Kao feministica, Radway s jedne strane kritizira ljubavne romane koji su izrazito konzervativni i postavljaju životne probleme u patrijarhalnom društvu koje zatim razrješuju u idealiziranom prikazu heteroseksualne ljubavi. S druge strane, autorica uviđa da njezine sugovornice nisu neinteligentne zanesenjakinje, kako se u društvu čitateljice ljubica često percipira, te pronalazi djelomično opozicijski aspekt u njihovu pristupu ljubavnim romanima (Gill 2007: 19). Naime, sâm čin čitanja ljubavnih romana za Radwayine sugovornice bio je način da privremeno zanemare svoje bračne i majčinske dužnosti i osjete ono što im nedostaje u životima satkanima od zadovoljavanja tuđih potreba. Dakle, čitanje im je služilo kao dvostruki eskapizam – osim bijega od svakodnevnih obveza, ono predstavlja i bijeg u zamišljenu utopiju gdje su sve njihove želje zadovoljene i duboka psihološka potreba da netko o njima brine ispunjena. Premda su ispitanice jednoglasno potvrdile da su sretno udane, njihovi muževi nisu bili sposobni adekvatno zadovoljiti njihove potrebe, zbog čega su one emocionalnu podršku koja im je nedostajala u stvarnome životu kompenzirale užitkom čitanja ljubavnih romana u kojima su junakinjine potrebe zadovoljene (Radway 1991: 58, 90-93).

Kako bi objasnila taj prijenos, Radway se poslužila psihoanalitičkom teorijom Nancy Chodorow prema kojoj muškarci i žene nisu jednako spremni i spretni pružiti skrb. Chodorow tu asimetriju emocionalnih kapaciteta objašnjava tvrdnjom da su u ranome djetinjstvu djevojčice i dječaci različito odgajani. U patrijarhalnoj obitelji žene su zadužene za odgoj djece; fizički u vidu kućanskih poslova i skrbi o djeci, a psihološki emocionalnom potporom koju pružaju mužu i djeci. Kako je majka, a ne otac, dominantno prisutna u ranome djetinjstvu ženskoga djeteta, ono se s njome identificira i zbog toga, umjesto da ostvari vlastitu individuaciju, razvija relacijsko sebstvo koje se u odrasloj dobi odražava poroznim granicama ega, percepcijom sebe kao

produžetka drugih osoba i kontinuiranom potrebom da pruži i primi pažnju i skrb. Chodorow navodi odgoj djeteta kao način na koji žena, makar posredno, može usmjeriti svoju relacijsku prirodu i osjetiti cjelovitost. Međutim, briga o djetetu od žene zahtijeva da se fokusira na dijete umjesto na sebe, stoga se čitanje romana u kojemu junakinja od drugih likova dobiva ono što čitateljici u stvarnome životu nedostaje, nadaje pogodnom aktivnosti kojom čitateljica može namiriti svoje emocionalne potrebe, premda neizravno. Čitanje tako predstavlja svjesnu odluku žene da se izbori za trenutak mira i posveti samoj sebi i vlastitom užitku. U tom kontekstu Radway pronicljivo zaključuje kako je čitav žanr ljubavnoga romana izgrađen na neuspjehu patrijarhalne kulture da zadovolji potrebe svojih pripadnica, one potrebe koje je upravo patrijarhalna obitelj u njima stvorila (isto: 90-93, 135-138, 151).

Kako roman čitateljicama nudi zaklon od svakodnevice, logično je da je tužan završetak visoko rangiran među njihovim prigovorima žanru budući da on, negirajući ono po čemu se ljubavni romani razlikuju od stvarnoga života kojim dominiraju neuspjesi i razočaranja, uskraćuje njegovo utopijsko obećanje. Dakle, uvjerljiva većina ispitanica kao ključno obilježje ljubavnoga romana navela je sretan završetak, a slijede ga postepen, ali dosljedan razvoj ljubavi između junakinje i junaka te detalji o njihovom životu nakon što su stupili u romantičnu vezu (isto: 65-66, 73). Valja spomenuti i da više od pasivnih i bespomoćnih junakinja, ispitane čitateljice preferiraju inteligentne i neovisne junakinje koje imaju smisao za humor, ali i pokazuju nježnost. Svojevrsnu kritičnost čitateljice pokazuju i sviješću da ljubavne romane čitaju u dominantno muškom ozračju neodobravanja zbog kojega osjećaju potrebu opravdati svoje čitateljske navike, zahvaljujući čemu su postale više asertivne (Gelder 2004: 44-45). Osim Radway, na percepciju ljubavnih romana i njihovih čitateljica pozitivno je utjecala i Tania Modleski pokazavši u svojoj studiji *Loving with a Vengeance* (1982) kako ljubavni romani nisu samo eskapističke fantazije, nego proza koja na kompleksne i kontradiktorne načine uključuje stvarne probleme i nudi privremena, makar simbolička rješenja (Gill 2007: 14).

3.2.2. Položaj ljubavnoga romana unutar popularne književnosti

Kao i oni koji posegnu za popularnim štivom umjesto djelom „visoke“ književnosti, tako i čitatelji ljubavnih romana u odnosu na čitatelje ostalih popularnih žanrova često nailaze na osude unutar znanosti o književnosti, ali i društva općenito. Obilježavanjem čitatelja i čitateljica ljubavnih romana kao naivnih, perpetuiraju se vrijednosna hijerarhija unutar polja popularne

književnosti i književnosti uopće. Konkretna primjer toga može se pronaći u kontekstu sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća kada je domaća književna kritika i teorija pridavala posebno priznanje i posvećivala znatno veći analitički prostor kriminalističkom romanu negoli drugim popularnim žanrovima. Privilegirano mjesto krimiću priskrbila je njegova problemska tematika koja od čitatelja iziskuje logičku i intelektualnu kombinatoriku potrebnu za odgonetanje enigme, a takvo se rasuđivanje inače smatra značajkom „visoke“ književnosti (Grdešić 2006: 241-245; Kolanović 2011: 149).⁴ Osim toga, pojedini kritičari i teoretičari koji su hvalili taj žanr ujedno su bili i autori detektivskih romana, zbog čega se nameće zaključak „da se radi o privatno [omiljenom] žanru kojem se želi podariti dignitet predmeta znanstvenog proučavanja“ (Grdešić 2006: 255-256), „što potvrđuje presudnu ulogu intelektualaca s istaknutim simboličkim kapitalom u kreiranju institucionalnoga lika popularne kulture“ (Kolanović 2011: 151).

Privilegiranje kriminalističkoga romana obično je podrazumijevalo stigmatizaciju ljubavnoga romana shvaćenoga kao neprihvatljiv sentimentalni kič (Grdešić 2006: 253-256). U podlozi toga stava nalazi se tradicionalno poimanje krimića kao muškoga, a ljubića kao ženskoga žanra, koje zanemaruje „[Mariju Jurić] Zagorku kao autoricu prvoga krimića u nas, ili pak spisateljice krimića iz britanskoga 'zlatnog doba', kao i činjenicu 'da je kriminalistička proza popularni žanr koji čitaju oba spola za razliku od ženske proze općenito'“ (isto: 254 prema Belsey 1974, 213). Stoga ne čudi što u kulturnom ozračju koje privilegira razum i rad iznad osjećaja i rasonode čitanje ljubavnih romana nerijetko za sobom vuče grižnju savjesti i potrebu opravdavanja

⁴ U društvu se uvriježio stav koji „visoku“ književnost procjenjuje kao apstraktnu, kompleksnu, originalnu, onu koja se koristi jezikom umjetnosti, koju obilježava moralna refleksija, koja ne treba priču ili zaplet, koja odgađa užitak i značenje, koja je usmjerena malo publici umjetničkih istomišljenika, koja je često prezriva prema tržištu te prema kojoj je potrošačka publika ravnodušna ili nezainteresirana. S druge strane, popularna književnost često je percipirana kao jednostavna, shematizirana, usmjerena na zadovoljenje interesa publike, pretjerana i uzbudljiva, intrigantna, ovisna o priči i zapletu, vođena tržišnom logikom, popraćena komercijalnim uspjehom i katkad masovnom proizvodnjom. U tom kontekstu elitisti potonju optužuju za dominaciju ekonomske vrijednosti nad kulturnom vrijednosti, opadanje književnih standarda i otupljivanje masa (Gelder 2004: 11-13, 19). Easthope napominje da je ovakav način mišljenja u polariziranim oprekama duboko ukorijenjen u društvenoj i kulturnoj procjeni koja privilegira obilježja „visoke“ kulture iznad onih popularne kulture. Zbog toga je superiornost teksta koji pripada „visokoj“ kulturi neizbježna dok popularna kultura – čiji je tekst predodređen za potrošnju, a ne proizvodnju; za zabavu, a ne rad – ima prednost tek u tome što pruža više ugone (2006: 225-243).

vlastitih književnih preferencija. Tu krivnju spominju Radwayine sugovornice, ali i feminističke kritičarke i teoretičarke koje bi čitale ljubavne romane i ženske časopise radi vlastitoga užitka i morale braniti svoj odabir štiva zastupajući ženske žanrove kao jednako važne teme za feminizam dok su nailazile na neodobravanje svojih kolegica koje su smatrale da bi trebale „odabrati nešto politički važnije, poput spolne diskriminacije na radnom mjestu“ (isto: 85). Dakle, spomenut osjećaj grižnje savjesti proizlazi iz njihova zanimanja za „tradicionalno ženstvene vještine i medije“ koji su percipirani kao 'moralno i politički pogrešni'“ (isto: 84 prema Brunson 2000: 23). Privilegiranje muških žanrova poput kriminalističkih romana i znanstvene fantastike nauštrb ženskih žanrova poput ljubavnih romana „razotkriva seksističku inklinaciju u samoj ideologiji masovne kulture“ (Ang 1985: 119) i svjedoči o nedostatku „pozitivnog ideološkog temelja za legitimizaciju“ ljubavi žena prema ljubićima i drugim diskriminiranim „ženskim“ formama (Grdešić 2013: 87). No, današnja je situacija znatno bolja jer ženska popularna kultura i književnost sve češće postaju predmetom znanstvenoga interesa (isto: 67).

3.2.3. *Chick lit*

Premda se pojava *chick lita* vremenski ne podudara s objavom romana *Štefica Cvek u raljama života* (1981), Ugrešićkina se protagonistica u literaturi nerijetko dovodi u vezu s *chick lit* junakinjama, stoga vrijedi skicirati ključna obilježja toga žanra. *Chick lit* je vrsta popularne ženske proze, ponajviše vezane uz 1990-e i 2000-e godine, koju su najčešće žene pisale za žene, u kojoj radnja obično prati dvadesetogodišnju ili tridesetogodišnju samkinju koja se nosi s generacijskim izazovima i nastoji uspostaviti ravnotežu između zahtjeva karijere i privatnoga života, u prvom redu ljubavnih i prijateljskih odnosa. Dok su čitateljice ljubavnih romana s kojima je razgovarala Janice Radway cijenile taj žanr zato što nije nalik njihovim stvarnim životima, čitateljice *chick lita* kao glavni razlog privrženosti tom žanru navode upravo njegovu realističnost zbog koje se s lakoćom mogu poistovjetiti s njegovim junacima. Prema tome, tipična protagonistica *chick lita* nije savršena, već puna mana; može biti nesigurna i nespretna, neurotična i kompulzivna, hrabra i ambiciozna te duhovita, a pritom se nerijetko šali na vlastiti račun i neizbježno je simpatičnija od ostalih likova. Osim toga, *chick lit* nadilazi tradicionalne i ograničavajuće konvencije ljubavnoga romana, poništava romantični ideal, istražuje potencijale *dating* kulture, pruža realističnu sliku samačkoga života i napušta imperativ sretnoga završetka. No, nisu rijetki ni romani koji premještaju naglasak s ljubavnoga odnosa na poslovnu karijeru ili

prijateljske odnose protagonistice s bliskom joj zajednicom najčešće prijateljica, a u mnogim slučajevima i *gay* prijatelja, čime žanr sugerira da suvremena žena svoje želje može izraziti i van braka i obitelji, odnosno van okvira koji joj je patrijarhat namijenio (Ferris i Young 2006: 3-4, 10).

Iako ima primjeraka koji ne podržavaju kulturno nametnuta očekivanja od ženskoga izgleda, sklonost većine djela promatranoga žanra modi, vanjskom izgledu i kriterijima ljepote pridonio je nezdravoj obuzetosti vanjštinom (isto: 11). Teško je, stoga, pronaći *chick lit* roman čija je junakinja neopterećena vlastitim izgledom i radosno prihvaća samu sebe (Wells 2006: 59). Premda bi žanr, zbog toga što tematizira svakodnevicu i konzumerizam, mogao poslužiti kao odraz potrošačke kulture, njegov se tematski opseg u znanosti o književnosti, a nerijetko i u samome društvu, osuđuje kao površan i trivijalan. Dok književna kritika *chick lit* prezirno odbacuje kao bezvrijedan, obožavateljice iznova potvrđuju njegovu važnost za njihove živote jer odražava životnu stvarnost žene koja nije u ljubavnoj vezi ili braku i nema djecu, o čemu svjedoči i neupitan komercijalan uspjeh žanra (Ferris i Young 2006: 4, 2).

Chick lit je adaptirao nekoliko velikih književnih tradicija, uključujući tradicionalni ljubavni roman, popularni ljubavni roman i roman običaja (Harzweski 2006: 31). Tako je i Helen Fielding, autorica *Dnevnika Bridget Jones* (1996), romana koji se obično navodi kao uzoran primjer i uopće ishodište *chick lita* kao žanra, inspiraciju za likove i zaplet svojega djela pronašla u *Ponosu i predrasudama* Jane Austen. No, za razliku od Austenina djela, u kojemu su, zbog onodobnoga kulturnog i društvenog ozračja, bilo kakve mane u junakinjinu karakteru morale biti ispravljene prije negoli je mogla biti nagrađena brakom, *chick lit* nema takav moralni imperativ pa sramotne situacije i nesporazumi u koje protagonistica upada imaju komičan učinak, a Bridget Jones u tom je kontekstu primjer *par excellence* (Wells 2006: 53; Ferris i Young 2006: 4).⁵ Premda mnogo duguje ženskoj književnosti iz prošlosti, promatran žanr posve je neovisan od nje i uronjen u suvremenost pa ne oklijeva referirati se na popularne sadržaje i tako prizvati

⁵ Ovdje je prigodno izdvojiti prvo obilježje po kojemu je Bridget nalik Ugrešićkinjoj Štefici. Naime, u radu se analiziraju brojne situacije u podlozi kojih se razabire Štefičina nespretnost koja ju dovodi u razne situacije koje rezultiraju neželjenim ishodom. Zasad u tom kontekstu valja spomenuti Štefičin potpuno promašen i stoga humorističan pokušaj samoubojstva koji njezina frfljava tetka sažima nizom retoričkih pitanja: „Žašto je kada puna vode, žašto ši gola i mokra legla u krevet, žašto ši popila šve moje multivitaminske preparate i tri tablete za špavanje?“ (Ugrešić 2004: 79).

posvemašnju napetost između „visoke“ i popularne književnosti i kulture (Harzweski 2006: 33). Kako i za njegove protagonistice pronalazak muškarca znači uspjeh, žanr kao takav ne može predstavljati realizaciju kakvoga feminističkog trijumfa. Ipak, *chick lit* romani uključuju nove ženske glasove, želje i iskustva predočavajući mogućnosti za žene koje nadilaze tradicionalne uloge supruge i majke (Kiernan 2006: 205). Različite verzije ženstvenosti nudi i sljedeći ženski žanr – ženski časopisi.

3.3. Ženski časopisi

Neka od zajedničkih obilježja suvremenih ženskih časopisa su prijateljski ton, organiziranost sadržaja oko zajedničkih užitaka i oblika ženstvenosti, „konstrukcija identiteta na temelju opozicije prema maskulinitetu“, ali i „putem implicitnog isključivanja na rasnoj, dobnoj, klasnoj i seksualnoj osnovi“ te „ideologija individualizma s naglaskom na osobnim rješenjima nauštrb kolektivne društvene i političke borbe“ (Grdešić 2013: 91-92 prema Gill 2007: 183). Premda je u ženskim časopisima sadržaj obično prezentiran familijarnom retorikom koja obećava potporu, ona često sadrži proturječne poruke. Naime, dok naglašavaju važnost ženstvenih interesa i nude odmor od „stvarnog svijeta“ ženskih poslova, malo toga poduzimaju „kako bi se individualni problemi počeli shvaćati kao kolektivni i kako bi se drugorazredni položaj 'ženskog svijeta' prikazao kao posljedica odnosa moći u društvu“ pa u konačnici podrška koju ženski časopisi pružaju „služi samo održavanju *statusa quo*“ (isto: 63). U njima se feministički društveni ciljevi pretvaraju u oblike „ženstvenog obrazovanja“ poput savjeta o ljepoti koji se prikazuju kao „praktičan put prema ostvarenju čitateljčinih romantičnih fantazija“ (isto: 112). U tom smislu rituali uljepšavanja, koji se „predstavljaju kao nužan korektiv prirodnih nedostataka“, funkcioniraju kao „pripomoć u nalaženju [ljubavnoga partnera] ili dobrog posla“, a uz njih se istovremeno veže ideja užitka i rasonode, kreativnosti i hobija pa čak i rada (isto: 127). Ženstvenost se na taj način predočava ne kao prirodna kategorija, već kao posljedica predanoga i neprekidnoga rada na ljepoti, koji se pridružuje tradicionalnim „ženskim“ poslovima kao što su kućanski poslovi i odgoj djece (isto: 124).

Konačni proizvod rada na ljepoti „donosi estetski užitak i čitateljici i njezinoj okolini“, ali i „novi feminini identitet koji čitateljica na taj način može isprobati“, što je „još jedan ulaz u svijet snova i fantazije koji nam ženski časopisi pomažu kreirati, osobito kada se radi o proizvodima koji su čitateljicama ekonomski nedostupni, pa im jedino preostaje o njima maštati“, što ćešće

izaziva negativne osjećaje negoli užitak u vlastitoj ženstvenosti (isto: 127-128). Dok naglašavaju važnost izgradnje samopouzdanja, istovremeno perpetuiraju nedostižne ideale ljepote i tako stvaraju široko prihvaćene stavove o tome kako bi žensko ili muško tijelo trebalo izgledati, odnosno doprinose negativnim tjelesnim predodžbama velikog dijela svoje čitateljske publike (isto: 125-126, 130). Ženski časopisi tako se otkrivaju kao industrija koja „zarađuje na nezadovoljstvu žena – ali i muškaraca – vlastitim izgledom“ (isto: 126), a ženstvenost koju konstruiraju u službi je modne i kozmetičke industrije, glavnih oglašivača u ženskim časopisima (isto: 119). Servirajući šarene dokoličarske snove koji hrane osjetila i maštu, časopisi nude pristup željenom životu, a oglašivači se nadaju da će konzumacija takvih predodžbi čitateljice potaknuti na kupovinu proizvoda premda se u poželjnom životu može uživati i „neizravno, putem same predodžbe“ (isto: 111). U tom se kontekstu ženski časopisi, koji, osim čitateljica, moraju zadovoljiti i oglašivače, pokazuju kao „zgodna tržišna niša unutar sustava kapitalističke ekonomije“ (isto: 64, 168-169).

3.3.1. Čitanje ženskih časopisa

Joke Hermes je u svojoj knjizi *Reading Women's Magazines* (1995) došla do istoga zaključka kao i Radway u svojoj studiji o čitateljicama ljubavnih romana – više od onoga što u njima piše, čitateljice naglašavaju značenje koje sâm čin čitanja časopisa ima u njihovom svakodnevnom životu (isto: 78). No, iako ljubavni romani i ženski časopisi mogu zauzimati slično mjesto u svakodnevici svojih čitateljica ili ispunjavati slične emocionalne potrebe, način na koji se čitaju prilično se razlikuje. „Dok ljubavni romani zahtijevaju određenu koncentraciju, praćenje radnje i pamćenje likova, pa i snažan emocionalni angažman“, čitanje ženskih časopisa mnogo je neobaveznije i „uopće ne mora uključivati stvarno čitanje tekstova“ (isto: 221). Također, za razliku od ljubavnih romana i televizijskih sapunica, ženski časopisi ne pripadaju „fikciji u užem smislu“ te nisu „odvojeni od empirijske stvarnosti“, već na nju referiraju (isto: 114). Uostalom, ženski časopisi jedini su ženski žanr „koji je u cijelosti posvećen proizvodnji suvremenih ženstvenosti, i to u velikom broju aspekata: obitelj, veze, brak, ljubav, seks, prijateljstvo, roditeljstvo, posao i karijera, zdravlje, moda i ljepota, kuhanje i kućanski poslovi, uređenje doma, putovanja, 'visoka' i popularna kultura, svijet slavnih, rodna politika itd.“ (isto: 91). Ostali ženski žanrovi poput sapunica, ljubavnih romana i „ženskih“ televizijskih serija ne mogu istovremeno obuhvatiti sve te aspekte „ženskog svijeta“ (isto).

Kako su ženski časopisi „prije namijenjeni listanju i pregledavanju nego čitanju“, čitateljice se često ne sjećaju što je pisalo u člancima koje su pročitale niti nužno imaju „jasno izgrađen stav prema časopisima“, što dokazuje kako ne mora svaka upotreba medija rezultirati proizvodnjom značenja (isto: 221-222). Osim toga, dokazana prevladavajuća ravnodušnost čitateljica prema sadržaju ženskih časopisa pobija raširenu pretpostavku da one nekritički prihvaćaju sve što u njima piše te „svakako umiruje ponekad nepotrebnu moralnu paniku oko opasnosti čitanja ženskih časopisa“, ali istovremeno zanemaruje one čitateljice koje tim istim časopisima nemaju što prigovoriti, a na koje se najčešće može naići u rubrikama namijenjenim pismima čitateljica (isto: 222). Dakle, ženski časopisi čitaju se kako bi se prekratilo vrijeme, a njihovo čitanje povezano je „sa svakodnevnim rutinama čitateljica i čitatelja“, kao i s određenim životnim razdobljima“ pa ih, primjerice, žene često počnu čitati tek nakon što osnuju obitelj (isto). Svjesne „niskoga kulturnog statusa ženskih časopisa“ (isto), čitateljice svoj odabir štiva najčešće objašnjavaju pozivajući se na odmor i opuštanje, što ima dvostruki cilj – s jedne strane pokušati zaustaviti raspravu, a s druge strane obraniti osobni ukus, privatni prostor i vrijeme koje se, u ženskom danu, koji je manje jasno podijeljen na posao i slobodno vrijeme od muškoga, percipira kao dragocjeno (isto: 110).

Ako se promatra kao oblik ženske podrške, osnovna funkcija ženskoga časopisa bila bi da „čitateljicama pruži ugodan osjećaj zajedništva i ponosa na vlastiti identitet (isto: 63). Tematizirajući osobni život, emocije i ljubavne veze, zapravo čitav svijet koji „muškarci u velikoj mjeri izbjegavaju“, ženski časopisi „inzistiraju na važnosti 'femininih' interesa i preokupacija koje imaju sekundaran društveni status“ (isto). Iz odgovora svojih ispitanica, Hermes je razlučila dva načina čitanja ženskih časopisa. Prvi je nazvala „repertoarom praktičnog znanja“, a on se odnosi „na praktične savjete, recepte i naputke za *shopping* koje čitateljice pokupe tijekom čitanja, a koji im omogućuje konstrukciju „privremene fantazije o idealnom ja“ (Hermes 1995: 39). Drugi, „repertoar emocionalnog učenja i povezanog znanja“, tiče se identifikacije čitateljice s pričama u časopisima i pripreme „za eventualne nesreće koje bi je mogle zadesiti u budućnosti“ (Grdešić 2013: 78). Na taj način čitateljice „grade samopouzdanje koje se utjelovljuje u konstrukciji 'fantazijskog ja' koje je spremno na nesreću i pomireno s nesavršenostima čovječanstva, kao i vlastitim manama“ (isto). Ženski su časopisi, kao i većina dosad spomenutih formi ženske popularne kulture inkorporirani u roman *Štefica Cvek u raljama života* – bilo u vidu nagovještaja ranije spomenutoga žanra koji će se tek razviti devedesetih ili

pak, u tipično postmodernističkoj maniri, u obliku preuzimanja prozne sheme i stilskih postupaka popularnoga ljubića te ironijskoga poigravanja njime.

4. Postmodernizam kao književna epoha

Budući da brojni postmodernistički autori, pa tako i Dubravka Ugrešić, zaviruju u riznicu povijesti književnost, preuzimajući citate i obrađujući teme, likove, zaplete i druge elemente već objavljenih djela na nov način, o postmodernizmu se često govori kao o razdoblju stvaralačke iscrpljenosti. Umberto Eco smatra da je postmodernizam postupcima citatnosti i ironije nadišao ograničenja modernističke, nerijetko hermetične, književnosti. No, kako ironija podrazumijeva rušenje vrijednosnog sustava, odnosno neku vrstu obezvrjeđivanja onoga što se ironizira, Đekić procjenjuje da je ta figura primjerenija epohi modernizma.⁶ Umjesto ironije, autor smatra, postmodernističku paradigmu bolje dočarava *camp*, postupak koji nesputanim ludizmom istovremeno objedinjuje odmak od predmeta i očiglednu povezanost s njime. Naglašena literarna samosvijest postmodernističke proze ogleda se i u svjesnom ogoljivanju konstrukcijskih mehanizama književnoga djela čime se naglašava njegova artificijelnost. Takav eksplicitan komentar o primijenjenim književnim postupcima naziva se metatekstualnost. Uz to, postmodernistička proza često sadrži hipodijegetičku, odnosno umetnutu priču čija je tema nerijetko sama umjetnost, dakle prisutna je i autoreferencijalnost. Zatim intertekstualnost, odnosno povezivanje jednoga književnog djela s drugim književnim djelom, te intermedijalnost, postupak kojim se značajke ostalih umjetničkih praksi (filma, likovne umjetnosti, glazbe i drugih) prenose u književni medij, također su bitna obilježja promatranoga razdoblja. Punovrijednom književnom građom tako postaju i sadržaji koji nemaju veze s književnosti – fotografije, novinski članci, recepti, reklamne poruke i drugo. Nadalje, pobija se granica između „visoke“ i „niske“ književnosti pa su u tom stvaralačkom prepletu „trivijalni“ žanrovi djelomično unaprijedili vlastiti književni dignitet. Takav pristup priskrbio je postmodernističkim djelima širu čitateljsku publiku jer supostojanjem „trivijalnih“ i afirmiranih formi u jednom te istom djelu svoje interese mogu zadovoljiti i čitatelji popularnih štiva i oni elitističkih pretenzija. Također, pozdravlja se fragmentarnost pa se tekst organizira u manje prozne cjeline koje mogu i ne moraju

⁶ Ironija je figura misli koja uvijek podrazumijeva razmak između „rečenog i mišljenog“ jer iskazu pridaje značenje suprotno od iskazanoga (Bagić 2012: 158). Ironičar, dakle, „kori hvaleći, hvali kudeći, prezire diveći se, hini neznanje, svjesno prešućuje ili kaže manje nego što se očekuje“ (isto).

biti međusobno smislenu povezane (Đekić 2006: 42-49). Iz svega navedenog proizlazi da postmodernizam, revidirajući značenje pojmova „kreativnost“ i „originalnost“, stvaralaštvo shvaća van institucionalno utvrđenih okvira književne tradicije.

4.1. Hrvatska književnost 1980-ih

I hrvatsku inačicu postmodernizma u književnosti karakterizira poetička disperzija, izostanak jedne dominantne književne paradigme, pluralizam stilova, afirmacija individualnih poetika, dijalog s tradicijom, brisanje granice između „visoke“ i „trivijalne“ književnosti i dokinuća hijerarhije žanrova. U suvremenim periodizacijama hrvatske književnosti terminom „postmodernizam“ obuhvaćaju se književni procesi od početka sedamdesetih godina naovamo (Korljan 2015: 85 prema Nemeč 2003: 244), no kako je predmet ovoga rada djelo objavljeno osamdesetih, i kako se njegova autorica upravo u tom desetljeću afirmirala kao književnica, ono će biti u fokusu ovoga poglavlja. Spomenutu postmodernističnost osamdesetih godina na hrvatskoj i uopće jugoslavenskoj književnoj sceni vjerno je zrcalio *Quorum*, časopis pokrenut 1985. godine sa ciljem ustupanja javnoga prostora spisateljima debitantima s obzirom na to da su ondašnji književni časopisi poput *Republike*, *Umjetnosti riječi* i *Foruma* isključivali mogućnost objavljivanja njihovih prvijenaca. To, dakako, ne znači da je *Quorum* odbijao već etablirane pisce – dapače, časopis je bio otvoren prema svim generacijama, nacionalnostima i poetikama (Tatarin 2011: 132-138). Osim književnih tekstova – i to najviše poezije, a od proze uglavnom kratkih priča – u *Quorumu* se isprve mogla pronaći inozemna i domaća književna teorija, književna kritika te prevoditeljski i razni transmedijski tekstovi. Budući da je uključivao aktualnu, šaroliku književnu produkciju, dakle posve raznorodne tekstove, kako je *Quorum* rastao, njegove su se rubrike umnožavale i ubrzo je od časopisa izrastao u „naraštajni kulturološki projekt“ koji okuplja autore kojima je zajednička jedino međusobna različitost (isto: 137).

Poeziju ovoga desetljeća karakterizira autopoetika, intertekstualnost, intermedijalnost, reinterpretacija (lirskih) iskustava u vidu reaktualizacije, ironizacije, ludičkoga oponiranja i preoznačavanja te supostojanje raznolikih lirskih praksi – „od ostataka konkretizma do novog lirizma, od obnove egzistencijalne poezije do neomanirizma“ (Bagić 2011: 96). Neki od važnijih pjesnika koji se javljaju toga desetljeća su: Anka Žagar, Branko Ćeđec, Miroslav Kirin, Hrvoje Pejaković, Delimir Rešicki, Branko Maleš, Miroslav Mićanović (isto: 98). U prozi dominiraju

kratka priča i roman, a zahvaljujući *Poletovu* projektu Priče u 29 redaka inauguriran je novi žanr – iznimno kratka priča (*short short story*) koja podrazumijeva prostorno minimaliziranje priče, otvorenost svim vrstama igre i eksperimentiranja, ogoljenost naracije, izostanak opisa i karakterizacije likova te svedenost fabule na asocijativan niz rečenica ili pak na mikrodijalog (isto: 101). Onodobna romaneskna produkcija bogata je i poetički razvedena, a uključuje žanrovsku književnost, žensko pismo, novopovijesni i konceptualni roman (isto: 103).

Novopovijesni roman povijesti pristupa drugačije od tradicionalnoga povijesnog romana; umjesto da pokuša rekreirati povijesni događaj u njegovoj kronologiji i cjelovitosti, historiografska fikcija usredotočuje se na priču pojedinca, a najznačajniji autori ovoga žanra su Ivan Aralica i Nedjeljko Fabrio (isto: 104). Osamdesetih se objavljuju i djela koja tematiziraju onodobni politički kontekst, „problematiziraju traumatična iskustva novije povijesti, kritiziraju kult личности, razmatraju mehanizam vlasti, odnos pojedinca prema vlasti te funkcioniranje totalitarne mašinerije“. Spomenuta se obilježja mogu pronaći u romanima Ivana Aralice, Stjepana Čuića, Zvonimira Majdaka i Veljka Barbierija (Nemec 1993: 262-263).

Romanesknii korpus hrvatske književnosti promatranoga desetljeća odražava i kako „hrvatsko društvo tražeći blagostanje u razdoblju između obećane sreće i pristigle krize, postaje zanimljivo vježbalište potrošačke kulture“ (Duda 2010: 35). Privilegiranje rituala potrošnje u romanima ovoga razdoblja popraćeno je ironijom i stanovitim odmakom od simboličkih vrijednosti koje potrošačke aktivnosti predstavljaju, a novim oblicima dokoličarenja iskazuje se i otpor vladajućoj komunističkoj ideologiji (Kolanović 2011b: 290-291). Temelji za takav dijalog književnosti s popularnom kulturom postavljeni su u ranijim desetljećima socijalističkoga razdoblja, u proznom stvaralaštvu Ivana Slamniga, Antuna Šoljana, Alojza Majetića i Zvonimira Majdaka, obuhvaćenom sintagmom „proza u trapericama“. Njihovi su „književni protagonisti oblikovani simboličkim tvorevinama poslijeratne urbane kulture“ poput rasta potrošačkih dobara u svakodnevicu i poslijeratnoga jugoslavenskoga turizma (Kolanović 2011a: 167). Osim toga, ti su likovi supkulturno oblikovani te „na specifičan način osporavaju dominantnu ideologiju“ (isto).

S druge strane, prevladavajuća svijest o nemogućnosti kontinuiranoga umjetničkoga progresa te neprekidne proizvodnje novog i neponovljivog, rezultirala je nepretencioznim tekstovima koje obilježava jasnoća, jednostavnost, opuštenost, spontanost, improvizacija, uzbudljivi zapleti te narativna igra. Velika produkcija žanrovskoga romana odraz je postmodernističkoga prevrednovanja „trivijalne“ književnosti, no, kao što je u radu već naznačeno, u književnoj se

teoriji ne piše jednako o svim njegovim inačicama. Zastupljenosti krimića nauštrb drugih žanrova popularne književnosti u domaćoj je kritici pridonijelo zagovaranje prava na „užitak fabuliranja“ dvaju izrazito produktivnih autora detektivskih romana, ujedno i dvaju najvažnijih pisaca pripovijetki fantastične tematike u sedamdesetima – Pavlu Pavličiću i Goranu Tribusonu (Tatarin 2011: 140-141). Književnoteorijski pregled hrvatske romaneskne produkcije osamdesetih stoga ne daje naslutiti iznimnu popularnost još jednoga „trivijalnog“ žanra – ljubića. Naime, svojom općom demokracijom književnosti, postmodernizam je na književnu scenu doveo i spisateljice. To, dakako, „ne znači da žene nisu bile prisutne u književnosti i ranije, no bile su marginalizirane, u traženju vlastita glasa i samo čitateljice“ (Korljan 2015: 82).

O popularnosti komercijalnoga ljubavnog romana 1970-ih i 1980-ih godina svjedoče „visoke naklade i širok krug, posebice ženskog čitateljstva“ poznate spisateljice ljubića Ane Župan, poznatije pod pseudonimom Ana Žube (Kolanović 2005). No, kada je riječ o afirmiranom ženskom pismu koje se u hrvatskoj književnosti formira osamdesetih godina, nagovještajem tih zbivanja Andrea Zlatar smatra romane Sunčane Škrinjarić iz 1970-ih. Premda je „njezina proza nudila model mekanoga autobiografskog ženskog“, nikako se „nije uspijevala recepcijski, prvenstveno u očima kritike, izvući iz ladica djevojačke, omladinske literature“ (Zlatar 2002: 109). To uspijevaju tek spisateljice takozvanoga „ženskog pisma“ čija su djela najčešće pisana u obliku ispovijesti u koje su upisana specifično ženska iskustva, odnosno u kojima je egzistencija predočena iz ženske vizure. U tu se žanrovsku kategoriju ponajprije ubrajaju romani Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić koji u „ispovjednoj formi propituju osobni identitet“ i bave se temama kao što su sloboda, ljubav, bolest, umjetnost i tijelo, a „[r]ukopis im pritom oscilira između dnevničkoga, analitičkoga i esejističkoga diskurza“ (Bagić 2011: 104). Dubravka Ugrešić se naglašenom ironijom, intertekstualnosti, metafikcijom i preuzimanjem „trivijalnih“ obrazaca izdvaja iz netom naznačenoga književnog prostora i svojim se stvaralaštvom više uklapa u žanrovsku književnost (isto), kao i u korpus osviještenih tekstova koji tematiziraju uvjete vlastite proizvodnje (Ryznar 2013).

4.1.1. Mjesto Dubravke Ugrešić u hrvatskoj književnosti osamdesetih

Dubravka Ugrešić u književnost je ušla početkom sedamdesetih, generacijski netipično, knjigama za djecu, a 1978. objavljuje prvu zbirku za odrasle – *Poza za prozu*. U knjizi *Brnjica za*

vještice, objavljenoj niti dvije godine prije autoričine smrti, Ugrešić se osvrće na ograničene mogućnosti koje je imala kao spisateljica koja je tek zakoračila na domaću književnu scenu:

Istina, mogla sam se kao spisateljica pozvati na hrvatsku žensku književnu trojku: na Ivanu Brlić-Mažuranić (koja je zaglavila u niši dječje književnosti i tu ostala dok se nije ubila), Mariju Jurić Zagorku (niša trivijalne književnosti i rodoljubivog hrvatskog novinarstva) i Vesnu Parun (koja je cio svoj pjesnički život tavorila na tavanu neprilagođenih „luđakinja“), ali sam zbog mračnih sudbina hrvatskih spisateljica tu opciju izbjegavala (2021: 12).

Baveći se temama koje su nadilazile politički kontekst zemlje pred raspadom, autorica je bila osuđena na nerazumijevanje i nije uvijek bila prihvaćena u domaćoj znanosti o književnosti, na što se također osvrće u već spomenutoj knjizi znakovita naslova, objavljenoj povodom četrdesete godišnjice junakinje koja je postala najprepoznatljivijim književnim, a zatim i filmskim, likom njezina opusa – Štefice Cvek. U tom se ozračju Štefična pasivnost, koja će se analizirati u nastavku rada, može promotriti i kao književni odraz „nevidljivosti žena“ i njihovoga marginalnog položaja u represivnom muškom književnom kanonu (Ugrešić 2021: 11-12). Ipak, u postmodernistički olabavljenom ozračju tolerantnih osamdesetih, Ugrešić pronalazi svoju stvaralačku nišu i tematski inventar te stječe internacionalnu priznatost, a nakon odlaska s hrvatske književne scene početkom devedesetih, nastavlja pisati u inozemstvu.

Njezin je književni rad intertekstualno zasićen, ironijski intoniran te nerijetko konstrukcijski ogoljen i kao takav predstavlja važan odsječak hrvatske postmodernističke proze. U već spomenutoj zbirci kratkih priča, naslovljenoj *Poza za prozu*, detalji svakodnevice obrađuju se na duhovit način, a književnost i stvarnost isprepletene su do te mjere da „stvarnost predstavlja samo jedan od tekstova“ (Zlatar 2004: 119). U toj intertekstualno premreženoj zbirci autorica obrađuje pitanja književnoga stvaranja, „nerijetko u vrlo ironijskom tonu parodije“ (Jurišić 2004: 107). Svoje postmodernističko pismo autorica dalje razvija u romanu koji je predmet analize ovoga rada – preuzimajući obrasce „trivijalne“ književnosti, odnosno popularnoga ljubića, inkorporirajući djela visoke književnosti te poigravajući se rodnim stereotipima, ponovno u ironijskom i parodijskom ključu. Intertekstualnost i autoreferencijalnost u podlozi su sljedeće autoričine zbirke kratkih priča okupljenih pod nazivom *Život je bajka* (1983) (Korljan i Škvorc 2009: 70-71), a ironija, parodija, književna igra i prozno samopromišljanje obilježavaju još jedan uspio žanrovski roman Dubravke Ugrešić – *Forsiranje romana reke* (1988) (Đekić 1995: 43).

Povijesne prilike 1990-ih i odlazak iz domovine utjecale su na zaokret u stvaralaštvu autorice koja se u romanima *Muzej bezuvjetne predaje* (1998) i *Ministarstvo boli* (2004) okreće temi egzila i izbjegličke traume te pitanjima identiteta i pripadanja, a u romanu *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) preuzima lik slavenske mitologije te obrađuje teme starosti, tijela i rata (Korljan i Škovrc 2009: 81-82). Na kraju, u romanu *Lisica* (2017) postavlja pitanja uloge književnosti i spisatelja te smisla pisanja. Valja napomenuti kako je svoje prozno stvaralaštvo Ugrešić popratila brojnim esejima sabranima u knjigama *Američki fikcionar* (1993), *Kultura laži* (1996), *Nikog nema doma* (2005), *Napad na minibar* (2010), *Europa u sepiji* (2013), *Doba kože* (2019), *Zabranjeno čitanje* (2002) i *Tu nema ničega!* (2020) u kojima ili „polemički reagira na aktualne političke, društvene i kulturne prilike u staroj domovini, ali i globaliziranom svijetu“ (Jurišić 2004: 109) ili odražava postmodernističku paradigmu u vidu fluidnosti identiteta, ludističkoga poigravanja te metatekstualnosti.

Prije prelaska na samu analizu odabranoga romana, ovaj kratki osvrt na autoričino stvaralaštvo može se zaključiti dvama opažanjima – osim što njezin opus može poslužiti kao udžbenički primjer postmodernističkih postupaka, važnost Dubravke Ugrešić kao spisateljice očituje se u činjenici da ona stvara prve oblike rodno osviještene proze u hrvatskoj postmoderni (Korljan i Škovrc 2009: 67).

5. Analiza romana *Štefica Cvek u raljama života*

Štefica Cvek u raljama života kratak je, ali ambiciozan roman Dubravke Ugrešić objavljen u Zagrebu 1981. godine, a tri godine poslije i ekraniziran u režiji Rajka Grlića. Premda duhovit, ironičan i samosvjestan, suvremenom, neupućenom čitatelju *Štefica Cvek* može se učiniti neoriginalnom, već viđenom pričom. Tako se u *Brnjici za vještice* autorica prisjeća pitanja koje joj je bilo upućeno na jednoj književnoj večeri u Poljskoj: „nije li *Štefica Cvek u raljama života* parodija na *Dnevnik Bridget Jones*“ (2021: 9). Ugrešićkin je roman neupitno slabije odjeknuo od slavnoga *Dnevnika* rasprodanog u petnaest milijuna primjeraka, no popularnost ne podrazumijeva inventivnost. Objavljena u engleskom prijevodu četiri godine prije velike Bridget i ekranizirana gotovo dva desetljeća prije, mala je *Štefica* po mnogočemu bila ispred svojega vremena, što joj se u domaćoj, dominantno muškoj kritici, rijetko priznavalo (isto: 9-12). Tek je filmska verzija *Štefice Cvek* stekla veliku popularnost, no umjesto heroine, simpatije publike zadobili su njezini ljubavnici, a kritika seksističke kulture pretvorena je u farsu (isto: 18-20, 32-

34). Protkan ironijom, intertekstualno izgrađen i tvorbeno ogoljen, Ugrešićkin roman, unatoč obrascima preuzetima iz popularne književnosti ili upravo zahvaljujući njima, demonstrira vlastitu pripadnost „visokoj“ književnosti koja mu je nekada bila uskraćivana. No, prije same analize popularnokulturnih elemenata i rodnih reprezentacija, odabrani roman valja naratološki raščlaniti.

5.1. Naratološka analiza romana *Štefica Cvek u raljama života*

Naratologija je znanost o pripovijedanju koja proučava strukturna obilježja zajednička pripovjednim tekstovima svih vrsta. Sâm termin skovao je Tzvetan Todorov, a kao istaknuti proučavatelji klasične naratologije navode se Gérard Genette, Seymour Chatman, Mieke Bal i Shlomith Rimmon-Kenan. U ovom će se poglavlju roman *Štefica Cvek u raljama života* analizirati s obzirom na vrijeme, pripovjedača, karakterizaciju, fokalizaciju te pripovjedne tehnike pomoću naratološkoga modela Genettea i njegove proširene verzije koju je ponudila Rimmon-Kenan (Grdešić 2015: 13, 20).

5.1.1. Vrijeme

Prema Jonathanu Culleru, naratologija uvijek polazi od istraživanja odnosa između uzročno-posljedičnog slijeda događaja i načina na koji su ti događaji prikazani u tekstu. Tu su razliku formalisti nazvali fabula i siže, a strukturalisti priča i diskurz ili tekst (isto: 28). Nepodudarnost poretka događaja u fabuli i poretka događaja u sižeu Genette naziva anakronijom pri čemu analepsa označava naknadno pripovijedanje događaja iz prošlosti, a prolepsa pripovijedanje događaja iz budućnosti. U literaturi su se uvriježili i nazivi Rimmon-Kenan – retrospekcija (*flashback*) i anticipacija (*flashforward*) (isto: 33-34). Dok interne analepse – „događaj[a] koji se odvijao nakon početka pripovjednog teksta, ali iz nekog razloga dosad nije ispričovijedan“ (isto: 35) – u romanu nema, primjere eksterne analepse, odnosno događaja koji su započeli i završili prije početka pripovjednog teksta (isto) u priču unosi lik Štefičine tetke. Tetkine anegdote redovito završavaju morbidno, a kako je tetka bezuba, njezin izgovor doprinosi komičnosti iskaza:

Znaš – rekla je tetka ulazeći u kuhinju – jedna naša iz Bošanske Krupe, ne znaš je ti, isto je tako izgubila žube pa ih pošlije nikako nije mogla naći. Za šest mjeseci bila je gotova! (Ugrešić 2004: 16).

Jedna se tamo iz Bošanske Krupe uvijek šminkala sa ugljenom od šibice. Žapalila bi šibicu, evo, ovako... pa se pošlije sa ugljenišanom vrškom šminkala. Jedanput se sa šibicom ubola u oko i potpuno ošlijepila. Možda je i sada živa ta šljepica... Ne znam... Žnam samo da se ta, bome, nikada nije udala... (isto: 33).

Komičnost tetkinih replika ne proizlazi samo iz njezina govora već i sadržaja njezinih riječi. Naime, tetkine senzacionalističke priče „izranjaju iz gotovo nikakve građe“ i „odaju strastvena čitača crnih kronika“ te „ljubitelja tračerskog zabadanja nosa u tuđe stvari“ (Đekić 1995: 98). Kao takav, lik tetke predstavlja karikaturu „svih gnjavatorskih tetki iz provincije, zapravo starijih žena skromnijih intelektualnih interesa“ (isto). Uostalom, preko njezina lika postavlja se i pitanje trača uz koji se veže nepresušna fabulacija, najčešće sadržajno vezana uz međuljudske odnose, bračni status i materijalni posjed. Štefičina tetka zamjenjuje tradicionalnu nuklearnu obitelj, a svojim proročki protkanim pričama nerijetko upozorava svoju dvadesetpetogodišnju nećakinju na nesreće koje ju čekaju ako ne pronađe muškarca. Upozorenje nikada nije izravno jer tetkina replika poprima oblik anegdote čiji je protagonist određen ili neodređen netko iz njezina rodnoga kraja. Sadržaj tetkinih priča manje otkriva njezinu upućenost u tuđe živote, a više apsurdan senzacionalizam koji ima komičan učinak. Kako tetkine priče redovito završavaju morbidno, na junakinji je da izvuče poantu i primijeni je na svoj život kako ju ne bi snašla ista sudbina. Također, promatrajući Šteficu, odnosno neudanu ženu, sa sažaljenjem, otkriva se kako tetka dijeli u društvu rašireno uvjerenje koje podupiru mnogi oblici ženske popularne kulture – uvjerenje „kako je značajna emocionalna i seksualna veza s osobom suprotnoga spola onaj sretan kojemu [žene] trebaju težiti“ (Grdešić 2013: 124). Šteficu sa sažaljenjem promatraju i njezine prijateljice Marijana i Anuška, koje ju svojim savjetima, inače općim mjestima ženskih časopisa, nastoje izbaviti iz depresije sinonimne sa samačkim životom, no to će biti analizirano u nastavku rada.

Prema učestalosti, pripovijedanje u romanu *Štefica Cvek* je singulativno, što znači da se događaji pripovijedaju u tekstu onoliko puta koliko su se dogodili u priči (Grdešić 2015: 53). S

druge strane, uspoređujući trajanje događaja u priči s dužinom teksta koja mu je posvećena, Genette razlikuje četiri tipa odnosa između fabule i sižea: sažetak, opisnu pauzu, elipsu i scenu (isto: 47). U *Štefici Cvek* mogu se pronaći tek jedna kratka opisna pauza i dvije scene. Opisna pauza označava narativnu situaciju u kojoj „vrijeme teksta traje, a vrijeme priče stoji“ (isto: 48). Primjer u kojemu opis zaustavlja radnju predstavlja sljedeći citat: „Soba je bila u neredu, na stolu su ležali ostaci hrane. Smrdjelo je po vinu i opušcima. Štefičin krevet bio je ukrašen uvelim cvijećem, kraj svinjske glave ležao je obećani svadbeni buketić“ (Ugrešić 2004: 69).⁷ Za razliku od toga, scena označava jednako trajanje vremena priče i vremena teksta, a može biti iskazana dijalogom i (unutarnjim) monologom. Primjeri scene u promatranom Ugrešićkinu romanu su poglavlja *Štefica Cvek konzultira Anušku, vrloiskusnu po pitanjima depresije (falcanje)* i *Anuška, vrloiskusna po pitanjima depresije, javlja novosti Štefici Cvek (petljice)* koja se u cijelosti sastoje od telefonskog razgovora Štefice i njezine prijateljice Anuške, a njihov dijalog prenesen je bez intervencije pripovjedača (isto: 51):

- Halo? Štefice, gdje si?

- Tu.

- Čekaj... Evo ga. Osnovni simptomi po kojima možete prepoznati depresiju. Depresija se može prepoznati po međusobno povezanim simptomima kao što su: neodlučnost... Slušaš?

- Slušam.

- Kao što su neodlučnost, besanica, gubitak interesa... Čuješ?

- Čujem.

- Pa reci onda!?

- Šta?

- Pa je l' imaš te simptome ili nemaš?

- Imam neodlučnost i gubitak interesa, a besanicu nemam.

- Dobro, idemo dalje. Umor, plačljivost, anksioznost...

- Što je to? To zadnje?

- Ne znam točno, neka nervoza, strah, tako nešto... (Ugrešić 2004: 20).

⁷ Citirani odlomak bit će kontekstualiziran s obzirom na radnju romana i analiziran u poglavlju *Intertekstualnost i persiflaža*.

Pripovjedačeva nevidljivost u citiranom primjeru naglašava Štefičinu pasivnu ulogu u razgovoru, a takva tiha aktivnost uma, kao što će daljnja analiza pokazati, dosljedno obilježava njezin lik tijekom radnje. Osim toga, pripovjedačevi bi komentari ovdje bili suvišni u načinu na koji čitatelj percipira neupućenost protagonistice u značenje riječi „anksioznost“, čime se sugerira njezina intelektualna inferiornost koja se u izvanknjiževnoj zbilji nerijetko pripisuje konzumenticama ženske popularne kulture. S druge strane, dobar dio priče o Štefici ispričovijedan je psihonaracijom, što ne čudi uzme li se u obzir učestalost primjene te pripovjedne tehnike u slučajevima „kada likovi imaju 'nizak intelektualni ili introspektivni kapacitet', odnosno kada nisu skloni samorefleksiji“ (Grdešić 2015: 169 prema Cohn 1978: 52). Osim toga, „pripovjedači se redovito služe psihonaracijom kada žele naglasiti da likovi nešto nisu znali, razumjeli ili da nečega nisu bili svjesni“ (isto: 170). Psihonaracija se može prepoznati po glagolima mišljenja i osjećaja koji funkcioniraju kao znak da će se misli i osjećaji lika prenositi indirektno, odnosno neupravnim govorom u trećem licu (isto: 160), kao, primjerice u sljedećem citatu:

Štefica si nije mogla objasniti zašto ju je Anuškinu zaljubljanje bacilo u očajanje. A onda *je pomislila* da je to, valjda, zbog toga što uvijek mora postojati netko kome je gore ili bar jednako kao nama (Ugrešić 2004: 73, kurziv moj).

Osim psihonaracije, umetnuta priča obiluje i citiranim monologom, pripovjednom tehnikom kojom se misli lika doslovno citiraju, odnosno iznose u upravnom govoru (isto: 161), primjerice: „'A možda ja' pomislila je Štefica, 'cijeli život sjedim u ovoj kuhinji i čistim grašak, samo što to ne znam?!'“ (Ugrešić 2004: 16); „'Zaista', mislila je Štefica, 'kako se engleski kaže krvna grupa', i oprezno se približila plakatu“ (isto: 81). Velika zastupljenost upravo ovih pripovjednih tehnika u romanu primjerena je s obzirom na junakinjinu povučenu koja skriva razveden unutarnji govor.

5.1.2. Pripovjedač

Štefica Cvek u raljama života započinje okvirnom pričom koju pripovijeda ekstradijegetička-autodijegetička pripovjedačica jer s prve razine iznosi vlastitu priču. Pripovjedačica prve razine ujedno je i lik spisateljice koji pripovijeda intradijegetičku priču o procesu stvaranja ženske proze. Njezino se djelo čitatelju otkriva kao hipodijegetička, odnosno umetnuta pripovijest o

Štefičinu životu, a nju kazuje intradijegetički-heterodijegetički pripovjedač jer s druge razine pripovijeda priču u kojoj ne sudjeluje, što mu pridaje određenu objektivnost i impersonalnost. Ranije spomenute tetkine anegdote, kao i citati visoke književnosti, koji će biti obrađeni u daljnjoj analizi, predstavljaju hipohipodijegetičke fragmente (Grdešić 2015: 94-96). Povrh toga, na početku svakoga poglavlja hipodijegetičke priče umetnute su simulacije savjeta iz ženskih časopisa koje odgovaraju onome što je Genette nazvao paratekstom. Zapravo, budući da se ti fragmenti pojavljuju unutar same knjige, oni, zajedno s naslovom djela, nazivima poglavlja, imenom autora, bilješkama, fusnotama i drugim elementima, čine peritekst (isto: 111). Na obje dijegetičke razine događaji su ispričovijedani kronološki. Na prvoj razini teksta čitatelj prati proces nastajanja fikcionalnoga djela – od odabira sastavnih elemenata priče poput žanra, sadržaja i glavnoga lika preko razmatranja potencijalnoga razvoja radnje do gotova književnoga proizvoda. Nasuprot tome, na drugoj pripovjednoj razini iznosi se životna svakodnevnica glavne junakinje toga djela – od osobnih nezadovoljstava i nesreće u ljubavi preko mentalnoga sloma pa do konačnoga nagovještaja ljubavnoga uspjeha.

Prijelazi s više dijegetičke razine na onu nižu zbivaju se na mjestima na kojima ekstradijegetička pripovjedačica, autorica priče o Štefici, donese odluku koja se tiče početka ili nastavka priče koju piše. Primjerice, nakon što, na samom početku romana, odluči o žanru, temi i glavnom liku, lik spisateljice ima sve što joj je potrebno da započne pisati svoje djelo, stoga se u sljedećem poglavlju, koje se otvara *in medias res* scenom čišćenja graška, pripovijedanje s prve razine teksta premješta na drugu razinu. Nasuprot tome, prijelazi s niže pripovjedne razine na onu višu motivirani su autoričinim sažaljenjem nad junakinjinom sudbinom: „Draga moja, jadna Štefice Cvek! Pljuska do pljuske! Da sam prava spisateljica trebala bih sada hrabro stati u tvoju zaštitu. I upoznati te konačno s čovjekom tvog života“ (Ugrešić 2004: 51) – ili pomanjkanjem inspiracije za daljnji razvoj događaja: „I? I što je dalje bilo? Nestalo konca! Prekidam štepanje. U ustima mi zaostala jedna nit, ne znam kamo bih s njom“ (isto: 91). Takvi prijelazi s jedne pripovjedne razine na drugu u kojima ekstradijegetička pripovjedačica, naglašavajući vlastito postojanje i artifizijelnost teksta, otvoreno komentira likove i radnju za koju se dotad pretvarala da ju samo prenosi nazivaju se metalepsom ili metafikcijom (Grdešić 2015: 100).

Kao što je već spomenuto, priča koja čini okvir romana, intradijegetička priča, ispričovijedana je u prvom licu jednine, što joj priskrbljuje familijaran ton zahvaljujući kojem se čitatelj osjeća bliskim pripovjedačici. Štoviše, šivaćom terminologijom proizvoljno

raspoređenom u tekstu, kao i raznim grafičkim oznakama poput brojnih škarica i isprekidanih crta koje predstavljaju upute ili mjesta na kojima se tekst može „prekrojiti“, čitatelj je pozvan da sudjeluje u stvaranju dijegetičkoga svijeta, čime se ponovno narušava granica između teksta i izvanknjiževne zbilje.⁸ Taj postupak čitatelju ostavlja mogućnost da drugačije „skroji“ Štefičin život, a naročito završetak romana za koji je ponuđeno nekoliko verzija od kojih ne okončava svaka definitivnim pronalaskom savršenoga muškarca. Suprotno tome, posljednje poglavlje romana, naslovljeno *Završna obrada modela*, pisano je u trećem licu jednine i funkcionira kao svojevrsan autorski komentar. U njemu se čitatelja informira o autoričnim zamislima i namjerama, identificiraju se „trivijalni“ obrasci te opća mjesta ljubića primijenjena u napisanoj (ženskoj) priči, objašnjavaju se spomenute reference, potvrđuju se izvori „trivijalne“ i „visoke“ književnosti koji su poslužili kao inspiracija za djelo te se iznose autoričini književnoteorijski stavovi. Tvorbena ogoljenost *Završne obrade modela* čitatelja bi mogla dovesti u iskušenje da glas koji govori pripíše stvarnoj autorici, Dubravki Ugrešić, no on ipak ostaje književnom, metaliterarnom konstrukcijom i pripada liku autorice.

5.1.3. Karakterizacija

Prema Dorrit Cohn, „što je pripovjedač uočljiviji, to je manje sklon otkriti dubinu psihe svoga lika ili čak kreirati likove s kompleksnom psihom“ (Grdešić 2015: 155), stoga ne čudi što roman *Štefica Cvek u raljama života* nastanjuju likovi konstruirani oko jedne ili dominantne osobine, a najočitiji primjer su oni znakovita imena – trijada Štefičinih „udvarača“. Šofer, Trokrilni i Intelektualac su plošni, humoristični, karikaturni likovi ograničenih osobina. Uostalom, svi su likovi u romanu statični jer se tijekom radnje ne mijenjaju. Rimmon-Kenan razlikuje dva načina na koja pripovjedač čitatelju može predstaviti karakter lika. Izravna definicija odnosi se na situaciju u kojoj pripovjedač izravno navodi svojstva lika pomoću pridjeva koji čitatelju pružaju gotovu informaciju o njegovu karakteru, a neizravna prezentacija kada pripovjedač oprimjeruje osobnost lika stavljajući ga u različite situacije i interakcije, dakle

⁸ Ključ za razumijevanje spomenutih grafičkih obilježja dan je u *Tumačenju raznih oznaka*, prilogu koji se nalazi na samom početku knjige. Osim toga, inspiriranost šivanjem očita je i u naslovima poglavlja (*Poduplani autorski štep*; *Dodatak: ljubić-restlovi koji se mogu upotrijebiti za aplikacije*; *Autorski ajneri*) od kojih je mnogima u zagradi pridružen određen krojački termin, primjerice: *Šteficu Cvek savjetuje kolegica s posla*, *Marijana (futrzanje)*; *Štefica Cvek prihvaća savjete (krajcanje)*; *Štefica Cvek i muškarci (skriveno kopčanje dugmadima)*.

njegove osobine ne navodi izrijekom, već čitatelj o njima mora sâm zaključiti (isto: 65-68, 71). Prva izravna definicija u romanu iskazana je u Štefičinu pismu upućenom redakciji ženskoga časopisa u kojemu traži ljubavni savjet:

Imam 25 godina, po zanimanju sam tipkačica. Živim s tetkom. Mislim da sam ružna, iako neki tvrde da nisam. Od svojih vršnjakinja razlikujem se po tome što su sve one već udate ili imaju mladiće, samo ja nemam nikoga. Usamljena sam i melankolična, a ne znam kako da si pomognem. Dajte mi savjet (Ugrešić 2004: 13).

Čitatelj nema razloga ne vjerovati Štefici na riječ jer osim što tijekom radnje opetovano svjedoči citiranim atributima, potvrđuje ih i iskaz ekstradijegetičke-homodijegetičke pripovjedačice koja Šteficu odabire kao lik svoje priče, među ostalim, upravo i zbog tih osobina (Ugrešić 2004: 13). Međutim, izravne definicije koje o liku Štefice izriču njezine prijateljice – primjerice Marijana: „stara moja, nemaš ti seksipila, nemaš i – bog!“; „skini koju kilu!“; „preozbiljna si, nekak si prepoštena“; „Frajeri ti vole vesele mačke! Ti stalno imaš nekakav uvrijeđeni izraz na licu“ (isto: 24) – nisu jednako vjerodostojne:

Karakterizacija pomoću izravne definicije pouzdana je isključivo ako dolazi od ekstradijegetičkog-heterodijegetičkog pripovjedača, u pravilu sveznajućeg, koji svoje likove dobro poznaje upravo stoga što ih je stvorio. [...] Kada izvor izravne definicije nije sveznajući pripovjedač, već neki drugi lik, ta informacija prije služi karakterizaciji onoga koji govori nego onoga o kome se govori (Grdešić 2015: 68-69).

Da Marijanine iskaze valja uzeti s oprezom potvrđuje i činjenica da je ona – dok je dijetnim i ljubavnim savjetima zasipala Šteficu koja tijekom njihova susreta nije prozborila ni riječ – pauze u svojem govoru ispunila najprije jednim sendvičem sa šunkom, zatim još jednim sendvičem sa šunkom, potom kavom, pa jednom kremšnitom, cigaretama i, na kraju, čokoladom: „Daj, daj, uzmi! – nutkala je Marijana Šteficu čokoladom. – S dijetom počinjemo od ponedjeljka!“ (Ugrešić 2004: 25). Ona potiče Šteficu da joj se pridruži u „slatkom grijehu“, a zatim i u dijeti koju odgađa u vječno blisku budućnost, u već konvencionalan početak svih novih početaka; svake bolje verzije nas samih – u nesretni ponedjeljak, a dok konzumira ugljikohidrate i šećere koji su na dijeti strogo zabranjeni, posljedice prekomjernoga uživanja u njima projicira na

Šteficu: „Kao prvo, skini koju kilu!“ (isto 24). Marijanin savjet odražava internaliziranu kulturno prihvaćenu sliku toga kako bi žena trebala izgledati, sliku koju u velikoj mjeri perpetuiraju nerealistički prikazi kakvi se mogu naći u različitim oblicima ženske popularne kulture, ponajprije u ženskim časopisima.

Nasuprot tome, intradijegetički pripovjedač lik Štefice portretira neizravnom prezentacijom pa o osobinama junakinje čitatelj saznaje iz njezinih radnji, njezine okoline te njezina govora i vanjskoga izgleda. Štefičina svakodnevnica sastoji se od rutinskih radnji kao što su kućanski poslovi i susreti s prijateljicama tijekom kojih ona nijemo sluša njihove savjete, a čak se i njezino zanimanje tipkačice svodi na neinventivnost i rutinu te otkriva junakinjin intelektualni obzor i izostanak ambicije (Đekić 1995: 91). Dijeleći život s bezubom tetkom, hodajućom riznicom gatačkih anegdota iz rodnog joj kraja kojima doprinosi melankoličnu raspoloženju svoje usamljene nećakinje, dvadesetpetogodišnja Štefica vene u učmaloj atmosferi njihova stana. Ipak, u nadi da okonča svoju melankoliju i pronađe životnoga partnera, Štefica u svoj život uvrsti i pokoju nerutinsku radnju pa tako isproba dijetu, prelista modni časopis, pročita književni klasik, posjeti kazalište i izložbu te upiše tečaj engleskoga jezika na kojemu upozna Mistera Frndića, muškarca koji predstavlja potencijalni kraj njezine potrage za ljubavi. Navedene aktivnosti stalna su mjesta ženskih časopisa, predstavljena kao provjeren recept za garantirani ljubavni uspjeh. Provlačeći junakinjin život kroz ta iskustva, autorica se nastavlja inspirirati ženskom popularnom kulturom, a svoju protagonisticu „kroji“ prema svim uzusima ljubica (isto).

5.1.4. Fokalizacija

Vanjski izgled Štefice u romanu nije opisan, već tek naslućen na dvama mjestima.⁹ Razlog izostanka vanjskog opisa junakinje iz djela jest većinska primjena unutarne fokalizacije u hipodijegetičkoj priči. Naime, perspektiva pripovijedanja intradijegetičkog pripovjedača uglavnom je vezana uz lik Štefice i zato taj pripovjedač kaže samo ono što Štefica zna. Zbog takve ograničenosti pripovjedačeva spoznajnoga kruga na junakinjin vidokrug, u naraciji druge

⁹ Prvo sama Štefica u već spomenutom pismu upućenom savjetodavnoj rubrici ženskog časopisa za sebe kaže: „Mislim da sam ružna, iako neki tvrde da nisam“ (Ugrešić 2004: 13), a poslije joj Marijana atribuirao nedostatak fizičke i seksualne privlačnosti i potrebu da smršavi. Međutim, to što Štefica primijeni njezin savjet i iskuša dijetu, makar četverodnevnu, ne govori o vjerodostojnosti Marijaninih navoda (jer oni su u radu već osporeni), nego jedino o Štefičinu nedostatku samopouzdanja i želji da se uklopi u široko prihvaćene kriterije ljepote.

razine nema ni informacija o drugim likovima koje Štefeci, kao liku fokalizatoru, ne mogu biti poznate (Grdešić 2015: 129, 131-132). Unutarnja fokalizacija tako je primijenjena u svakom poglavlju u kojemu Štefica razgovara s muškim likom – Šoferom, Trokrilnim, Intelektualcem i Misterom Frndićem. Pritom njezino pasivno sudjelovanje u dijalogu doprinosi humorističnosti interakcije, a prozor u njezin um otkriva bogatu misaonu aktivnost koja nikako da se pretvori u govor:

- Štefica... Štefica... – rekao je Šofer. – Imate lijepo ime. Druge bi se na vašem mjestu zvale Stefani, Fani ili tak nekako...
- Da... – rekla je Štefica jer se nije mogla sjetiti što bi na to odgovorila.
- Morali bismo prijeći na „ti“! – rekao je Šofer i kucnuo svojom čašom o njezinu.
- Da... – ponovila je Štefica. „Možda neće htjeti ručati. A možda i nije u redu da ga odmah pozovem na ručak. Mislit će da mi je stalo do njega... Za drugi susret dobro je i ovako, uz čašicu...“
- Baš je dobar ovaj konjak! – rekao je Šofer i nasmiješio se. „Kako se lijepo smiješi!“ mislila je Štefica (Ugrešić 2004: 35-36).

Zbog znatno razvedenije misaone aktivnosti naspram govorne produkcije, Štefica ostavlja dojam sramežljivosti i zbunjenosti, a uvid u njezine misli otkriva i zanesenost Šoferovom vanjštinom. Time se postavlja ton razgovora u kojemu je glavna riječ prepuštena muškom liku, a svojim sporadičnim, šutljivim sudjelovanjem u razgovoru protagonistica utjelovljuje stereotip pasivne žene. Njezina pasivnost kulminira kada ju Šofer privuče na krevet, a ona ne verbalizira svoje misli: „Previše mu dopuštam, trebala bih se braniti... prebrzo, prebrzo se sve događa... pa nismo još ni piće dopili, trebalo je pričekati...“ (Ugrešić 2004: 37). Ne uspjevši samu sebe izbaviti iz situacije u kojoj se našla, Štefici u pomoć priskoči mehanički pas koji je u presudnom trenutku zalajao iz Šoferove torbe. Taj svojevrsni *deus ex machina* da naslutiti ono što poslije potvrdi fotografija u lisnici koju je Šofer zaboravio na odlasku – on je oženjen čovjek i ima dvoje djece. Ta scena u kojoj se Šoferov surov udvarački pristup ne uklapa u Štefičinu zamišljenu postupnu progresiju predstavlja jednu od brojnih situacija u romanu koje izokreću ideal ljubavnoga susreta kakav nude ljubavni romani. Štefičina pasivnost ipak najviše do izražaja dolazi u epizodi s Trokrilnim, no analiza toga susreta pripada jednom od sljedećih poglavlja.

Osim spomenutih situacija, unutarnja fokalizacija provedena je i u poglavljima koja se odvijaju u Štefičinu domu koji dijeli s tetkom, a ondje je u funkciji dočaravanja očaja koji junakinja osjeća u vezi svojega života:

Zaboga, mislila je Štefica, vječno ću ostati zatočena u ovoj kuhinji i skupljati grašak, zrno po zrno, plakala je Štefica, cijeli svoj život, mislila je Štefica, s tetkom koja će stalno gubiti zubalo, suze su kapale na pod, skupljat ću i skupljati, plakala je Štefica, svima je bolje, mislila je Štefica, i Marijani i Eli i Anuški, kotrljao se grašak, one bar imaju nekoga, izmicao je grašak, muža, djecu, prijatelje, plakala je Štefica, samo ja nemam nikoga, mislila je Štefica, posao, kuća, ronila je suze Štefica, nikad, nikad se ništa neće promijeniti (Ugrešić 2004: 17).

Zadovoljstvo vlastitim životom junakinja temelji na ispunjenju sljedeće logične, kulturno prihvaćene životne uloge – pronalazak partnera pa brak i zatim osnutak obitelji. Ispunjenje tih uloga, uostalom, podupiru i različite forme ženske popularne kulture – primjerice, ženski časopisi koji gotovo svaku aktivnost žene podređuju upravo tim ciljevima, ali i ljubavni romani koji prakticiraju imperativ hepienda u vidu ostvarenja heteroseksualne ljubavi u nekom obliku. Potvrdu da je tuga jedina ispravna emocionalna reakcija na nepostojanje ljubavnoga partnera i djece u vlastitom životu, implementiraju ženski likovi – Anuška svojom replikom: „Nađi sebi dečka! To ti je najbolji lijek za depresiju. To valjda znaš?“ (Ugrešić 2004: 21) i Marijana svojom: „možda sam primitivna, al' frajer ti je glavna stvar u životu!“ (isto: 23). Tetka pak primjenjuje dva različita pristupa – na jednom mjestu svoju nećakinju šutke promatra sa žaljenjem dok ona uplakana kupi grašak s poda (isto: 18), a na drugom je, u svojem već prepoznatljivom stilu, upozorava na posljedice neimanja ljubavnoga partnera:

Šta je? Opet ši žalošna...?! [...] Kod naš je u Bošanškoj Krupi bila jedna Petra [...] Ona je uvijek bila tako žalošna da mi še, kad šam je vidjela kako štoji na pragu svoje kuće, činila kao neki mrtvački pokrov ražapet na vratima. Bolovala je, čini še, od neke magle u glavi, pa joj ni liječnici, a niti župnik nišu mogli ništa pomoći [...] Kad bi je uhvatili jači napadaji, odlazila bi pošve šama u šumu pa ju je lugar, obilažeći šumu, često našao kako potrbuške leži na travi i plače. Pošlije, kad še udala, kažu da je to prošlo! (Ugrešić 2004: 63-64).

Štefičino depresivno raspoloženje tako se otkriva kao posljedica diskrepancije između očekivanja koje društvo postavlja pred ženu i njihove neostvarenosti u njezinom privatnom životu. Osim toga, ovim primjerom vrijedi naznačiti intertekstualni odnos *Štefice Cvek* prema *Gospođi Bovary*, koji će biti produbljen u nastavku rada. O anegdotama Štefičine tetke već je bilo riječi, no ovdje valja napomenuti kako su one uvelike inspirirane pričama i tračevima Emmine sluškinje Félicité. Štoviše, tetkina netom citirana replika nedvojbeno je preuzeta iz Flaubertova klasika:

[V]ama je to isto kao što je bilo Guérine, kćeri gazde Guérina, ribara iz Polleta, koju sam upoznala u Dieppeu prije nego što sam došla k vama. Bila je tako strašno tužna – kad ste je vidjeli kako stoji na kućnom pragu, činilo vam se da vidite mrtvački pokrov razapet pred vratima. Bolovala je, čini mi se, od nekakve magle u glavi i liječnici tu ništa nisu mogli, a ni župnik. Kad bi je baš jako spopalo, poslala bi na žalo, sama samcata, i stražar bi je pri obilasku često našao kako leži potrbuške na šljunku i plače. Kažu da joj je to prošlo, poslije, kad se udala (Flaubert 2012: 132).

Poticaj za priču i kod Štefičine tetke i kod Félicité je isti – tuga Štefice, odnosno Emme; Félicité Emminu žalost objašnjava, kao i tetka Štefičinu, kao posljedicu samovanja, a kao rješenje obje navode udaju. No, Emmina napomena: „ali meni [...] je to došlo nakon što sam se udala“ (Flaubert 2012: 132) kontradiktorna je ideji da brak rješava depresivno raspoloženje. Emmino emocionalno stanje tako se otkriva kao posljedica nepodudarnosti između očekivanja i stvarnosti bračnoga života. Njezina vizija ljubavi izgrađena je na uzbudljivim ljubavnim romanima kojima provincijski, srednjoklasni život koji uključuje dom, muža i dijete nije dorastao pa Emma, zbog kroničnoga nezadovoljstva vlastitim životom, krši norme ponašanja koje su u društvu prihvaćene kao primjerene za ženu.

5.2. Postmodernistički elementi u romanu

Kao što je već naznačeno, narativna gradnja romana *Štefica Cvek u raljama života* počiva na analogiji između pisanja i šivanja, što odražava podnaslov djela (*Patchwork roman*); šivaća terminologija pridružena nazivima poglavlja; krojačke oznake (preuzete iz ženskih modnih časopisa poput *Burde*) kojima je, poput *krojnog arka*, prožet čitav roman te ludistička infantilnost pripovjedačice:

Kuckam dalje. Štepan. Šivam priču koja treba biti ženska. Šivam proznu haljinu, u duljinu i širinu, poprijeko i uzduž, ja sam pisac-puž što traži ruž, ja sam tkalja što traži kralja, autor što štepa bez glave i repa, ja sam ptica čipkarica, ah, nevjest mi je prvi vez, tu će biti rez! Rez! Rez! Rez-etak! Počni već početak! (Ugrešić 2004: 14).

Podjela na kratka poglavlja svjedoči o fragmentarnosti romana koja je na grafičkom planu popraćena škaricama i isprekidanim crtama, čime se *patchwork* tehnika i kompozicijski dočarava. Osim *Burde*, postmodernizmu svojstvena intermedijalnost u vidu inkorporacije neknjiževne građe u roman očituje se u pismima čitateljica iz savjetodavne rubrike te u raznim savjetima za kućanstvo i uljepšavanje koji su umetnuti na početku svakoga poglavlja. Budući da su ti isječci na pojedinim mjestima u snažnom kontrastu u odnosu na fabularnu sekvenciju koja nakon njih slijedi, primjerice ako se u njoj postavlja koje dramatično pitanje, oni neupitno doprinose komičnom ozračju romana (Đekić 1995: 99). Tako epizodi u kojoj Štefica pokušava počinuti samoubojstvo, koje se također pretvori u travestiju, prethodi naputak kako prepoznati kada je povrće kuhano (Ugrešić 2004: 75). Tim se postupkom naglašava banalnost pojedinih situacija i pretjerana melodramatičnost nekih pitanja koja muče protagonisticu (Đekić 1995: 99), a kako ti savjetodavni fragmenti, kao svojevrсни faktocitati, u roman unose klišeje iz ženskih časopisa koji nude praktično znanje primjenjivo u ženskoj svakodnevici, koja je tradicionalno poimana kao ispunjena kućanskim poslovima (Medarić 1988: 112), oni se mogu povezati i s postmodernističkim napuštanjem „velikih“ tema. Tako se u *Štefici Cvek* spominju kućanski poslovi poput čišćenja graška, čime se banalna svakodnevica afirmira kao legitimna književna tema.

5.2.1. Intertekstualnost i persiflaža: bajka, ljubić i književni klasik

Budući da ljubavni romani slijede obrazac bajke – preko prepreka do hepienda – (Lukić 1995) očekivano je da će se u imitaciji toga žanra pronaći bajkoviti elementi.¹⁰ Spomenuta scena čišćenja graška tako predstavlja intertekstualnu poveznicu s bajkom o Pepeljugi koja je, u promatranom romanu sklonom persiflaži, umjesto ptičjega pjeva, upotpunjena gugutanjem golubova (Ugrešić 2004: 15, 17, 69). Osim golubova, roman od ideala bajke udaljava i vokalan

¹⁰ Elementi bajke vidljivi su i u autoričinoj zbirci *Život je bajka* te u romanu *Ministarstvo boli*.

papagaj koji ne pomaže ublažiti Štefičinu zabrinutost vlastitim fizičkim izgledom: „Debela, debela, najela se pepela“ (isto: 74). Još jedna paralela između Štefice i Pepeljuge ogleda se u beznadnoj situaciji u kojoj se obje junakinje nalaze sve dok se u posljednjem trenutku ne pojavi princ koji otkloni njihovu patnju s time da princ, u Ugrešićkinu parodijski intoniranom romanu, ne stigne na bijelom konju, već s protagonisticom čeka tramvaj (Đekić 1995: 105). Parodija bajke *Trnoružica* iliti *Uspavana ljepotica* pretvara se pak u grotesku u sceni buđenja otriježnjene Štefice nakon Elina svadbenoga slavlja održanoga u junakinjinu stanu. Naime, u postelji ukrašenoj uvelim cvijećem „[k]raj Štefice je, obraz uz obraz, spavala svinjska glava“, a „kraj svinjske glave ležao je obećani svadbeni buketić“ koji Ela, prekršivši dogovor, po izlasku iz Vijećnice nije dobacila Štefici, već ga je uporno držala u rukama (Ugrešić 2004: 69).

Inspiriranost bajkama autorica je eksplicitno priznala u metaliterarnim napomenama na kraju romana, a njima je pridodan još jedan žanr slične fabularne osnove – *herz* roman (Ugrešić 2004: 105). Ugrešićkino djelo iz spomenutih žanrova preuzima ono arhetipsko dok se njihovi idejni svjetovi izvrću brojnim situacijama. Odnos prema „trivijalnom“ u ovom je romanu, dakle, ambivalentan; dok se uvelike oslanja na uzuse trivijalnoga teksta, on ih istovremeno i prenaglašava do karikature. Hiperbolična iskustva, karikaturni likovi i humor koji iz svega toga proizlazi, neki su od najčešćih znakova pozicioniranosti *Štefice Cvek* onkraj „trivijalnoga“. Ta dualnost u odnosu prema predlošku, istovremena sklonost njemu i odmak od njega, uz ogoljenost konstrukcije teksta i naglašenu narativnu samosvijest, podrazumijeva još jedan tipično postmodernistički postupak – *camp*. Naznačena dvostrukost, uostalom, romanu priskrbuje višeznačnost koja čitatelju, ovisno o njegovim kompetencijama i preferencijama, omogućuje da bira s kojom će tekstualnom razinom ostvariti komunikaciju – dok se osnovna razina odnosi na puko praćenje fabule, izdizanjem na više tekstualne razine, može se iščitati ironična i kritička slojevitost Ugrešićkina romana (Đekić 1995: 55-59, 85-88).

Osim bajke i ljubavnoga romana, intertekstualnost na razini lika očituje se i u autoričinu neuspješnom naumu da Šteficu Cvek učini ženskom verzijom Miloša Hrme, junaka djela *Strogo kontrolirani vlakovi* češkoga pisca Buhomila Hrabala (Ugrešić 2004: 104). Premda se Hrabalovo djelo ne citira izrijekom, junakinjino neuspješno samoubojstvo može se promatrati kao situacija preuzeta iz toga primjerka „visoke“ književnosti (Medarić 1988: 116). Lik Štefice motiviran je i Flaubertovom *Madame Bovary* (1857), a odlomci u kojima se Štefica identificira s Emmom doslovno su citirani. Protagonistica analiziranoga romana ne posegne slučajno za tim realističkim

klasikom; taj književni odabir svjedoči o naglašenim manirističkim tendencijama Dubravke Ugrešić kao spisateljice, koji se mogu primijetiti u većem broju njezinih literarnih ostvarenja (Đekić 1995: 101). Kako je Štefica Cvek okarakterizirana kao protagonistica ograničene svijesti, čitatelj od nje ne očekuje obradu složenijih pitanja kakva ime Gustavea Flauberta naslućuje, stoga bi se na prvi pogled moglo učiniti da spomen toga književnog velikana narušava čvrsto naznačena uporišta „trivijalnoga“ teksta. No, kombinacija elemenata „visoke“ i „trivijalne“ književnosti napravljena je promišljeno i njome se pokazuje da brige što muče protagonisticu kanonskoga štiva, brinu i malu tipkačicu.

5.2.1.1. Figura čitateljice: Štefica i Emma

Premda se usporedba Emme Bovary i Štefice Cvek isprve može činiti neintuitivnom jer je Emma lik iz kanonskoga realističkog romana, žanra koji nije konstruiran ciljano za žensku publiku, i klasik „visoke“ književnosti može postati „ženskim“ žanrom nađe li se u Štefičinim rukama s obzirom na to da se njezino čitanje *Madame Bovary* ne razlikuje od načina na koji bi čitala ljubić ili ženski časopis. Naime, čitajući Flaubertov roman, Štefica označava dijelove teksta u kojima se prepoznaje, odnosno estetsku vrijednost djela reducira na emocionalnu upotrebnju vrijednost, a isto čini i Emma kada čita ljubavne romane. Obje protagonistice, dakle, književne tekstove ne promatraju kao fikcionalne fragmente određenoga kulturnog okvira, već emocionalno investiraju u sudbine likova tražeći u njima tragove svojega života.¹¹ Na taj način Štefica utjelovljuje tipičnu predodžbu čitateljice ljubavnoga romana. Uostalom, kod Emme se, kao i kod Štefice, mogu prepoznati znakovi „skučena osobnog obzora“ (isto: 104), a spomenute romane u vezu dovodi i činjenica da obje junakinje priželjkuju uzbudljiv život i ljubavnu strast, krata vrijeme čitajući, dijele različite oblike ženskih praksi, rekreativno se bave potrošnjom i nezadovoljne su svojim životima do te mjere da jedna pokuša, a druga uspije počinuti samoubojstvo.

Poigravši se tako konvencijama trivijalnoga ljubavnoga romana, autorica je pokazala kako se obrasci popularnoga ljubića mogu povezati s visokom književnosti, a tako uspostavljena relacija ostavlja trag i na Ugrešićkinu i na Flaubertovu djelu pa nakon nje čitatelj obama djelima pristupa ponešto drugačije nego što bi da nisu međusobno uspoređena. Samim time, nakon čitanja *Štefice Cvek u raljama života*, u *Madame Bovary* odjednom se prepoznaju obilježja svojstvena

¹¹ O prepoznavanju je pisala Rita Felski u poglavlju *Recognition* (23-51) u: *Uses of Literature* (2008).

trivijalnom štivu. Na taj se način ukida granica između „trivijalne“ i „visoke“ književnosti i „pokazuje kako termin trivijalno doista valja shvatiti kao mogući opis strukturnih obilježja određena književnoga teksta, a ne kao možebitnu prosudbu njegovih umjetničkih vrijednosti“ (isto). Osim toga, spojivši „našivke *herz*-proze u kojoj ženski likovi nešto traže, traže, pa to hepiendno nađu, i našivke tzv. ženske proze, u kojoj likovi također nešto traže, traže, ali to ne nađu ili vrlo teško nađu“ (Ugrešić 2004: 105), kao što Emma Bovary nije našla i kao što to, s obzirom na nekoliko potencijalnih završetaka romana, možda ni Štefica nije našla, Ugrešićkino djelo otvara nove fabularne mogućnosti za ženske likove, one u kojima „konačni cilj ne mora biti pronalazak savršenog muškarca“ (Korljan 2015: 108).

5.2.2. Autoreferencijalnost

Kao što je već spomenuto, hipertrofija trivijalnih elemenata u *Štefici Cvek* očituje se na razini lika, razini fabule, izražajnoj i tematskoj razini te na svima ima humorističan učinak. Osim toga, odmak od „trivijalnosti“ demonstriran je i izdvojenim, nadređenim položajem pripovjedačice u odnosu na umetnutu priču o Štefici, a njezino „metastajalište“ omogućava potpunu podređenost priče autorskom zahvatu koji je demistificiran u završnim metaliterarnim napomenama (Đekić 1995: 96). Autoreferencijalnost je omogućena narativnim okvirom koji prati lik spisateljice koji se, na zahtjev svojih prijatelja i znanaca, upušta u pisanje „ženske“ priče i pritom bilježi svoje misli i dvojbe te se – u maniri pisaca popularne književnost koji vode računa o željama i ukusima svoje publike jer o njoj, uostalom, i ovise – konzultira sa svojim prijateljima, susjedama i obitelji.¹² Protagonisticu za svoje djelo lik spisateljice pronađe u pismu objavljenom u savjetodavnoj rubrici ženskoga časopisa, a taj kvazistvarnosni element podsjeća na mistifikacije poput „pronađenih“ rukopisa koje su također česte u postmodernističkim djelima (Nemec 1993: 264). U tom kontekstu valja spomenuti i autoričinu igralačku mistifikaciju u kojoj se ona poziva na lažan književni entitet, izmišljen dnevnik nepostojeće Pat Patch tobože objavljen 1888. godine u Londonu (Medarić 1988: 113-114). Doista, „čini se da gotovo i nema razine pripovijedanja koju D. Ugrešić ne iskorištava kao priliku za književnu refleksiju, što samo po sebi svjedoči o njezinu radikalnom pristajanju uz [postmodernistički] koncept proze“ (isto: 114).

¹² U gotovo svakoj Ugrešićkinoj prozi može se pronaći tematiziranje i problematiziranje samoga procesa pisanja, kao i pozivanje na tuđe tekstove (Medarić 1988: 111).

S obzirom na gustu intertekstualnu isprepletenost Ugrešićkina romana, „pokušaj inauguriranja 'ilealnog' proznog žanra u postojeću 'službenu' tipologiju“ čini se pronicljivim i umjesnim (Ugrešić 2004: 103). Pseudožanr *patchwork roman* zahvaća postupke primijenjene u konstrukciji *Štefice Cvek u raljama života* jer jasno upućuje da je roman sastavljen „od dijelova što su prethodno pripadali nekim drugim tekstovima“ i da su ti dijelovi „postupkom naknadnog šivanja“ uključeni u novu proznu cjelinu (Đekić 1995: 106-107). Inkorporacijom silnih intertekstualnih elemenata u svoje prozno tkivo autorica uobličuje postmodernističko „prepeglavanje“ u kojemu, uostalom, „vidi skorbu budućnost književnosti“ (Ugrešić 2004: 106). Doista, Ugrešić kao *femina ludens* pristupa stavu o književnoj iscrpljenosti i upošljavajući svoje kreativne impulse gradi originalno djelo koje, kako će daljnja analiza pokazati, u određenim elementima prethodi suvremenijem žanrovskom *potomku* ljubavnoga romana – *chick litu*.

5.3. Elementi popularne kulture u romanu

Dok je u prethodnom poglavlju pokazano kako je analizirani roman intertekstualno i intermedijalno isprepleten, u ovom će se poglavlju pobliže promotriti u njemu zastupljeni oblici popularne kulture, s naglaskom na ljubići i ženske časopise, kao najzastupljenije popularne forme u romanu, kao i rodne reprezentacije koje oni nude. U vrijeme objave romana, dakle osamdesetih godina, na prostoru bivše Jugoslavije brojni su ljubići i ženski časopisi pronalazak ljubavnoga partnera i osnutak obitelji predstavljali kao nužnost, a uloge supruge i majke kao način na koji žene mogu izgraditi vlastiti identitet (Korljan 2015: 16). Kako se Ugrešić u analiziranome romanu uvelike inspirirala spomenutim popularnim formama, ne čudi što je *Štefica Cvek u raljama života* zasićena rodnim stereotipima, a portreti likova, njihovi pristupi i interesi podijeljeni su na tipično muške i tipično ženske do te mjere da postaju karikaturama.

5.3.1. Izokrenut ideal popularnoga ljubavnoga romana

Ljubić se najkraće „može opisati kao roman o potrazi junakinje za idealnim partnerom“ i njihovom sretnom sjedinjavanju, no važna specifičnost toga žanra očituje se u činjenici da su u njemu „sva zbivanja predstavljena iz ženske vizure“, odnosno iz junakinjine perspektive (Lukić 1995). Žena koja u izvanknjiževnoj društvenoj zbilji zauzima poziciju Drugoga, u popularnom je ljubavnom romanu dovedena u položaj subjekta, a ta je potencijalna subverzivnost rijetko kad bila osviještena i iskorištena.

Premda su konvencije ljubica u ovome djelu parodijski izokrenute, one ostaju jasno prepoznatljive (isto). Fabula djela može se svesti na istu formulu kao i spomenuta osnovna definicija ljubica – Štefica traga za svojim ljubavnim partnerom. Junakinja se pritom konzultira s prijateljicama i uvriježenim postulatima ženskih časopisa, a nakon raznih situacija preuzetih iz popularne i visoke kulture te nekoliko zapreka, ona na kraju upoznaje muškarca koji predstavlja potencijalan kraj njezine potrage. Parodiranje spomenutoga žanra započinje već samim odabirom lika usamljene tipkačice krajnje neglamurozna imena koja traga za ljubavlju. Štefica Cvek predstavljena je kao sasvim obična, prosječna djevojka koja se ne ističe nikakvim posebnim kvalitetama; „muče je nimalo specifični problemi, vodi nimalo specifične razgovore, njeni se problemi rješavaju na način koji ne pokazuje da je ona djelatno, kreativno biće“ (Đekić 1995: 91). U tom je smislu znakovito i njezino zanimanje – ona se kao tipkačica bavi prepisivačkom djelatnošću, koja isključuje originalno izražavanje – a isto se može povezati i s njezinom vječno pasivnom ulogom u dijalozima, što pridonosi humorističnom tonu djela. Parodija se nastavlja govorom Štefičine frfljave tetke koja riječ „zube“ izgovora „žube“ tvoreći fonemski slijed prezimena već spomenute poznate hrvatske spisateljice tadašnjih ljubavnih romana – Ane Žube (Kolanović 2005). Također, imajući na umu nezavidan status popularne književnosti u književnoj teoriji i kritici, konotirano značenje daktilografske profesije može se povezati s neoriginalnosti i shematiziranosti popularnih ljubica koji funkcioniraju po unaprijed zacrtanoj matrici. Napokon, nemogućnost autentičnoga pripovijedanja povezana je i s činjenicom da je ovaj književni uradak intertekstualno i intermedijalno premrežen *patchwork* roman.

Osim neidealiziranim portretom protagonistice, svijet ljubavnoga romana izvrnut je brojnim situacijama koje snađu junakinju. U tom se smislu svakako ističe interakcija Štefice i Mistera Vinka Frndića pred kraj romana koji, nakon tečaja engleskoga jezika na kojemu su se upoznali, zajedno čekaju tramvaj. Apsurdnost toga susreta očituje se u njihovu gotovo joneskovskom tipu dijaloga u kojemu je tišina prekinuta tek pokojom replikom, tempiranom taman na dolazak tramvaja, a preuzetom iz tipične lekcije za učenje stranoga jezika (Đekić 1995: 91) – primjerice: „My name is Vinko Frndić“; „My name is Štefica Cvek“; „What do you prefer, tea or coffee?“ (Ugrešić 2004: 84). Situacija postane još apsurdnija s obzirom na to da Štefica taj banalni susret smatra sudbonosnim okončanjem svoje ljubavne potrage.

5.3.2. Rodne reprezentacije

Kao što je već spomenuto, izvrnut idejni i emocionalni svijet ljubavnoga romana u ovome se djelu očituje na tematskoj i izražajnoj razini, kao i na razini lika. Njegov dijegetički svijet tako nastanjuju krajnje neidealizirani protagonisti. Poput Štefice, i njezini su ljubavnici psihološki nerazrađeni, svedeni na svoje ime i utjelovljuju neki stereotip. Dosad je već spomenuto kako je u susretu Štefice i Šoferu izokrenut ideal ljubavnoga susret kakav nude ljubavni romani, no pritom valja spomenuti i epizode u kojima se očituje diskrepancija između bajkovite vizije događaja koju kultura, u pravilu, uči žene od djetinjstva i surove realnosti. Primjerice, junakinja svakom susretu s muškarcem pristupa s određenim unaprijed stvorenim očekivanjima i pobrine se ostaviti dojam dobre domaćice:

„Najprije piće, onda ručak, a ako bude htio, popit ćemo kavu“, mislila je Štefica, uzela dvije čaše, bocu i pladanj. „Na tacnu uvijek štavi neki tabletić ili čistu šalvetu. Tako je ljepše“, znala je govoriti tetka i Štefica je stavila čistu salvetu. [...] „ako misli ostati na ručku, trebala bih izvaditi meso iz frižidera da se odledi“, mislila je Štefica i natočila konjak. (Ugrešić 2004: 35-36).

Prisjećajući se tetkinih savjeta i vodeći računa o pripremi hrane, junakinja se trudi utjeloviti pogodnu ženu, onu koja će dobro skrbiti o primarnim fiziološkim potrebama svojega muškarca. No, Šoferovo naglo napredovanje u udvaranju sruši njezinu očekivanu postupnu progresiju susreta i „junakinju dovodi u [gotovo] shizofrenu situaciju kontradikcije između autentičnog ponašanja i nametnutih pravila“ (Kolanović 2011b: 302): „Možda neće htjeti ručati. A možda i nije u redu da ga odmah pozovem na ručak. Mislit će da mi je stalo do njega“; „Nisam mu to trebala reći, baš sam glupa!“; „Što će sada biti? Možda će me htjeti poljubiti? Kako da se ponašam?“; „Bože, sad će me skinuti, a nismo još ni piće dopili... Možda sam ipak trebala izvaditi meso iz frižidera...?“ (Ugrešić 2004: 36). Štefica tako utjelovljuje dvije od najčešćih predodžbi žena u medijima – kućanicu i seksualni objekt, a potonja još više dolazi do izražaja u epizodi sa sljedećim kratkotrajnim ljubavnikom.

5.3.2.1. Parodija ljubavnoga susreta: Trokrilni

Trokrilni je jednodimenzionalan lik vođen principom zadovoljenja vlastitih tjelesnih nagona. Njegov je udvarački pristup direktan i surov, nametljiv i nagao, neopterećen uljudnosti i lišen bilo kakve suptilnosti: „Nisi loša. Poševit ću te! Baš ću te poševiti. I to onako, zapravo. Kod

mene nema šlamperaja, da znaš!“ (Ugrešić 2004: 39). Unatoč tome, Trokrilni bez lažne skromnosti za samoga sebe kaže da se „perfektno“ razumije u žene (isto). Scena Trokrilnog i Štefice, osim njegovim izražavanjem i velikom vanjštinom naslućenom pridanim mu nadimkom, hiperbolizirana je i proksemijom – on svojim kretnjama potpuno dominira scenom, ističući svoje maskuline osobine, što još više naglašava Štefičinu kontrastnu, ponovno pasivnu, šutljivu i posve neangažiranu ulogu u interakciji, u kojoj se potpuno prepustila njegovoj direkciji:

Trokrilni je žvakao, prebacivao Šteficu s boka na bok, mljaskao, stiskao je, dahtao, pljeskao i valjao po podu kao komad tijesta. Štefica se njihala, tonula i izdisala na glatkim mišićima Trokrilnog i malo uplašeno mislila: „Tako valjda mora biti“.

– Tako! – rekao je Trokrilni. – Ovo je bila predigra. A sada ću te kontinuirano ševiti. Sve do sutra.

– Dobro – šapnula je Štefica u veliko uho Trokrilnog. Trokrilni je ležao na boku podbočivši jednom rukom glavu, dok je drugom uvlačio i izvlačio žvakaću iz usta.

Štefica je upitno pogledala Trokrilnog.

– Nikud nam se ne žuri. Imamo pred sobom cijelu noć. Opusti se! – rekao je Trokrilni.

– Dobro – poslušno je rekla Štefica, zacrvenjela se i ostala ležati na podu. Ponovno je nastupila duga šutnja. (Ugrešić 2004: 40).

Naizgled demonstrirajući svoju superiornost, Trokrilni junakinju tretira kao seksualni objekt. No, kako se on čitavo vrijeme zaustavlja na riječima koje ne pretvori u djela, njegovo se *macho*-načelo pokazuje kao karikaturalno. O dinamici njihova susreta dovoljno govori da je Štefica, dok je njezino golo tijelo umotano samo u deku ležalo na podu, „osjećala kako joj se sklapaju kapci“ (Ugrešić 2004: 41), a za to je vrijeme Trokrilni proždirao deset sendviča koje mu je ona, ponovno pokazujući spretnost domaćice, prethodno pripremila. Gutajući sendviče, Trokrilni zamišlja kako će zatim zagospodariti Štefičinim tijelom, no umjesto toga, nakon obroka ga zaokupi briga za njegovu izgubljenu žvakaću gumu. Ubrzo poslije toga Trokrilni se uputi prema vratima i tek se tada, na odlasku, Šteficu sjeti pitati kako se zove. Pretvorivši fizički jaka i silovita, prizemna i surova čovjeka, koji puno obećava a malo ostvaruje u karikaturu maskulinoga principa, odnosno onih vrijednosti koje se u kulturi asociraju s muškom populacijom, poput aktivnosti, asertivnosti i dinamičnosti, autorica podriva patrijarhalne norme i parodira kulturno uvriježenu rodnu podjelu. Tako Štefica, željna ljubavi, ponovno ostane

razočaranom, a ovaj susret čini još jedno mjesto na kojemu se u romanu parodira ljubavni ideal kakav nude popularni ljubici.

Lik Štefice na specifičan je način povezan s potrošačkom kulturom; u susretu sa Šoferom i u epizodi s Trokrilnim, ona je artikulirana kao potrošna roba jer njezinom seksualnom simboličkom kapitalu muški subjekti pristupaju prije svega kao potrošivoj vrijednosti (Kolanović 2011b: 283). Osim toga, interakcija s nekolicinom privremenih ljubavnika Štefici je potencijalno priskrbila promiskuitetnost. Naime, u poglavlju romana u kojemu lik spisateljice sa ženskim društvom fabularno „nadoštuklava“ svoju priču o Štefici razmatrajući potencijalan razvoj radnje nakon što joj je urednik dotad napisan tekst nazvao prekratkim, autorici bude upućena primjedba: „Ne misliš valjda dopustiti svojoj junakinji da spava baš sa svakim!“, na što ona, skaćući u obranu svoje junakinje, spremno odgovara: „Spavanje je stvar fabulativne a ne moralne prirode!“ (Ugrešić 2004: 95) odvojivši time zakonitosti književnosti od stvarnoga života. U skladu s očekivanjima suvremene kulture koju *chick lit* afirmira, a u kojoj nije neobično da žena ima barem neko seksualno iskustvo prije ulaska u dugoročnu vezu ili brak, nekoliko seksualnih partnera protagonistici pridaje vjerodostojnost i poistovjetljivost (Mabry 2006: 201-202). Dovodeći junakinju u vezu s nekoliko potencijalnih partnera, umjesto samo jednim, onim koji joj je namijenjen završetkom djela, Ugrešićkin roman napušta monogamski ljubavni ideal svojstven onodobnim ljubavnim romanima, a približava se suvremenijim popularnim ljubicima. Također, budući da pripovjedačica pritom ne kažnjava ili propituje njezino ponašanje, kao što je slučaj u tradicionalnim ljubavnim romanima, Štefica Cvek otkriva se kao prethodnica *chick lit* junakinjama. S druge strane, budući da je u tim interakcijama Štefica pasivna i podređena muškarcu, ona se istovremeno udaljava od *chick lit* junakinja koje karakterizira aktivnost te koje istražuju seksualne odnose i rodne uloge na svoj način (Ferris i Young 2006: 10).

5.3.2.2. *Nomen est omen*: Intelektualac

Treći susret kojemu Štefica pristupa s nadom o pozitivnom ljubavnom ishodu onaj je s Intelektualcem. Njegov lik predstavljen je kroz pijano pesimistično raspoloženje uzrokovano ženinom nevjerom: „Žena mi je kidnula s jednim... no, kako se već ti zovu... vodoinstalaterom, električarom, konobarom... Sve one kidnu jednoga dana s jednim – daktilografom“ (Ugrešić 2004: 44). Već je ovdje, izjednačavanjem Šteficine profesije te zanatskih i uslužnih djelatnosti, naznačena njegova pretencioznost koja odaje kako on intelekt vrednuje više od manualnih

poslova koji ne iziskuju visoko akademsko obrazovanje. U njegovu fizičkom portretu također su naznačene one osobitosti koje su u skladu sa stereotipnom predodžbom o intelektualcima – on tako nosi naočale, puši, a gestom glađenja brade i žmirkanjem neverbalno komunicira misaonu aktivnost. Uz to, Intelektualac je i jezično okarakteriziran pa iznosi filozofske eksklamacije o ljubavi s naglašenom dramatikom, a kada mu se postavi pitanje, on ne odgovara jednostavno, već svoju poantu izriče posredno, ilustrativnom pričom ili književnom referencom, kojom Šteficu prozre, a istovremeno uvrijedi. U toj interakciji Štefica i Intelektualac „funkcioniraju kao konkretizirane metafore koje utjelovljuju odnos čestog međusobnog nepoštivanja“ između popularne kulture i intelektualca (Kolanović 2011b: 49). Naime, intelektualci su nerijetko smatrali da popularna kultura ugrožava tradicionalne vrijednosti kao što su znanje, obrazovanje i moral, a popularna kultura je na njihovu pretencioznost odgovorila proizvodnjom stereotipa o intelektualcima. Ta je konstelacija u romanu uprizorena s jedne strane Intelektualčevim karikaturalnim prikazom i zastupanjem tradicionalnih vrijednosti „visoke“ kulture, a s druge strane njegovim intelektualnim podcjenjivanjem Štefice koja se zbog svojih eskapističkih sanjarenja u tom susretu može promatrati kao predstavica popularne kulture (isto: 48).

Unatoč tome što ju je njegova negativna prognoza njezina ljubavnoga života povrijedila, promatrajući alkoholom omamljena Intelektualca kako spava pored nje, Štefica osjeti kako ju ispunjava topao osjećaj nježnosti koji u njoj stvori pritajena očekivanja od prvoga zajedničkog jutra. Probudivši se prije Intelektualca, ona se malo poigra s njegovom bradom, skuha kavu, pusti jutarnju svjetlost u stan i sva se „razmekš[a] od unutrašnje topline“ (Ugrešić 2004: 47). No, ubrzo se izjalovi još jedna fantazija ljubavnoga nagovještaja:

Intelektualac je tiho sjedio i čupkao bradu. Ispio je gutljaj kave, pripalio cigaretu, a onda dugo i tužno promatrao Šteficu. Štefica je šutjela. „Rastopit ću se“, mislila je. A onda je Intelektualac iznenada prekinuo šutnju. – Čuj, Štef – rekao je – što misliš ima li smisla da je sada nazovem... nju, vodoinstalaterku? (Ugrešić 2004: 47).

Štefičino se iskustvo svakodnevice tijekom radnje opetovano suprotstavlja bajkovitoj slici ljubavnih romana i upravo iz te pozicije roman generira glavninu humora. Uz to, u susretima junakinje s analiziranim muškim likovima uprizorena je ideologija roda prema kojoj žena utjelovljuje brižnost, pasivnost i podređenost dok su muškarci aktivni (Šofer), agresivni

(Trokrilni) i racionalisti (Intelektualac) (Easthope 2006: 229). Zbog toga što junakinja tijekom radnje romana nijednom ne napušta submisivnu, pasivnu poziciju, mogla bi djelovati kao „potlačeni ženski subjekt“ koji je izvrgnut ruglu, no ironija, parodija i duhovitost oslobađaju čitatelje toga tereta premda je Štefica – portretirana kao neudata tipkačica koja živi s tetkom i traga za boljim životom, odnosno partnerom, a dotad je osuđena na depresiju uzrokovanu medijski konstruiranim i kulturno raširenim romantičnim idealima – ispunjavala sve uvjete da se uklopi u tu sliku (Zlatar 2004: 120).

5.3.2.3. Ženski likovi: provincijalka, tračerice i feministica

Osim Štefićinih kratkotrajnih ljubavnika, šablonski su predstavljene i njezine prijateljice. O tome da ih se ne može promatrati „kao cjelovite osobnosti“, već prije „kao mjesta s određenim funkcijama“ govore i njihova imena – Anuška, vrlo iskusna u pitanjima depresije; kolegica s posla, Marijana; Emancipirana Ela (Đekić 1995: 91-92). Anuška i Marijana vode se postulatima ženskih časopisa i one, zajedno sa Štefićinom tetkom, ženu koja nije u ljubavnoj vezi ili braku smatraju vrijednom žaljenja, što je već citatima potkrijepljeno. Štefica je taj stav internalizirala i on je, kao rezultat diskrepancije između zahtjeva koje društvo postavlja pred nju i njihove neostvarenosti u njezinom privatnom životu, uzrokovao njezinu depresivnost. Uostalom, tračerski raspoložene Anuška i Marijana svoje savjete nerijetko poprate primjerima iz života njihovih poznanica koje su „uspjele“ u ljubavi, podupirući time Štefićino nezadovoljstvo: „Hej, ne spuštaj slušalicu! Samo da ti kažem... Znaš Matildu? [...] Otputovala je s grupom na Palma de Mallorcu. Sedam dana! Zamisli si! [...] ta ne bi pala u depresiju ni mrtva!“ (Ugrešić 2004: 21). Provjeren recept za izlazak iz očajnoga stanja koje je snašlo junakinju već je poznat – „Nađi sebi dečka! To ti je najbolji lijek za depresiju. To valjda znaš?“ (isto). No, kako je u romanu potraga za partnerom, slično kao i u *chick lit* romanima, opisana kao kvaziprofesionalan pothvat (Wells 2006: 55), prije nje je potrebno poduzeti određene korake: „Kao prvo, skini koju kilu!“; „Kao drugo, 'odi si kod nekog dobrog frizera. Kao treće, kupi si par dobrih krpica“; „Pogledaj si dobro žurnale“; „Najvažnije je da budeš vesela“; „Opusti se!“ (Ugrešić 2004: 24). Potonje upute koje Marijana daje Štefici formulirane su kao imperativi kakvima su zasićeni ženski časopisi koji ulaganje žene u vlastiti fizički izgled predstavljaju kao preduvjet željenoga ishoda ljubavne potrage.

Suprotan stav zastupa Emancipirana Ela koja smatra da je za ženu „najvažnije da radi, da udiše život punim plućima i da zapamti da muškarac nije jedina stvar na svijetu!“ (isto: 55). Kako je Ugrešićkin roman sklon prenaplašavanju, ono se očituje i kod Ele koja svoje feminističko načelo demonstrira „pojačanom konzumacijom muškaraca“ (Kolanović 2011b: 302), odnosno brojnošću svojih udaja: „Ne gledaj me tako zgranuto! Peti! Da, peti! Stoljećima su muškarci konzumirali nas, sad je vrijeme da mi konzumiramo njih! Ravnopravno, naravno“ (Ugrešić 2004: 57). Ela proniče u Štefičin i Marijanin svijet koji se vrti oko muškaraca i junakinji nudi drugačiji tip savjeta; umjesto da se fokusira na pronalazak partnera, Ela joj predlaže da se posveti samoj sebi, da ulaže u vlastito obrazovanje i kulturno se uzdiže: „Živi, zaboga!“, „Kad si zadnji put bila na nekoj izložbi?“, „A kazalište?!“, „Šeći, čitaj, nađi prijatelje, upiši neku višu školu, fakultet, putuj... Upiši strane jezike [...] Zaboga, pa život je tako zanimljiv!“ (isto: 56). Međutim, kako se u radu već pokazalo, i tečaj stranoga jezika u romanu funkcionira samo kao izlika za upoznavanje muškarca. Također, postavlja se pitanje koliko su Elina načela u skladu s feminističkim postulatima budući da njezinu kavu plati Štefica (isto: 57), da Ela živi kao podstanarka i da svoje vjenčanje s petim suprugom proslavi u Štefičinu stanu, a za taj se velikodušan ustupak junakinje, u sceni Štefičina buđenja pored svinjske glave, pokaže prilično nezahvalnom (isto: 67). Njezin karikaturalan feministički portret upotpunjen je kovrčavom kosom, koja se u kulturi stereotipno povezuje s bezbrižnim, divljim i slobodoumnim osobnostima. Svojom politikom osviještenosti Ela priziva nove moduse ženstvenosti koji se mogu pronaći u modernim ženskim časopisima poput *Cosmopolitana* i *Ellea* (Kolanović 2011b: 302). Zapravo, oprečni stavovi koje Marijana i Ela zastupaju o pitanju izvora sreće u životu i osjećaju vlastita zadovoljstva, a samim time i savjeti koje upućuju junakinji romana, podsjećaju na kontradiktornu retoriku ženskih časopisa koji sadrže proturječja između feminističkih i tradicionalnijih ženstvenih identiteta o čemu je bilo riječi u poglavlju *Ženski časopisi*.

5.3.3. Štefica kao potrošačica

Osim već spomenutih predodžbi žene kao kućanice i seksualnog objekta, roman sadrži i u kulturi vrlo čestu predodžbu žene kao potrošačice. Doduše, budući da je roman objavljen 1981. godine, kada u Hrvatskoj, koja je tada bila dio socijalističke Jugoslavije, još nema govora o razvoju kapitalističkoga tržišta i s njim povezanih potrošačkih praksi, Štefica Cvek je potrošačica u drugačijem smislu te riječi. Naime, junakinja promatranoga romana utjelovljuje predodžbu

tipične konzumentice ženskih žanrova, konkretno predodžbu čitateljice ženskih časopisa te gledateljice kazališne predstave. Budući da su istraživanja koja dokazuju da žene, suprotno rasprostranjenom mišljenju, popularnokulturnim formama pristupaju kritički pisana nakon objave Ugrešićkina romana i budući da lik Štefice Cvek utjelovljuje stereotipe o potrošačicama popularne kulture, ne čudi što junakinja sve savjete ženskih časopisa i svojih prijateljica upija poput spužve, a savjete za mršavljenje izvlači i iz najmanje očekivanoga mjesta – već spomenutoga realističkog klasika: „Na str. 71. Štefica Cvek je stavila samo križić: 'Otada Ema stade piti ocat da smršavi, počne suho kašljati i sasvim izgubi tek'“ (Ugrešić 2004: 62).

Osim šutnjom nakon pitanja kada je zadnji put pročitala koju knjigu (isto: 56), Štefičin nizak kulturni kapital sugeriran je njezinim nesnalaženjem u kazalištu. Naime, inspirirana savjetima Emancipirane Ele, Štefica se uputi na predstavu *Hamlet*, no i njoj pristupi utjelovivši karikaturalnu predodžbu konzumentice popularne kulture koja je zalutala u visokokulturnu umjetničku instituciju. Kao lik s kojim će se poistovjetiti, junakinja očekivano odabere mladu i zaljublvenu Ofeliju, a kada na pozornicu stupe grobari kako bi pokopali utopljenicu, Štefici odjednom pozli pa, ne obazirući se na publiku, otrči u zahod gdje osjeti klaustrofobičnu tjeskobu. U toj se epizodi očituje psihološki učinak tetkinih priča, koje su, premda praznovjerne, ipak zastrašujuće, te učinak mješavine kolektivne sućuti i osuđivanja upućene ženi samkinji. Taj učinak potaknut je identifikacijom s likom koji počinu samoubojstvo, što je čin kojim će se i sama junakinja poslije inspirirati. S druge strane, time što se Štefica tijekom predstave fokusira na upotrijebljene rekvizite umjesto na samu radnju, kao i time što dok predstava traje, Štefica sjedi u jednoj od toaletnih kabina i prisluškuje razgovor čistačica o raku maternice i dojki – u postmodernističkoj maniri ironizira se fasciniranost umjetnošću.¹³ Također, u Štefičinoj procjeni glumca koji je utjelovio princa: „ni princ nije bio loš, zapravo odličan glumac i baš dobro paše za princa“ (isto: 61) nazire se društveni kôd koji je u Štefici upisan do te mjere da potragu za savršenim muškarcem pretpostavlja pred umjetnošću (Korljan 2015: 99-100).

U kontekstu predodžba čitateljica koje roman nudi, zanimljivo je promotriti kako lik Štefičine tetke, koji je portretiran kao praznovjerman, primitivan i tračerski raspoložen, zapravo posjeduje veći kulturni kapital od junakinje. Naime, osim što, znajući da se krvna glupa na engleskom kaže „blad tajp“ (Ugrešić 2004: 82), pokazuje bolje znanje stranoga jezika od svoje

¹³ Fasciniranost umjetnošću ironizira se i drugdje u Ugrešićkinu opisu, primjerice u zbirci *Poza za prozu* (Korljan 2015: 97).

nećakinje, tetka je strastvena čitateljica, i to, po svemu sudeći, upravo krimića: „Što je to? A, madam Bovari! Je l' to ona što še ubila zbog ljubavi? Došadno! Ja obožavam šamo romane koji še čitaju bež predaha i od kojih me hvata strah!“ (isto: 64). Tetkina upućenost u radnju Flaubertova klasika otkriva njezinu literarnu naobrazbu i baca drugačije svjetlo na lik koji je dotad bio natopljen predrasudama. Pridodavši liku tetke neočekivani element, autorica se poigrala čitateljevom recepcijom i još jednom naglasila opće neznanje glavne junakinje. Istovremeno, kako tetka, prepoznavši klasik koji Štefica čita, odmahne rukom na Flaubertovo djelo kao „došadno“ i komunicira svoje čitateljske preferencije koje otkrivaju sklonost „trivijalnom“ žanru, na ovom se mjestu u romanu ponovno ironizira opčinjenost umjetnošću, konkretno „visokom“ književnošću. Ironija poprima novu dimenziju uzme li se u obzir činjenica da Emma u *Gospođi Bovary* izgovara gotovo identičnu rečenicu: „obožavam pripovijesti koje se čitaju u jednom dahu, od kojih vas hvata strah“ (Flaubert 2012: 104). Stavivši riječi heroine književnoga realizma u usta male Štefičine tetke, Ugrešić dodatno pojačava komični učinak tetkine replike i proširuje intertekstualnu vezu s Flaubertom u ovome romanu na implicitnu razinu.

5.3.4. Ženski časopisi: diskrepancija između bajkovitih prikaza i stvarnosti

Osim popularnih ljubavnih romana, važno mjesto u *Štefici Cvek u raljama života* predstavljaju ženski časopisi, koji nisu upisani samo u podtekst romana, već su u obliku kvazicitata, kojima započinje gotovo svako poglavlje, utkani i u njegovo diskurzivno tkivo. Osim toga, njihov utjecaj vidljiv je i na razini lika – u radu je već naznačeno važno mjesto popularnih ljubica u artikulaciji glavne junakinje, no ona je uvelike oblikovana i općim mjestima ženskih časopisa. Kao lik Štefica Cvek je kvazicitatno preuzeta iz njima svojstvene rubrike „pisma čitateljica“, a Marijana i Emancipirana Ela artikulirane su njihovom prepoznatljivom retorikom (Kolanović 2011b: 301-302). Kao u ženskim časopisima, kompletan *makeover* koji Marijana savjetuje Štefici, koji uključuje dijetu, promjenu garderobe i ostale oblike „uljepšavanja“, predstavljen je kao preduvjet za pronalazak ljubavnoga partnera, a reflektira se u Štefičinih ritualima u poglavljima *Odijevanje*, *Figura* i *Šminkanje*. No, Ugrešićkina junakinja nije fanatična ljubiteljica glamurozne odjeće i pratiteljica modnih trendova pa u susretu sa svijetom poželjne ženstvenosti ostavlja dojam nesnalažljivosti. Kulturni fenomen ženskih časopisa ženama je u genetski kôd upisao da moraju biti lijepe, a parodirajući ga autorica pokazuje nemogućnost

usklađivanja stvarnosti s „bajkovitosti časopisa koji stvaraju sliku identiteta savršene žene odjevene u kaputiće i haljinice, odjeću izraženu deminutivima jer pristaje samo vretenastim tijelima mladih žena“ (Korljan i Škvorc 2009: 70). Njezin odnos prema takvim portretima humoristično je podcrtan učinkom jednog modnog časopisa na Štefici. Naime, čitajući minuciozne opise odjeće koju bi jedna žena trebala posjedovati, ona polako tone u san, što je grafički predočeno najprije brisanjem interpunkcije, a zatim i bjelina između riječi, odnosno stapanjem slova u nerazlučivu masu u gotovo nadrealističkoj maniri pa se tako i na ovome mjestu u romanu koji tematizira popularne ženske žanrove i njima se obilato inspirira može pronaći primjena „visokoknjiževnoga“ modernističkog rješenja.

Autorica ni drugdje nije propustila ironizirati nerealističnost i apsurdnost savjeta ženskih časopisa. Primjerice, kada se četverodnevna dijeta pokazala nedjelotvornom, Štefica posustaje i prepušta se hedonističkom užitku – kruhu premazanim majonezom s nekoliko reznjeva kobasice, hruskavoj korici pilećih krilca i oglodavanju pileće kosti, kremšniti, vinu, kolačićima i jagodama posutim šećerom – dok gleda animiranu verziju *Snjeguljice i sedam patuljaka*. Zaokupljena vlastitim nesigurnostima razmišlja o tome „[š]to bi bilo da je Snjeguljica bila ružna?“, zaključuje kako „ne bi bilo priče“ jer sve „počinje od toga što je bila ljepša od zle maćehe!“ (Ugrešić 2004: 31) i brizne u plač. Ovo nimalo trivijalno pitanje koje Štefica postavlja prepoznaje bajku kao izvor diskriminirajućih prikaza ženstvenosti jer „problematizira arhetipsku vrijednost lijepih junakinja u bajkama i romansama bez kojih bi se urušila struktura romantične naracije“ (Kolanović 2005). Sudarom te nerealistične slike – koja u subjektu potiče nesigurnost i nezadovoljstvo – sa stvarnošću – jer Štefica nema ljubavnoga partnera i, prisjetimo se njezina pisma upućenoga redakciji časopisa s početka djela, za sebe smatra da je ružna – autorica parodira konstruiranu, društveno poželjnu sliku žene koju perpetuiraju mnogi popularnokulturni oblici. U uskoj poveznici s takvim neodrživim viđenjem realnosti je i popularni ljubavni roman i njegov neizbježan hepiend.

5.3.5. Obećanje sreće

Junakinjina ideja ljubavnoga susreta naučena je iz kulturnih formi koje žene od djetinjstva navikavaju na bajkovite scenarije kakvi znatno češće izostaju negoli se obistine u stvarnom životu. Tako i lik spisateljice priče o Štefici priznaje da je „od onih: 'život diktira, a pisac piše', i još gori...“ (Ugrešić 2004: 54) zbog čega svoju junakinju ne može poslati na Palma de Mallorcu i

smjestiti ju u naglašeno melodramatičnu priču utemeljenu u shematizmu „trivijalnoga“ ljubića. Ako je autorica dosad emulirala obrasce popularnoga ljubavnog romana, a ta vrsta teksta priznaje samo sretan završetak, razumno je očekivati hepiend. Međutim, roman pitanje Štefičine sudbine prepušta čitatelju koji će se morati zadovoljiti time što, iako ni njegov lik nije zaobišla površna karakterizacija, Mister Frndić bar ima plave oči i jednako je rječit kao junakinja.

Premda susret Štefice i Vinka na kraju romana odgovara sudbinskom susretu ljubavnika iz popularnoga ljubića, neodređenost kraja koji ne odgovara na pitanje je li Štefica u njemu pronašla svoju ljubavnu bajku iznevjerava pravila žanra. Likovi čitatelji emocionalno su se angažirali u sudbinu junakinje i nezadovoljni su takvim maglovitim krajem: „Nije dobro!“, „Nigdje se ne vidi ženska sudbina! Gdje je ginekolog, zaplet s abortusom, vanbračno dijete“, „Šlampava izrada! Tu uopće nije jasno hoće li je taj Frndić oženiti?!“, „Sve su to opća mjesta, te Štefice, Anuške, Marijane... Ja takve friziram svaki dan! Trebalo bi više maštovitosti! Najbolje bi bilo da to poparate!“ (Ugrešić 2004: 91), a urednik roman smatra prekratkim. Stoga u pretposljednem poglavlju, naslovljenom *Kako autoričina mama, teta seka, susjeda Maja, Lenče i gospođa Jarmila fabulativno nadoštuklavaju junakinju Š. C.*, autorica sa ženskim društvom pretresa potencijalan nastavak radnje. Susjeda Maja pritom izražava svoja očekivanja od književnosti da likovima pruži ono što je ljudima u stvarnom životu inače uskraćeno:

U tome i jeste stvar što je život jedno, a literatura drugo. Ono što ne možeš u životu, možeš u umjetnosti općenito. Zato ja obožavam sve stvari koje se lijepo završe! Jednom sam gledala divan film u kojem je svima nešto falilo. Jednom žena, drugom noga, trećoj muž, četvrti je mucavac, a peta je slijepa. Na kraju svi lijepo dobijaju sve. Onaj bez noge dobije za ženu sljepicu koja je u međuvremenu progledala. To je bio film! Tako i ti napravi sa Šteficom. Nešto joj fali, fali i na kraju urediš tako da to i dobije! (Ugrešić 2004: 96).

Ostale žene na komičan način demonstriraju upućenost u stalna mjesta „trivijalnih“ ljubavnih romana predlažući različite inačice završetka priče, no kako od reda navode klišeje, spisateljica upita: „Dobro, zar se sve vi zaista ničega ne možete sjetiti?! Ničega izvan klišea?! Iz vlastitog života?! Zar niste živjele?!“ (isto: 98). Međutim, usporedba umjetničkoga djela s đuvečom žene zagrijane kapljicom konjaka odvodi od prvotne teme do recepta, a zatim i razgledavanja slika holivudskih glumaca i komentiranja s kojim bi od njih najradije proživjele ljubavnu avanturu. Tako svaka od njih kreira svoj vlastiti ljubić, a spisateljica uviđa da: „[i] kada imaju mogućnost

izbora, čitateljice svojevoljno ostaju u okvirima žanra“ (Lukić 1995) pa autorici preostaje da lamentira o neuništivosti melodramatske mašte, „permanentnom ozračivanju kičem“, kroničnoj inficiranosti bajkom i „nezaustavljivosti happy enda“ (Ugrešić 2004: 101). Konstrukcija romana i uključenost recipijenta u proizvodnju teksta ovdje ponovno izlazi na površinu i otkriva kako je klišeiziranost popularnih ljubavnih romana jednim dijelom rezultat zahtjeva koje čitateljice stavljaju pred taj žanr (Lukić 1995). Spomenutom usporedbom đuveča i umjetničkoga djela, kao i svojom završnom lamentacijom koja stilom i sadržajem podsjeća na recept, autorica još jednom svjesno inkorporira različite elemente i žanrove te takvim afirmativnim pristupom, svoje djelo visoke književnosti još jednom potvrđuje kao postmodernističko.

6. Zaključak

U radu se nastojala pokazati važna uloga ženske popularne kulture u oblikovanju fabule i likova u romanu *Štefica Cvek u raljama života* koja se očituje u preuzimanju obrazaca tipičnih za „trivijalni“ ljubić kao što su junakinja u potrazi za osobnom srećom i podređenost fabule ljubavnom cilju; zatim u izvrtanju idejnoga svijeta popularnih ljubavnih romana u vidu nejunačke junakinje, njezinih karikaturalnih ljubavnika, iznevjeravanja njezinih očekivanja i parodiranja ideala ljubavnoga susreta; u medijima kojima je Štefica izložena – od ženskih časopisa do animirane verzije bajke o Snjeguljici; potom u inspiriranosti retorikom i sadržajem ženskih časopisa koja se primjećuje u kvazicitatima na početku svakoga poglavlja, Marijaninim i Elinim savjetima te koracima koje Štefica poduzima u nastojanju da pronađe ljubavnoga partnera poput četverodnevne dijete, čitanja savjeta za unapređenje garderobe i šminkanje; u oblikovanju junakinjina svjetonazora internaliziranom tradicionalnom podjelom rodnih uloga, kao i u junakinjinu stremljenju ka nerealističnom životnom idealu koji nude spomenute popularne forme. Obrađujući Štefičinu svakodnevicu satkanu od tipično ženskih iskustava, uključivši u nju brojne stereotipe poput tipične predodžbe potrošačice ženske popularne kulture te uvrštavajući brojne intermedijalne i intertekstualne reference, kao i citate iz visoke književnosti, autorica demonstrira svoj postmodernistički koncept proze te umnaža semantičke mogućnosti svojega romanesknog prvijenca.

Štefica Cvek u raljama života, u isti mah melodramatsko i ironično štivo, predstavlja postmodernističko poigravanje „trivijalnom“ književnošću, a samim time i perifernim položajem koji ona zauzima u književnoj hijerarhiji. Tipskim prikazom likova i raznorodnim

intertekstualnim relacijama, Dubravka Ugrešić pokazuje kako se konvencije ljubica mogu uspješno povezati s dometima „visoke“ književnosti, čime se ukida vrijednosna procjena kategorije „trivijalnoga“. Uključivši predodžbu žene kao kućanice, potrošačice i seksualnog objekta; učinivši junakinju djela sanjarski raspoloženom, brižnom, pasivnom i submisivnom; suprotstavivši je muškim likovima koji utjelovljuju „maskuline“ vrijednosti kao što su inteligencija, aktivnost i asertivnost; uobličivši ženske likove koje funkcioniraju kao produžetak postulata ženskih časopisa; portretirajući lik karikaturalne feministice koja se vodi hiperboliziranim feminističkim načelima; kao i nedostatkom fabularne inspiracije za završetak priče o Štefici koji žensko društvo odvodi u komentiranje slavni muškaraca i maštanja o njima, Ugrešić se poigrala uvriježenim reprezentacijama ženskih identiteta. S jedne strane parodirajući iskrivljene reprezentacije ženstvenosti koje nude oblici ženske popularne kulture, a s druge strane primjenjujući obrasce tih istih formi u gradnji svoje ženske proze, autorica redefinira kategoriju ženskoga žanra s osviještene, tipično postmodernističke, ironijske i metaliterarne pozicije.

Objavljena 1981. godine, *Štefica Cvek u raljama života* može se promatrati kao prethodnica *Dnevnika Bridget Jones*, petnaest godina poslije objavljenom planetarno popularnom britanskom inačicom života junakinje skromnoga kapaciteta koja traga za savršenim muškarcem i pritom prolazi kroz niz komično-tragičnih situacija, zapravo stereotipiziranih postaja prepoznatljivih kao tipično „žensko“ iskustvo. Stoga se može zaključiti kako popularnokulturno motiviran, intertekstualno uobličen, tipski, ali ipak originalni lik Štefice Cvek predstavlja jedinstveni književni entitet u hrvatskoj književnosti osamdesetih te, nagovještavajući nove oblike ženske proze, višestruko nadilazi kontekst svoje objave.

7. Literatura

- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London & New York: Routledge.
- Bagić, Krešimir. 2011. Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih). : *Sintaksa hrvatskoga jezika/Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: Filozofski fakultet, 82-109.
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Belsey, Catherine. 1974. Critical Practice. U: *Reading Popular Narrative: A Source Book*. Ur. Bob Ashley. London & Washington: Leicester University Press.
- Brunsdon, Charlotte. 2000. *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Brunsdon, Charlotte. 2006. Pedagogije ženskog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi, U: *Politika teorija. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Ur: Dean Duda. Zagreb: Disput, str. 157-179.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Duda, Dean. 2002. *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*. Zagreb: AGM.
- Duda, Igor. 2010. Pronađeno blagostanje: Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih. Zagreb: Srednja Europa.
- Đekić, Velid. 1995. *Flagusova rukavica: originalnost prepisivanja u prozi Dubravke Ugrešić*. Rijeka: Naklada Benja.
- Easthope, Anthony. 2006. Visoka kultura/popularna kultura: „Srce tame“ i „Tarzan među majmunima“. U: *Politika teorija. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Ur: Dean Duda. Zagreb: Disput, 221-247.
- Featherstone, Mike. 1991. *Consumer Culture & Postmodernism*. London: Sage.

- Felski, Rita. 2008. Recognition. U: *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, Malden, MA & Oxford, 23-51.
- Ferris, Suzanne i Young, Mallory. 2006. Introduction. U: *Chick lit: The New Woman's Fiction*. Ur. Suzzane Ferris i Mallory Young. London i New York: Routledge, 1-16.
- Flaubert, Gustave. 2012. *Gospođa Bovary*. Zagreb: Školska knjiga.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London i New York: Routledge.
- Fiske, John. 2003. Popularna ekonomija, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 36, str. 206-214. Prevela Snježana Grljušić-Kordić.
- Gelder, Ken. 2004. *Popular Fiction. The logics and practices of a literary field*. London i New York: Routledge.
- Gill, Rosalind. 2007. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Grdešić, Maša. 2006. Krimiće kao literatura. "Biografija utopljenice" Branka Belana između egzistencijalizma i popularne književnosti U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim /emisija i recepcija/ 1940-1970) sa znanstvenog skupa održanog 22-23. rujna 2005. godine u Splitu*. Ur. Vinka Glunčić-Bužančić i Cvijeta Pavlović. Split: Književni krug, 239-259.
- Grdešić, Maša. 2013. *Cosmopolitika. Kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*. Zagreb: Disput.
- Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Lykam international.
- Hall, Stuart. 2006. Bilješke uz dekonstruiranje „popularnog“. U: *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput, 297-311.
- Harzewski, Stephanie. 2006. Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. U: *Chick lit: The New Woman's Fiction*. Ur. Suzzane Ferris i Mallory Young. London i New York: Routledge, 29-46.
- Hermes, Joke. 1995. *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*. Cambridge: Polity Press.

Jurišić, Mirjana. 2004. Bilješka o piscu. U: *Štefica Cvek u raljama života*. Ur. Branka Primorac i Seid Serdarević. Zagreb: Večernji list, 107-110.

Kiernan, Anna. 2006. No satisfaction: *Sex and the City*, *Run Catch Kiss*, and the Conflict of Desires in Chick Lit's New Heroines. U: *Chick lit: The New Woman's Fiction*. Ur. Suzanne Ferris i Mallory Young. London i New York: Routledge, 207-218.

Kolanović, Maša. 2005. *Presvlačenje naslovnica. Vizualni identiteti romana „Štefica Cvek u raljama života“*, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1906&naslov=presvlacenje-naslovnica> [pregled 7. 8. 2023].

Kolanović, Maša. 2011a. Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji: Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima. U: *Sintaksa hrvatskoga jezika/Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: Filozofski fakultet, 165-193.

Kolanović, Maša. 2011b. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Korljan, Josipa. 2015. *Ironija u prozi Dubravke Ugrešić*. Zagreb.

Korljan, Josipa i Škvorc, Boris. 2009. Upisivanje ženskosti u popularnu/fantastičnu/političku teksturu gledišta – o prozi Dubravke Ugrešić. U: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu* 2/3, 65-84.

Kuhn, Annette. 1997. Women's Genres. U: *Feminist Television Criticism*. Ur. Charlotte Brundson, Julie D'Acci i Lynn Spigel. Oxford: Claredon Press.

Lukić, Jasmina. 1995. *Ljubić kao arhetipski žanr*.

http://www2.filg.uj.edu.pl/~wwwip/postjugo/texts_display.php?id=303 [pregled 7. 8. 2023].

Mabry, A. Rochelle. 2006. About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture. U: *Chick lit: The New Woman's Fiction*. Ur. Suzanne Ferris i Mallory Young. London i New York: Routledge, 191-206.

Mazza, Cris. 2006. Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre. U: *Chick lit: The New Woman's Fiction*. Ur. Suzanne Ferris i Mallory Young. London i New York: Routledge, 17-28.

- McRobbie, Angela. 2006. Zašuti i pleši: kultura mladih i mijene modusa ženskosti. U: *Politika teorija. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Ur: Dean Duda. Zagreb: Disput, 181-201.
- Medarić, Magdalena. 1988. Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić). U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković i dr. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 109-120.
- Nava, Mica. 1999. Consumerism Reconsidered. Buying and Power. U: *Feminism and Cultural Studies*. Ur. Morag Shiach. Oxford i New York: Oxford University Press, 45-64.
- Nemec, Krešimir. 1993. Postmodernizam i hrvatska književnost. *Croatica* 23/24, 259-267.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Parker, Holt N. 2011. Toward a Definition of Popular Culture. U: *History and Theory*, 50. Wesleyan University, 147-170.
- Radway, Janice. 1991. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill i London: The University of North Carolina Press.
- Ryznar, Anera. 2013. Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli. U: *Vrijeme u jeziku/Nulti stupanj pisma: zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur: Tatjana Pišković i Tvrtko Vuković. Zagreb: Filozofski fakultet, 149-163.
- Tatarin, Milovan. 2011. *Quorum – časopis mladih za sve generacije čitatelja*. U: *Sintaksa hrvatskoga jezika/Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: Filozofski fakultet, 130-164.
- Ugrešić, Dubravka. 2004. *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Večernji list.
- Ugrešić, Dubravka. 2021. *Brnjica za vještice*. Zagreb: Multimedijalni institut.
- Zlatar, Andrea. 2002. Tko nasljeđuje žensko pismo? U: *Zbornik zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet, 109-117.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Wells, Juliette. 2006. Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. U: *Chick lit: The New Woman's Fiction*. Ur. Suzzane Ferris i Mallory Young. London i New York: Routledge, 47-70.

Williams, Raymond. 1983. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.

Sažetak

Rad se bavi analizom oblika ženske popularne kulture u romanu *Štefica Cvek u raljama života* spisateljice Dubravke Ugrešić. U prvome dijelu rada postavlja se teorijski okvir analize u kojemu se najprije pokušava definirati pojam popularne kulture i srodni fenomeni kao što su masovna i potrošačka kultura. Teorijski se dio zatim usredotočuje na žensku popularnu kulturu, odnosno na ženske žanrove poput popularnoga ljubavnog romana i ženskih časopisa, kojima je analizirani roman uvelike inspiriran. Nakon pregleda postmodernističkih obilježja i smještanja *Štefice Cvek* u kontekst hrvatske književnosti osamdesetih, slijedi drugi dio rada čiji je cilj promotriti specifičan način na koji odabrano djelo dijalogizira s popularnom kulturom. Analiza započinje naratološkim osvrtom, a zatim se posvećuje postmodernističkim obilježjima, rodnim reprezentacijama, tipičnim predodžbama ženstvenosti i elementima popularne kulture u promatranome romanu. Pritom će se pokazati kako su fabula i likovi romana uvelike oblikovani kulturno raširenim stereotipima i spomenutim formama ženske popularne kulture. Rad završava sintezom iznesene analize te zaključkom o mjestu koje junakinja djela zauzima u hrvatskoj književnosti osamdesetih, ali i o načinima na koje višestruko nadilazi kontekst u kojemu je roman objavljen.

Ključne riječi: popularna kultura, ženski žanrovi, popularni ljubavni roman, ženski časopisi, rodne reprezentacije, postmodernizam, Dubravka Ugrešić

Summary

This thesis explores the forms of women's popular culture in the novel *Steffie Speck in the Jaws of Life* by Dubravka Ugrešić. The first part of the paper begins with an attempt to define the concept of popular culture and related phenomena such as mass and consumer culture. The theoretical part further focuses on women's popular culture, that is, on women's genres such as the popular romance novels and women's magazines, which the analyzed novel was largely inspired by. After the review of postmodernist features and the placement of *Steffie Speck* in the context of Croatian literature of the 1980s, the second part of the thesis aims to observe the specific way in which the selected novel dialogues with popular culture. The analysis begins with a narratological review and then focuses on postmodernist characteristics, gender representations, typical notions of femininity and elements of popular culture in the observed novel. In doing so it will be shown how the plot and characters of the novel are largely shaped by culturally widespread stereotypes and the aforementioned forms of female popular culture. The paper ends with a synthesis of the presented analysis and a conclusion about the place that the heroine of the chosen novel occupies in the Croatian literature of the eighties, but also about the ways in which she transcends the context in which *Steffie Speck in the Jaws of Life* was originally published.

Key words: popular culture, women's genres, popular romance novels, women's magazines, gender representations, postmodernism, Dubravka Ugrešić