



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Martina Perić

**KONSTRUKCIJA I REPREZENTACIJA
IDENTITETA U AUTOBIOGRAFIJAMA
HRVATSKIH KNJIŽEVNICA 19. I 20. ST.**

DOKTORSKI RAD

Mentor:
prof. dr. sc. Vinko Brešić

Zagreb, 2017.



University of Zagreb

Faculty of Social Sciences and Humanities

Martina Perić

**CONSTRUCTION AND REPRESENTATION
OF IDENTITY IN AUTOBIOGRAPHIES OF
CROATIAN FEMALE WRITERS IN 19th AND
20th CENTURY**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
prof. dr. sc. Vinko Brešić

Zagreb, 2017

PODACI O MENTORU

Prof. dr. sc. Vinko Brešić književnost i filozofiju diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao 1979. godine i doktorirao 1983. godine. Od 1976. godine zaposlen je na Katedri za noviju hrvatsku književnost Odsjeka za kroatistiku – prvo kao asistent, 1984. godine kao docent, 1992. godine izvanredni, a od 1997. godine kao redoviti profesor (od 2002. godine u trajnom zvanju). Danas radi u zvanju redovitog profesora na Katedri za noviju hrvatsku književnost na preddiplomskom i diplomskom studiju, a voditelj je Poslijediplomskoga sveučilišnog doktorskog studija kroatistike. Voditelj je znanstveno-istraživačkog projekta „Hrvatska književna periodika“ u sklopu kojega je istraživao hrvatske književne časopise i novine od 1835. do 2000. godine.

Predavao je i na drugim domaćim i inozemnim sveučilištima te sudjelovao na mnogim domaćim i međunarodnim skupovima koji su rezultirali brojnim raspravama, člancima, esejima i recenzijama. Dvije je godine bio glavni urednik u Nakladnome zavodu Matice hrvatske. Član je brojnih strukovnih udruženja i institucija, poput Matice hrvatske, Hrvatskoga filološkog društva, Društva hrvatskih književnika i hrvatskog PEN-a. Osim književnopovijesnih studija, članaka i eseja povremeno objavljuje i kritike.

Prof. dr. sc. Vinko Brešić u svom je znanstvenom radu usmjeren na područje novije, postilirske hrvatske književnosti, te je uz desetak objavljenih autorskih knjiga, priredio izdanja djela dvadesetak hrvatskih pisaca 19. i 20. st., ali i sastavio više antologija i zbornika. Također je pokrenuo i uređivao časopis za poeziju *Zrcalo* (1991.–1994.) te časopis za hrvatsku književnost i kulturu *Nova Croatica* (2007.). Također se bavi i proučavanjem hrvatske autobiografske književnosti te su rezultat njegova rada na tom području, uz cijeli niz stručnih tekstova, članaka i studija, također i dva zbornika autobiografija: *Autobiografije hrvatskih pisaca* (1997.) i *Nove autobiografije hrvatskih pisaca* (3 sveska, 2013.–2015.).

Prof. dr. sc. Vinko Brešić usto je i dobitnik mnogih priznanja i nagrada za svoj znanstveni rad i doprinos – među ostalim, dobitnik je Državne nagrade za znanost (2007.) i Nagrade „Julije Benešić“ (2009.).

Sažetak: Povijest autobiografije pratimo još od antike i srednjeg vijeka, međutim teorijska misao o autobiografiji razvila se tek u drugoj polovici 20. stoljeća. Zbog različitih i složenih pojavnosti autobiografije, te problema (ne)odredivosti autobiografije kao žanra, suvremene teorije sklone su je promatrati kao diskurs. Feministička teorija na autobiografiju gleda kao na specifičan diskurs čija je svrha konstituiranje ženskog subjekta.

Budući da u hrvatskoj znanstvenoj produkciji dosad nije bilo sustavnijih istraživanja ženskih autobiografija, ova će disertacija na zaokruženom korpusu autobiografskih tekstova hrvatskih književnica nastojati pokazati osnovna obilježja autobiografskog diskursa, tipove autobiografskih subjekata i identiteta, njihovo konstituiranje i reprezentiranje u tekstu te različite politike (samo)predočavanja.

Kao kriteriji analize uzet će se naratološke kategorije poput pripovjednog lica, vremena i prostora, zatim tipovi diskursa i stilsko-retoričkog okvira koji se pojavljuju u autobiografijama hrvatskih književnica te postupci autoreferencijalnosti i intertekstualnosti. Analizom i usustavljanjem dosad slabo istraženog područja ženskih autobiografija u hrvatskoj književnosti nastojat će se dati početni poticaj daljnjim istraživanjima te teme.

Ključne riječi: autobiografija, autobiografski ugovor, autoreferencijalnost, identitet, hrvatske književnice, žensko samopredočavanje.

Summary: The history of autobiography dates as far back as antiquity and the Middle Ages, but the theory of autobiography is developed only in the second half of the 20th century. As a result of its different and complex manifestations and of the (im)possibility to define autobiography as a genre, contemporary theories favour the idea of autobiography as a discourse. The feminist theory understands autobiography as a particular discourse that constitutes the female subject.

As there have been no systematic and relevant studies of female autobiographies in Croatian science so far, this doctoral thesis will analyse the autobiographies of Croatian female writers who lived and worked in 19th and 20th century and try to show the basic characteristics of the autobiographical discourse, different types of subjects and identities, their constitution and representation in the text, as well as different policies of (self)representation. Criteria of analysis that will be considered: narratological categories such as narrative point of view (first-person narrative, second-person narrative, third-person narrative), narrative time and space, furthermore types of autobiographical discourse, rhetorical and stylistic figures and conventions and acts of self-reference and intertextuality in autobiographical discourse of Croatian female writers.

First criteria – narrative point of view – shows us that first-person narrative is dominant and considered as usual and expected in the autobiographical discourse. However, in some of the texts analysed there is a tendency to evade the first-person narrative and use other narrative strategies, such as third- and second-person narrative. Such strategies can be interpreted as a sign of the turn in perspective view or narrative model or even experiment and subversion of the autobiographical subject.

Second criteria – narrative time – shows us that Croatian female writers dominantly use the chronological approach in writing their autobiographies. One of the dominant characteristics of autobiography is its tendency to retrospective and reminiscence, and most of the texts analysed emphasise the importance of the past and chronological presentation of that past. However, some of the autobiographies show different type of autobiographical discourse, which is rather achronological, discontinuous and incoherent.

Third criteria – narrative space – shows us the importance of both geographical and social (cultural) space in autobiographies of Croatian female writers. Most of the authors understand the social space as social construct and they write their autobiographies with the idea of positioning themselves in that social and cultural space. Autobiography is considered to be the

type of discourse that allows its subject to position itself into the social, cultural, political sphere of life. Some of the authors emphasise the importance of deconstruction of the dichotomy public/private space, in terms of women's egalitarian participation in the public space and all the practices of social and political life.

Fourth criteria – rhetorical and stylistic figures and different types of autobiographical discourses – shows us that Croatian female writers use different and numerous narrative and rhetorical sets and strategies in order to represent their autobiographical identity. There are autobiographies that demonstrate a higher level of literariness, and also those that demonstrate rather factographical or theoretical than literal type of discourse. The corpus shows us some examples of parodical and ironical approach to the autobiographical subject, as well as the multi-discursive approach to constituting and representing the autobiographical subject.

Fifth criteria – acts of self-reference and intertextuality – shows us proneness of Croatian female writers to a particular kind of textual strategies such as referring to the act of writing autobiography and awareness of that act and its subject which is a construct, or rather a product of cultural and linguistic models and narratives. The concept of intertextuality (in Kristeva's sense of the word) is found to be one of the strategies in establishing the dialogue amongst the autobiographical texts written by Croatian female writers and totality of the cultural text that they refer to. Intertextuality is often actualized by quotation and even self-quotation (in such cases in which the author establishes the dialogue with other, non-autobiographical, texts in her literary work).

Autobiographies of Croatian female writers show us the tendency of constituting and representing the relational type of autobiographical identity – in most of the texts analysed the emphasis is on the relation towards the world of literature and culture (which is understandable given the professional affiliation of the autobiographers). In some cases, the dominant ideology and cultural (literal) model of subject and selfhood is merely reproduced, and in some other cases it is being questioned and subject to criticism.

Analysis and systematization of this insufficiently researched domain will hopefully give an initial incentive for the future research of female autobiographies.

Key words: autobiography, autobiographical pact, self-reference, identity, Croatian female writers, women's self-representation.

SADRŽAJ

1. UVOD

- 1.1. Književnoteorijski i književnopovijesni osvrt na autobiografiju
- 1.2. Autobiografija u hrvatskoj književnosti
- 1.3. Prva manifestacija ženskog subjektiviteta u hrvatskoj književnosti

2. „PISATI MLJEKOM“ – PITANJE ŽENSKOG AUTORSTVA I SUBJEKTIVITETA

3. KONSTITUIRANJE I REPREZENTIRANJE IDENTITETA U AUTOBIOGRAFIJAMA HRVATSKIH KNJIŽEVNICA

- 3.1. Korpus i kriterij
- 3.2. Kategorija pripovjednog lica u autobiografijama hrvatskih književnica
- 3.3. Kategorija vremena u autobiografijama hrvatskih književnica
- 3.4. Kategorija prostora u autobiografijama hrvatskih književnica
- 3.5. Diskurzivni modeli i stilsko-retorički plan u autobiografijama hrvatskih književnica
- 3.6. Autoreferencijalnost i intertekstualnost u autobiografijama hrvatskih književnica

4. ZAKLJUČAK

POPIS LITERATURE

ŽIVOTOPIS AUTORICE

Pisanje životopisa

Što treba?

*Treba napisati molbu,
uz molbu priložiti životopis.*

*Bez obzira na duljinu života
životopis treba biti kratak.*

*Obvezuje sažetost i selekcija činjenica.
Pretvorba krajobraza u adrese
i kolebljivih uspomena u precizne datume.*

*Od svih ljubavi dovoljna je vjenčana,
a od djece samo rođena.*

*Važnije je tko te poznaje nego koga poznaješ.
Putovanja samo ako su inozemna.
Pripadnost nečemu, ali bez čemu.
Odličja bez za što.*

Piši tako kao da sam sa sobom nikad nisi razgovarao i kao da si se izdalje obilazio.

*Šutke izostavi pse, mačke i ptice,
drangulije uspomena, prijatelje i snove.*

*Radije cijena nego vrijednost
i naslov nego sadržaj.
I radije broj cipela nego kamo on ide,
onim kakvim te smatraju.*

*Uz to fotografija s otkrivenim uhom.
Uzima se u obzir njegov oblik, ne ono što se čuje.
Što se čuje?
Tresak strojeva koji melju papir.*

Wisława Szymborska, *Radost pisanja*

1. UVOD

1.1. Književnoteorijski i književnopovijesni osvrt na autobiografiju

Mogli bismo reći da je posljednjih nekoliko desetljeća autobiografija „najživlji“ žanr – jednako u (hiper)produkciji autobiografskih tekstova, kao i u teorijskoj refleksiji. Pojam autobiografije i autobiografija kao vrsta teksta prošli su dugačak povijesni i teorijski put od nekadašnjeg rubnog statusa do današnjeg gotovo povlaštenog statusa u nekim rukavcima suvremenih teorija književnosti i kulture. Zanimljivo je da se teorija autobiografije razvila kasno u odnosu na samu produkciju tekstova, tek u 20. stoljeću, iako je autobiografiju kao vrstu teksta moguće detektirati još od antike i srednjovjekovlja. Razlog tome bi mogao biti i to što se autobiografija dugo vremena smatrala rubnim, pa i neliterarnim žanrom, a osim toga budući da autobiografija ima obilježje autorefleksije, to je također donekle utjecalo na nepostojanje potrebe za naknadnom teorijskom refleksijom. No danas je proučavanje autobiografije jedno od važnijih područja u književnopovijesnim i književnoteorijskim istraživanjima, osobito u onima koja se bave temama i problemima stvaranja i predstavljanja identiteta, pitanjima ženskog identiteta i subjekta, i tzv. ženskog pisma, problemom (auto)referencijalnosti u književnom tekstu, itd.

Međutim na samom početku teorijskog razmatranja autobiografije susrećemo se s jednim koliko neobičnim, toliko i važnim problemom – a to je pitanje (ne)odredivosti autobiografije kao žanra. Prvi važniji teoretičari autobiografije poput Mischa i Gusdorfa imali su nešto tradicionalniji pristup pokušavajući je definirati kao žanr i utvrditi njezine „uvjete i granice“¹. Kasnije su teoretičari počeli odustajati od tradicionalne stroge koncepcije autobiografije kao žanra uvidjevši složenost i raznolikost njezinih pojavnosti. Između tih dviju krajnosti – percipiranja autobiografije kao žanra s određenim pravilima i formalnim obilježjima te shvaćanja autobiografije kao diskursa u najširem smislu te riječi koji se potom može „mimikrirati“ u različitim oblicima i verzijama koje ne posjeduju strogu žanrovsku pripadnost – teoretičar autobiografije pronaći će cijeli niz pojavnosti „autobiografskog“. Autobiografija doista može poprimati različite i raznorodne oblike – usmene jednako kao i pisane, literarne (ili barem visoko literarizirane) i neliterarne (odnosno s niskim stupnjem literarnosti), narativne i nenarativne, prozne i pjesničke, itd. Upravo je ta raznolikost oblika otežala žanrovsko određenje autobiografije. Teoretičari su se susreli s problemom postojanja velikog korpusa tekstova koji zapravo ne mogu funkcionirati kao tipičan književni žanr, ali isto tako iskazuju

¹ Vidjeti tekst Georgesa Gusdorfa „Conditions and Limits of Autobiography“ objavljen u zborniku *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* iz 1980. (ur. James Olney).

određeni zajednički nazivnik koji se u nedostatku boljeg rješenja počeo definirati pomoću pridjeva „autobiografski“.² Tako su se pojavili i pojmovi poput autobiografskog *diskursa* (M. Velčić), autobiografskog *čina* (E. Bruss), autobiografske *figure* (P. de Man), autobiografskog *ugovora* (P. Lejeune), autobiografske *aktivnosti* (A. Fleishman). Osim toga, u teoriji se pojavljuje (doduše, vrlo rijetko i u vrlo uskom kontekstu) i pojam autobiografizam kojim se može označiti „književni postupak stilski markiran, koji predstavlja refleks žanra autobiografije a pojavljuje se u tekstovima koji sami po sebi nisu mišljeni ni recipirani kao autobiografije.“³

Jedna od teorija autobiografije koja je i danas vrlo utjecajna i citirana ipak je pokušala pronaći svojevrsni žanrovski minimum u definiranju autobiografije i to je učinila pojmom tzv. autobiografskog ugovora (sporazuma). Riječ je naravno o teoriji pasioniranog francuskog istraživača autobiografije Philippea Lejeunea⁴. Lejeune je 1975. godine objavio knjigu *Le pacte autobiographique* naznačivši već u naslovu temeljni pojam u svom razmatranju autobiografije – autobiografski ugovor. On se prvo pita „da li je moguće definirati autobiografiju“ (Lejeune 1999: 201) i potom nudi jednu moguću radnu definiciju autobiografije koja proizlazi iz čitanja i usustavljivanja velikog korpusa tekstova koji je Lejeune proučavao, a koji po njegovom mišljenju funkcioniraju na „autobiografski način“. Lejeuneova je definicija autobiografije sljedeća:

„Retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti.“ (ibid., 202)

Iz ove definicije odmah nam se nameću barem tri dalekosežna zaključka. Prvo, autobiografija se ipak nastoji žanrovski odrediti temeljem nekog minimalnog konsenzusa o obilježjima koja tekst mora imati da bi bio autobiografija: to mora biti pripovjedni tekst, pisan u prozi, mora imati određenu temu, a to je osobni život osobe koja taj tekst piše, moraju biti zadovoljeni uvjeti identičnosti autora, pripovjedača i lika, dakle, osoba koja piše ujedno je doživljajno, pripovjedno i ispričovijedano ja. Drugo, mnogi raznoliki oblici autobiografskih tekstova koji su inače potvrđeni u praksi isključeni su iz ove definicije – u obzir ne dolaze usmeni autobiografski iskazi, kao ni oni koji su nepripovjedne prirode, ili nisu prozni. Treće, pojam autobiografskog ugovora podrazumijeva i onu drugu ugovornu stranu, a to je čitatelj. Drugim riječima, nije dovoljno da se samo stavi znak jednakosti između autora, pripovjedača i lika, potrebno je da tu jednakost svojim čitanjem ovjeri i čitatelj. Za Lejeunea je autobiografski

² O pitanjima odredivosti, tj. neodredivosti autobiografije kao žanra detaljnije vidjeti u: Zlatar 1996b: 225-266 i Zlatar 2009: 36-38.

³ V. Medarić 1993a: 46. Medarić za ovaj pojam naglašava da nije općeprihvaćen, te da ga i ona koristi samo u užem kontekstu govorenja o onim tekstovima ruske avangarde u kojima se može uočiti tendencija autoreferencijalnosti.

⁴ Osim autobiografijom, Lejeune se bavio i istraživanjem dnevnika i dnevničkog diskursa, v. Zlatar 1996b.

ugovor zapravo ugovor između autora i čitatelja te on određuje način čitanja teksta – u tom načinu manifestira se ono autobiografsko u autobiografiji. Stoga Lejeune na kraju svoje analize zaključuje da je autobiografija „isto toliko način čitanja koliko i tip pisma, to je ugovorni dojam koji se razlikuje kroz povijest“ (ibid., 235).

A on svoju povijesnu granicu povlači u 18. stoljeću, odnosno kod imena J. J. Rousseaua i njegovih *Ispovijesti* smatrajući da „mimo tog ograničenog polja način na koji danas promišljamo autobiografiju postaje anakroničan i nedovoljno pertinentan“ (ibid., 202). To u Lejeunovoj koncepciji ima smisla jer se temeljni pojmovi preko kojih Lejeune zahvaća definiranje autobiografije u modernom smislu usustavljaju tek od 18. stoljeća nadalje. Do tada nisu postojali pojam autora u modernom smislu te riječi, a još manje svijest autora o konstruiranju samog sebe kao lika, tj. subjekta u tekstu. Međutim to ne znači da prije 18. stoljeća ne postoje tekstovi koji koriste prvo lice jednine i koji se mogu analizirati iz autobiografskog očišta. Još od antike pa preko srednjovjekovlja, renesanse i baroka postoje različite vrste tekstova, od kraćih oblika poput epitafa pa do pisama, elegija, putopisa ili refleksivne proze, koje se mogu smatrati svojevrsnim autobiografskim oblicima. Uostalom, srednjovjekovna tradicija pisanja autobiografskih tekstova počinje svetim Augustinom i njegovim *Ispovijestima* koje se svakako mogu smatrati vrlo utjecajnim autobiografskim modelom – a to je ispovjedni model u kojem sadašnje ja ispovijeda grijehe nekadašnjeg, bivšeg ja prije čina preobraćenja i postignuća Božje milosti. Od Augustinovih do Rousseauovih *Ispovijesti* može se, dakle, ipak pronaći određeni broj tekstova koji bi se dao svrstati pod nazivnik autobiografskog.

Treba imati na umu da Lejeuneov pojam autobiografskog ugovora i tri tekstualne instance koje u njemu sudjeluju – autor, pripovjedač, lik – smještaju autobiografiju u područje naratologije. Iako se naratologija u svojim počecima uglavnom usredotočila na fikcijsku narativnu prozu, Gérard Genette opravdano je upozorio da bi se naratologija „morala baviti svim vrstama priče, bile one fikcijske ili ne“ (Genette 2002: 46). Time se otvara prostor novim istraživanjima autobiografije kao narativne vrste, u okviru onog što Genette smatra „faktografskom pričom“ (ibid., 46-47), što znači da je za naratološku analizu prema njegovom mišljenju potpuno nebitno je li neka priča fiktivna ili faktografska. Temeljne kategorije (pripovjedač, lik, pripovjedne razine i glasovi, fokalizator, pripovjedno vrijeme, itd.) ionako ostaju iste, tj. moguće ih je detektirati u svim narativnim oblicima, pa stoga i Genette uvažava Lejeuneovu definiciju autobiografije utemeljenu upravo na naratološkom trokutu autor – lik – pripovjedač i znakovima jednakosti koji stoje između njih. No Genette također upozorava i na postojanje nove naratološke kategorije, a to je autofikcija – koja je prema njegovoj definiciji

„homodijegetska fikcijska priča“ (ibid., 60), dakle, priča u kojoj se fingira temeljni odnos identičnosti između autora, lika i pripovjedača. To je za Genetta „namjerno kontradiktorni sporazum“ (ibid., 61) za razliku od Lejeuneovog autobiografskog sporazuma (tj. ugovora) koji je namjerno jednoznačan.⁵

Međutim zanimljivo je da se ni Lejeune ni Genette nisu detaljnije bavili pitanjem fokalizacije i fokalizatora u autobiografiji. Iako tu situacija možda na prvi pogled djeluje samorazumljivo, jer je autor autobiografije ujedno i fokalizator te su svi događaji prezentirani kroz njegovu svijest i točku gledišta, tekstualni status te krajnje subjektivne i nepouzdanе točke gledišta upravo je ono što dovodi u pitanje sve dotadašnje definicije autobiografije koje su se pozivale na vjerodostojnost i istinitost (dakle, faktografičnost) žanra. Je li upravo fokalizacija ona točka na kojoj se dodatno komplicira pitanje odredivosti autobiografije kao žanra? Ako uzmemo u obzir neke od temeljnih definicija i analiza fokalizacije u pripovjednom tekstu,⁶ primjećujemo da svaka pripovjedna perspektiva proizlazi iz izbora gledišta, koje može biti itekako suženo ili nepouzđano. Zbog čega bi s autobiografijom bilo bitno drugačije – jer kao što i Rimmon-Kenan primjećuje: „Suvremeni tekstovi samosvijesti često se služe pripovjedačkim razinama da bi ispitali granicu između stvarnosti i fikcije ili da bi sugerirali kako ne može postojati stvarnost odvojena od svoje naracije“ (Rimmon-Kenan 1989: 89). Upravo je autobiografija najbolji primjer o povezanosti stvarnosti i naracije, u kojoj sve stvarno doživljeno biva prikazano i interpretirano isključivo iz očišta autora autobiografije koji je ujedno objekt tekstualne autoanalize. Dakle, nije riječ samo o tome kako autor autobiografije fokalizira doživljeno nego je naglasak na činjenici da on fokalizira samog sebe, odnosno svoju stvarnost (ili osobni doživljaj te stvarnosti). Sami proces tekstualizacije doživljenog vodi nas u smjeru fikcionalizacije, a očište autobiografa koje je uvijek selektivno pogotovo pridonosi stvaranju fikcionalnog okvira svake autobiografije. Riječima Mieke Bal: „Fokalizacija je centralni koncept u ovom poglavlju. [Misli se na sedmo potpoglavlje drugog poglavlja knjige *Naratologija* koje je posvećeno pitanjima fokalizacije u pripovjednom tekstu, op. M. P.] Njeno

⁵ Genette analizirajući odnose u naratološkom trokutu A=P=L također primjećuje da jedino odnos A=P ima pragmatičku osnovu, odnosno jedino se na temelju (ne)jednakosti između autora i pripovjedača može govoriti o razlici (ili barem indiciji te razlike) između fikcije i ne-fikcije, dok su druga dva odnosa isključivo tekstualna. Za Genetta je odnos A=L semantičke naravi, dok je odnos P=L sintaktički, tj. označava „lingvističku identičnost subjekta iskaza i subjekta iskazanog“ (Genette 2002: 62). Ovdje također nije naodmet spomenuti da naratologija koristi pojam narativnog ugovora kojim se označava literarna konvencija koja upućuje čitatelja na prepoznavanje i identificiranje svijeta pripovjednog teksta kao mimetičkog (v. Culler 1989: 67-79). Narativni ugovor računa na čitateljevo prepoznavanje fikcije, i pristajanje na tu uvjetnu stvarnost, čak i kada ona u sebi sadrži „efekt realnosti“ (Barthes). Ono što je zajedničko autobiografskom i narativnom ugovoru jest da oba računaju na čin čitanja, tj. recepcije. Za Lejeunea je tako autobiografija naprosto način čitanja, odnosno autobiografija je ono što se pročita kao autobiografija, pa analogno tome možemo zaključiti da je jednako tako fikcija ono što čitatelj pročita kao fikciju.

⁶ Ovdje možemo uputiti na nekoliko tekstova važnih za tu problematiku: Bal 2000: 119-139; Genette 1992: 96-115; Rimmon-Kenan 1989: 81-103.

mesto ima funkciju 'obuhvatanja'. Značenje koje može biti pridodato određenom aspektu i koje nikada neće biti viđeno odvojeno od fokalizacije. Fokalizacija je pored toga najbitnije, najprodornije i najsuptilnije sredstvo manipulacije“ (Bal 2000: 138).

Pitanje manipulacije u procesu tekstualnog konstituiranja i prikazivanja identiteta gotovo je neodvojivo od problematike autobiografskog žanra. Mnogi su istraživači autobiografije od početka odbacivali pitanje faktografičnosti i istinitosti kao kriterija određivanja je li neki tekst autobiografski ili nije. Zapravo je i Lejeune na neki način odustao od kriterija istinitosti svojom opaskom o činu čitanja i time otvorio teorijski i kritički prostor u promišljanju autobiografije kao šire shvaćenog modaliteta koji može izlaziti izvan žanrovskih okvira i preuzimati u sebe i na sebe različita obilježja i pojavnosti, a da nam ipak sve te pojavnosti u konačnom činu čitanja budu prepoznatljive kao ono „autobiografsko“. U tom je smislu dosta široko shvaćanje autobiografije ponudio Paul de Man konceptom autobiografije kao figure, i to figure čitanja i razumijevanja teksta kojom se autobiografsko zapravo proširuje na sve (ili gotovo sve) tekstove.⁷ Sve se u nekom trenutku može čitati u ključu autobiografskog, smatra Paul de Man. Figura koju on pripisuje autobiografiji jest prozopopeja koja se definira kao davanje glasa odsutnom ili mrtvom entitetu te stoga predstavlja moćnu poziciju dodjeljivanja glasa, ali i lica. A upravo je određivanje i prepoznavanje subjekta koji vrši govorni čin u kojem se manifestira taj glas, odnosno pitanje identiteta i toga tko i s kojim pravom govori jedno od ključnih pitanja autobiografije.⁸ De Man osim toga potpuno odbacuje već spomenuti kriterij nefikcionalnosti odnosno istinitosti u razmatranju autobiografije, smatrajući da „distinkcija između fikcije i autobiografije nije polaritet ili-ili, nego je ta distinkcija nerešiva“ (Man 1988: 119).⁹

De Manovo proširivanje pojma autobiografskog i smještanje autobiografije na teren govornog čina dovodi nas do daljnjeg shvaćanja autobiografije kao diskursa, koje je u našoj znanosti osobito zastupala Mirna Velčić. Ona je u svojoj knjizi *Otisak priče* iz 1991. godine dala jedan zanimljiv koncept intertekstualnog proučavanja autobiografije – postavila je tezu da „iskazi – bilo usmeni, bilo pisani – koje smo skloni zvati autobiografijama nisu tekstovi nego međutekstni prostori“ (Velčić 1991: 9). Prema njezinom mišljenju, autobiografije se nalaze u mnogostrukim dijaloškim donosima s drugim tekstovima, a kroz autobiografski diskurs odvija

⁷ Riječ je o de Manovu eseju „Autobiography as De-facement“ iz 1979., objavljenom u časopisu *Modern Language Notes*. Za potrebe ovog rada citirat će se prijevod tog teksta iz 1988. objavljen u *Književnoj kritici*.

⁸ Vidjeti Man 1988: 124.

⁹ De Manovo razmatranje statusa autobiografije u pitanjima odredivosti žanra i stupnja fikcionalnosti utjecalo je i na Paula Jaya i njegovu studiju *Being in the Text* (Jay 1984) u kojoj se bavi pitanjima samopredočavanja u književnosti od romantizma do moderne. Jay uvažava de Manov stav da je besmisleno pokušavati definirati autobiografiju kao žanr, pogotovo namećući joj nefikcionalni status i (pre)uske žanrovske okvire te u svojoj studiji koristi pojam autorefleksivne literature (u što se ubrajaju ne samo autobiografije nego i mnogi drugi književni oblici, od poezije do romana, koji imaju svojstvo autorefleksije), prateći u tim tekstovima način na koji se kroz povijest mijenjala ideja literarnog subjekta.

se potraga subjekta za osobnim identitetom, ali i potraga za autentičnim jezičnim izrazom. Velčić se svojim poimanjem autobiografije u određenoj mjeri naslanja na de Manovu koncepciju figure čitanja jer i ona smatra da se autobiografski subjekt više ustanovljuje u procesu čitanja nego i procesu pisanja, odnosno da je za ovjeru autobiografskog važno upravo postojanje subjekta čitanja. Time se donekle vraćamo i na Lejeuneovu postavku o autobiografskom ugovoru između autora i čitatelja. No Velčić svojim interdisciplinarnim pristupom autobiografiji također preispituje dotadašnja tradicionalna razmišljanja u autobiografiji – prvenstveno zbog toga što dovodi u pitanje vjeru u identitet autobiografskog subjekta. Ona ga smatra fiktivnom, tj. tekstualnom konstrukcijom i izriče tezu da se ja u autobiografiji konstituira kao model za javnost. U tom smislu za Velčić je autobiografija jednako fiktionalna kao i svaki drugi književni tekst jer je svaka tekstualizacija ujedno i fiktionalizacija.¹⁰

Možemo primijetiti da se u teorijskim shvaćanjima autobiografije teoretičari većinom vrte u začaranom krugu – s jedne strane prestroge formalne definicije autobiografije kao žanra ne zahvaćaju sve realne pojavnosti autobiografskih iskaza, s druge strane proširivanje pojma autobiografskog prijete otklizavanjem u proizvoljno čitanje svih tekstova kao potencijalno autobiografskih. Uostalom, kao što je i proučavatelj autobiografije James Olney jednom zaključio da svi misle da znaju što je autobiografija, ali se ni dvoje ljudi ne može složiti oko toga što ona doista jest.

Ništa jednostavnija situacija nije ni sa samim pojmom „autobiografija“. On se prvi put javlja tek u 18. stoljeću, dotad su se za tekstove autobiografskog karaktera uglavnom koristile odrednice poput ispovijesti, življenja, životopisa, povijesti života i slično. Pojam autobiografije afirmira se prvo u engleskoj, a potom u francuskoj i njemačkoj književnosti. Ne možemo ne primijetiti da se pojam autobiografije izvodi iz već postojeće riječi *biografija* pridavanjem prefiksa *auto*. Tako dobivamo kovanicu koja označava da netko piše o vlastitom životu, za razliku od biografije u kojoj osoba koja piše nije ujedno i osoba čiji se život opisuje. Pisati *svoj* život – možda bismo to mogli uzeti ne samo kao terminološko nego i žanrovsko određenje autobiografije. Da je upravo to „svoje“ važno za autobiografiju, potvrđuje i jedan devetnaestostoljetni pokušaj prijevoda pojma autobiografija na hrvatski jezik – Pasko Antun Kazali 1845. koristi riječ „svoježivotopis“ i kao temeljnu zadaću autobiografije navodi da autor mora sam istinito i bez uljepšavanja opisati svoj život „jer nitko na svijetu nemože biti tako tumačitelj mislih i djelah, kako onaj koji jih je promislio i udjelovao“¹¹.

¹⁰ Detaljnije o pitanju subjekta i fiktionalnosti u autobiografiji vidjeti u Velčić 1991: 15-19.

¹¹ Citirano prema Brešić 1999: 231.

Iako, dakle, povijest autobiografije (odnosno govora o sebi) iz određene perspektive možemo pratiti još od antike i srednjovjekovlja, sam pojam autobiografije i tekstovi koje danas doživljavamo kao kanonsku autobiografiju javljaju se tek u 18. stoljeću. Dotad je u recipiranju autobiografije prepreku mogla predstavljati ili formalna raznolikost (odnosno činjenica da se autobiografsko pojavljivalo u okviru drugih žanrova, npr. poezije, romana, pisama, itd.) ili problem jezika, kao što je to slučaj u hrvatskoj književnosti gdje se autobiografska tradicija sve do 19. stoljeća prati na latinskom jeziku, o čemu će više riječi biti u nastavku. Pitanje povijesne perspektive, odnosno anakroničnosti autobiografije čiji teorijski okvir dolazi s velikim zakašnjenjem u odnosu na postojanje velikog korpusa tekstova utječe i na današnje stanje istraživanja koje se osim suvremenim tipovima autobiografskog diskursa često mora baviti i povijesnim manifestacijama autobiografskog u cilju pokušaja pronalaženja tradicije autobiografske, odnosno općenito autorefleksivne literature (tamo gdje ona doista i postoji), te postavljati pitanje o povijesnim promjenama u načinu konstituiranja i predstavljanja literarnog subjekta.

1.2. Autobiografija u hrvatskoj književnosti

Tome da se pojam autobiografije i kod nas relativno kasno uspostavlja (tek u 19. stoljeću) vjerojatno je pridonijela i činjenica da su i mnogi hrvatski autori pisali tekstove koji se žanrovski ne mogu shvatiti kao autobiografija, odnosno pripadaju nekom drugome žanru, ali imaju obilježje govorenja o sebi – npr. to su mogli biti poezija, eseji, filozofski tekstovi, pisma, kronike, memoari, romani (pri čemu moramo imati na umu da postoji i zasebna kategorija tzv. autobiografskog romana u kojem se ime autora ne mora poklapati s imenom lika, ili ime lika nije izravno naznačeno).

Na već spomenuti vremenski raskorak između različitih pojavnosti autobiografskog modusa pisanja i žanrovskog usustavljivanja i verifikacije autobiografije osvrće se i Vinko Brešić koji naglašava važnost autobiografskog pripovijedanja upravo u kontekstu hrvatske kulture:

„Rekosmo da hrvatska kultura i počinje autobiografski, tj. da je prva dosad poznata hrvatska riječ *Ja* zapisana na Bašćanskoj ploči. Međutim, za status nekoga književnoga oblika potrebni su kontinuitet, odnosno tradicija i svijest o posebnosti dotičnoga oblika, tj. poetika koja ga u dovoljnoj mjeri odvaja od drugih oblika. U tome smislu hrvatska autobiografska praksa kao i prakse ostalih europskih literatura prolazi doba svoje pretpovijesti tijekom kojega

se povremeno pojavljuju ovakvi tekstovi, ali će svoju žanrovsku verifikaciju zadobiti tek u novije doba kada se i oblikuje moderni književni sustav.“ (Brešić 2015: 159)

Možemo primijetiti da autobiografija unatoč svojevrsnom statusu „ružnog pačeta“ unutar književne (žanrovske) hijerarhije iskazuje svijest o vlastitoj posebnosti, a u mnogim primjerima obilježava je i određeni stupanj autopoetičkih iskaza i osvrt, te se u konačnici odjeci te samosvijesti i autopoetike probijaju i do okvira već spomenute suvremene žanrovske verifikacije. U tom smislu, i hrvatska autobiografija prolazi sličan put kao u drugim europskim književnostima – od prvotne marginalizacije do kontinuiranog rasta kako produkcije autobiografskih tekstova, tako i naknadnog znanstvenog interesa za njih (usp. *ibid.* 166).

Povijesnim razvojem autobiografije u hrvatskoj književnosti bavila se i Andrea Zlatar koja ističe da povijest hrvatske autobiografije od njezinih početaka (koje autorica smješta u 14. stoljeće¹²) pa do kraja 18. stoljeća pratimo na latinskom jeziku, tj. u korpusima autora koji pripadaju tradiciji hrvatskog neolatinizma (v. Zlatar 1998: 15-16). Zlatar se u potrazi za autobiografskim tekstovima, dakle, vraća do 14. stoljeća pa elemente autobiografskog diskursa pronalazi u tekstu *Memoriale Pauli de Paulo patritii jadransis* zadarskog odvjetnika i kroničara Pavlovića. Autobiografskih elementa ima i u elegijama našeg latinista Ivana Česmičkog (Janusa Pannoniusa) iz 15. stoljeća. U 16. stoljeću autobiografskima možemo smatrati neke latinske tekstove Matije Vlačića Ilirika i filozofa Franje Petrića. U 17. stoljeću svoju autobiografiju na latinskome jeziku piše Bartol Kašić, dok u 18. stoljeću autobiografske elemente pronalazimo u djelu *Annuae sive historia* Baltazara Adama Krčelića.

Međutim pravi *boom* u produkciji autobiografske literature na hrvatskom jeziku nastaje tek u 19. stoljeću u okviru hrvatskog preporoda i hrvatskog književnog romantizma kada Ljudevit Gaj, Petar Preradović, Stanko Vraz, Antun Nemčić, Josip Freudenreich, Adolfo Veber Tkalčević, a kasnije i K. Š. Gjalski i mnogi drugi pisci pišu prozne autobiografske tekstove, najčešće upravo kao autobiografije u užem smislu koje već svojim naslovom upućuju na žanrovsko određenje (npr. *Crtime mog života* Petra Preradovića ili *Autobiografija* Josipa Freudenreicha). Međutim i u ovom periodu u razvoju hrvatske autobiografije očituje se sposobnost prelaženja autobiografskog diskursa u druge žanrove (najčešće pripovjedne) pa tako elemente autobiografskog pisma pronalazimo čak u putopisima (npr. Stanka Vraza i Antuna Nemčića) ili romanima (npr. u epistolarnom romanu Blaža Lorkovića *Izpoviest*). Upravo tim periodom u razvoju hrvatske autobiografije bavila se Helena Sablić Tomić koja pronalazi sljedeće oblike autobiografske romantičke proze: autobiografija u užem smislu, putopis, pisma, dnevnik (usp. Sablić Tomić 1999: 83-99 i Sablić Tomić 2008: 13-29).

¹² Za razmatranje problema autobiografije u srednjovjekovlju, i uopće povijesti autobiografije, vidjeti i Zlatar 1996a: 9-33.

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, odnosno u periodu moderne, autobiografska se proza dodatno raslojava na kanonsku autobiografsku prozu u kojoj se poštuje autobiografski ugovor, tj. identičnost autora, pripovjedača i lika, te na tzv. autofikciju u kojoj postoji odnos identičnosti između pripovjedača i lika, ali se ne uspostavlja odnos identičnosti s autorom, i u kojoj se tekstualnim i metatekstualnim signalima upućuje na određenu razinu autorovog samopredočavanja (usp. Sablić Tomić 2002d i Sablić Tomić 2008: 47-60). Među autorima autobiografije u užem smislu možemo navesti neka nesumnjivo kanonska imena u povijesti hrvatske književnosti poput K. Š. Gjalskog, V. Cara Emina, S. S. Kranjčevića, V. Novaka, A. G. Matoša, D. Šimunovića, M. Begovića, te prva ženska imena u hrvatskoj autobiografskoj produkciji poput Ivane Brlić-Mažuranić i Jagode Truhelke. Za drugu vrstu tekstova koji ne podržavaju autobiografski ugovor, ali imaju izraženu subjektivnost u pripovijedanju, kao primjer obično se navode *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova i *Ispovijed* Frana Galovića.

Bogata produkcija autobiografske literature nastavlja se i dalje u 20. stoljeću, a usložnjavaju se pojavnosti autobiografskog diskursa. Osim što mnogi hrvatski pisci pišu kanonske autobiografije, i dalje postoji tradicija autofikcijske proze, prvenstveno autobiografskog romana koji koristi pripovjedni model autobiografije, ali izbjegava autobiografski ugovor i trokut identičnosti između autora, pripovjedača i lika. S obzirom na podosta složenu situaciju s velikim korpusom tekstova koji se na ovaj ili onaj način vezuju uz pojam autobiografskog pisma, Helena Sablić Tomić nudi klasifikaciju suvremene hrvatske autobiografske proze u kojoj kao modele suvremene hrvatske autobiografske proze navodi dnevnik, memoare i pisma (v. Sablić Tomić 2002b: 22-23), ističući njihovu generičku bliskost s autobiografijom u užem smislu. Također navodi iz modela derivirane tipove autobiografske proze koje određuje prema tri kriterija: to su kriterij postojanja ili nepostojanja odnosa identičnosti pripovjedača s ostalim instancama, kriterij pripovjednog vremena i kriterij diskurzivnog oblikovanja autobiografske građe. Prema navedenim kriterijima, Sablić Tomić razlikuje autobiografiju u užem smislu, pseudoautobiografiju, moguću autobiografiju, biografiju; asocijativnu autobiografiju i kronološki omeđenu autobiografiju; te različite oblike autobiografskog diskursa – literarizirani, parodirani, polidiskurzivni, putopisni, itd. (ibid. 24-25).

U 20. stoljeću pojavljuje se sve veći broj književnica, pa tako i onih koje pišu autobiografije, a osobito plodno razdoblje u oblikovanju ženske subjektivnosti jest druga polovica 20. stoljeća kada se javlja fenomen tzv. „ženskog pisma“ i u sklopu njega mogućnost nove vidljivosti ženskih literarnih samoprikaza. Iako se sama sintagma „žensko pismo“ već pokazala neprikladnom, pa čak i (pre)tijesnom da pokrije sve pojavnosti ženske literarne

produkcije, možemo ipak primijetiti da postoji jedna bitna osobina hrvatskog ženskog pisma – a to je sklonost upravo autobiografskom diskursu i autotematizaciji.¹³ Možemo reći da su dobrim dijelom upravo književnice utjecale na stvaranje i oblikovanje dominantnih modela hrvatske autobiografske proze, te na promjenu ideje autobiografskog (i uopće literarnog) subjekta. No, da bismo bolje razumjeli suvremeno stanje autobiografskog subjekta i njegovog predočavanja u tekstu, moramo se prvo vratiti u 19. stoljeće kada se javlja prvo svjesno oblikovanje ženskog glasa i jastva u tekstu.

1.3. Prva manifestacija ženskog subjektiviteta u hrvatskoj književnosti

Prvu važniju žensku pojavnost u autobiografskom modusu dalo nam je 19. stoljeće, odnosno razdoblje hrvatskog narodnog preporoda – riječ je dakako o Dragojli Jarnević koja je autorica jednog žanra zapravo vrlo bliskog autobiografiji – dnevnika. Njezin *Dnevnik* koji je pisala od mladosti do kraja života (od 1833. do kraja 1874., a umrla je 1875.) objavljen je u cijelosti prvi put tek 2000. godine¹⁴ i tada nam je pružio dragocjeni uvid u ženski pristup pisanju sebe, odnosno konstituiranju sebe u tekstu. Jarnevićka je svojim dnevničkim zapisima omogućila razumijevanje statusa žene, a osobito žene kao književnice u vremenu ilirskog pokreta, a omogućila nam je također i pogled u svoju intimu i vječni sukob privatnog i javnog, osobnog i profesionalnog, koje neke feminističke teoretičarke smatraju glavnom odrednicom ženskog autobiografskog narativa¹⁵.

¹³ Za dodatne informacije o tradiciji hrvatske ženske književnosti te o položaju i ulozi hrvatskih književnica u hrvatskom književnom kanonu upućujemo na dva postojeća pregleda ženske književnosti – književnopovijesnu studiju Dunje Detoni Dujmić (Detoni Dujmić 1998) i objavljenu doktorsku disertaciju Lidije Dujić (Dujić 2011). Također preporučujemo i članak Slavice Jakobović-Fribec koji se bavi pitanjima valorizacije ženskog autorskog rada u okvirima feminističko-građanske tradicije u Hrvatskoj (Jakobović-Fribec 2007).

¹⁴ Priređivačica ovog vrijednog izdanja Irena Lukšić u pogovoru *Dnevniku* ističe posebnost statusa tog teksta u kontekstu Jarnevićkina opusa, kao i u kontekstu hrvatske književnosti i kulture: „Njeno dnevničko djelo koncipirano je, rekli bismo, kao *specijalni tekst*, fenomen koji poznaju mnoge književnosti s iskustvom društvenih i ideoloških represija. U njemu, s obzirom na nazočnost brojnih neskrivenih tragova o pisanju, o procesu pisanja, prepoznajemo naročit mehanizam unutarnjih sveza između teksta i života, koji upućuje na krajnji cilj spisateljčina posla – upoznavanje i usavršavanje same sebe, ali i na časnu zadaću pohranjivanja životnih pojava koje se ne mogu realizirati u zasluženome bogatstvu i intenzitetu.“ (Lukšić 2000: 774).

Ono što je također važno istaknuti kada se govori o Jarnevićkinom procesu pisanja i stvaranja tekstualnog okvira svog jastva jest činjenica da je *Dnevnik* prvo pisala na njemačkom, a tek od 1841. godine na hrvatskom jeziku – jeziku koji je teško i sporo učila i usvajala, a ta „borba“ s nepoznatim jezikom očita je u njezinim dnevničkim zapisima koji osim neumitnog protoka vremena pokazuju i kako „jezik sazrijeva zajedno s tijelom“ (ibid., 779). Upravo je to „prelamanje“ jezika koji postaje nositelj dotad prešućivanog i potiskivanog ženskog iskustva karakteristično za Jarnevićkin autobiografski diskurs, ali i za velik broj ženskih samoprikaza koji propituju jezik i njegove izražajne mogućnosti.

¹⁵ Usp. Stanton 1987: 13.

U monografiji posvećenj Dragojli Jarnević i njezinu opusu Divna Zečević o *Dnevniku* piše sljedeće:

„S *Dnevníkom* Dragojle Jarnević hrvatska književnost dobiva književno djelo usredotočeno na vlastito, dakako, subjektivno proživljavanje i sagledavanje osobne sudbine. Pažnja je usmjerena na svakodnevni život u kojem se, i kojem se usprkos, razvija individualnost u potrazi za svojim identitetom. Tako se u složenom i značajnom trenutku društvenog i povijesnog razvoja, kao pojedinac pažnje usmjerene na svoju usamljenost i subjektivnost javlja – nimalo slučajno – žena.“ (Zečević 1985: 23)

Iako njezin tekst nije autobiografija u užem žanrovskom određenju, Jarnevićka svojim dnevnikom nudi one točke oblikovanja tekstualnog identiteta koje su karakteristične i za autobiografiju, a koje primjećuje i Zečević – kao prvo, tu je inicijalna potreba za određenjem svog identiteta i subjektivnosti, a potom i pitanje sukoba između njezinog pretpostavljenog društvenog i književnog identiteta s intimnim, emocionalnim identitetom koji se konstituira tek u dnevničkim zapisima kroz jezično iskazivanje vlastite „drukčijosti“ i samosvojnosti. Međutim treba imati na umu da postoje određene razlike između dnevničkog i autobiografskog diskursa, pa samim time i između dnevničkog i autobiografskog subjekta. Dnevnik, prije svega, nudi drugačiju vremensku perspektivu od autobiografije – jedna od njegovih karakteristika, zapravo jedan od bitnih preduvjeta da bismo neki tekst odredili dnevnikom, jest redovito (po mogućnosti svakodnevno) zapisivanje, što znači da se nastoji minimalizirati vremenski razmak između događaja, doživljaja i zapisivanja. Dnevnik karakterizira kontinuirana kronologija razvoja subjekta, subjekta čiji tekstualni razvoj i reprezentaciju možemo pratiti slijedom od jedne bilješke do druge. Upravo nam Jarnevićkin dnevnik pokazuje tu dimenziju razvoja subjekta, koji se u njezinom slučaju razvija zajedno s jezikom, odnosno kroz usvajanje hrvatskog jezika. Za razliku od navedenog, autobiografija je retrospektivni tekst u kojem se iz naknadne vremenske pozicije autobiografski subjekt osvrće na cijeli svoj život i sve razvojne faze vlastitog identiteta tekstualno sažima iz te jedne vremenske točke. To znači da je za autobiografski subjekt dimenzija sjećanja i pamćenja iznimno važna, ali to je ujedno izvorište novog problema – jer je i samo sjećanje zapravo čin konstrukcije, odnosno fikcionalizacije u okviru teksta. Drugo, iako se dnevnik u većem dijelu teorijske literature definira kao žanr čije je obilježje točnost, odnosno visok stupanj vjerodostojnosti diskursa,¹⁶ postoje i potpuno

¹⁶ Vrlo iscrpna definicija i tipologija dnevnika dostupna je u članku H. Sablić Tomić (2001: 195-221). Ona naglašava posebnost dnevničkog žanra koja proizlazi iz specifičnog odnosa dokumentarnosti i subjektivnosti, dok u tipologiji modela dnevnika kao važan kriterij ističe stupanj vjerodostojnosti i stupanj literarizacije, pa u skladu s time izdvaja i posebnu kategoriju tzv. literariziranih dnevnika u kojima opisana stvarnost/„stvarnost“ može biti čak u potpunosti fingirana, za razliku od pravih dnevnika koji se temelje na stvarnim činjenicama iz nečijeg života. Usp. također Sablić Tomić 2002b: 95-146.

suprotne teorije dnevnika, primjerice ona Manfreda Jürgensena koji dnevnik i proces dnevničkog samoprikazivanja smatra fikcionalnim, pa i literariziranim, bez obzira na inicijalni zahtjev dokumentarizma. Jednako kao i suvremena shvaćanja autobiografije kao fikcionalnog teksta koji razotkriva tekstualne mehanizme fikcionalizacije ja, tako se i dnevničko ja promatra kao tekstualni efekt, konstrukt. Riječima Manfreda Jürgensena: „Gdje god se individuum jezički reflektira, odvija se proces fikcionaliziranja. Povijesna dokumentacija Ja oblikuje književni karakter; autor koji sebe **biografski** prikazuje, projicira fikcionalno Ja.“ (Jürgensen 1990: 231, isticanje moje). Namjerno je istaknuta riječ „biografski“ jer Jürgensenova teza pokazuje primjenjivost modela fikcionalizacije ja na sve oblike biografskog (i autobiografskog) pisma.

Još je jedna važna razlika između dnevnika i autobiografije – a to je usmjerenost na objavljivanje, tj. čin recepcije. Autobiografija je gotovo u pravilu tekst koji računa na čin čitanja, tj. recepcije i piše se kao model za javnost. S dnevnicima to nije uvijek slučaj. Postoje dnevnicima koji su zaista pisani s mišlju da ostanu dostupni samo očima svog autora, ali jednako tako postoje dnevnicima koji su namijenjeni objavljivanju¹⁷, neki put intencijom samog autora, a u nekim drugim slučajevima kao rezultat znanstvenog istraživanja dnevničke građe, ili interesa nakladnika i čitateljske publike za zapisima nekog određenog autora i sl. *Dnevnik* Dragojle Jarnević bio je namijenjen objavljivanju, naime, sama je autorica u svojoj oporuci naložila da se objavi deset godina poslije njezine smrti. To znači da je ona podrazumijevala budući čin čitanja i recepcije svojih dnevničkih zapisa te je vjerojatno s tim (pod)razumijevanjem i stvarala svoje dnevničko ja kao model za javnost, pišući kontinuirano o svojoj svakodnevnici, od književnog stvaralaštva i raznih drugih poslova kojima se bavila i koji su označili njezinu participaciju u javnoj sferi života pa do intimnih i emocionalnih ispovijesti o osobama, osjećajima i događajima koji su sačinjavali prostor njezine privatnosti. U tom smislu Dragojla Jarnević u maniri autobiografske začinjavke zapravo postavlja tekstualne temelje za sva ona ženska ja i njihove reprezentacije koje će tek uslijediti u hrvatskoj književnosti, a koja su najčešće označena istim raskorakom između javnog i privatnog modela konstituiranja subjektiviteta.¹⁸

Ako autobiografski modus shvatimo kao „čovjekovo samoiskazivanje koje se tekstualno uobličuje u društveno prihvatljiv model o vlastitom životu“ (Jambrešić 1999: 236), pitanje je

¹⁷ Prema tipologiji dnevničkog diskursa Gustava Renéa Hockea, koji razlikuje prave dnevnike (oni koji nisu inicijalno bili namijenjeni objavljivanju) i fiktivne/fingirane (v. Sablić Tomić 2001: 200-201). Verena von der Heyden-Rynsch istraživala je posebno ženske dnevnike iz 19. stoljeća i dala svoju tipologiju tih dnevnika, među kojima se nalaze i intimni dnevnicima koji su prvenstveno usmjereni na *kult jastva* (v. Zlatar 2004: 49).

¹⁸ Više o tome vidjeti u Sablić Tomić 2008: 22-27 i Zlatar 2004: 42-48.

koliko se tekstovi autorica poput Dragojle Janrević, koji su zapravo izuzetni iskoraci izvan okvira prihvatljive socijalne gramatike, mogu smatrati društveno prihvatljivim modelima. Je li u slučaju ženskih autobiografija možda riječ o osvajanju izgubljenog teritorija i pokušaju da se vlastiti identitet stvori i sagleda prvo u prostoru teksta, a tek potom i u prostoru realnog života? Vratimo se još jednom na književnopovijesni kontekst u kojem nastaju dnevnički zapisi Dragojle Jarnević. Riječ je o periodu ilirskog pokreta, tj. hrvatskog književnog romantizma, prijelomne točke u konstituiranju hrvatskog modernog nacionalnog i kulturnog identiteta. Propusnost književnog polja u svim europskim književnostima u 19. stoljeću još je uvijek bila poprilično selektivna, posebno kada je riječ o autoricama, pa se slični problemi s uvođenjem ženske subjektivnosti u literarnu produkciju mogu uočiti i u Hrvatskoj. Žene su u vrijeme ilirskog pokreta bile pozvane na sudjelovanje u društvenim i kulturnim događanjima, ali primarno kao čitateljice, publika, dakle, recipijenti (ili konzumenti) kulturnih dobara koja stvaraju muškarci.¹⁹ Žene se nije poticalo na vlastiti stvaralački angažman niti na afirmaciju vlastitog glasa i iskustva, a oni rijetki primjeri ženskog književnog stvaralaštva bili su uglavnom podvrgnuti i žanrovskim ograničenjima. Pa su tako žene uglavnom pisale trivijalnu i dječju književnost, ili intimističke žanrove poput dnevnika i pisama, intimne lirike i sl. Iako se ženska kultura u tom periodu razvijala više kao „razlomljena supkultura“ (Protrka 2008: 260), postojale su i određene pukotine i procijepi između okvira javnog i privatnog u kojima su se oblikovale i reprezentirale ženske autorske osobnosti. U jednom takvom procijepu nastao je i književni i osobni identitet Dragojle Jarnević koja je u svojem *Dnevniku* uspjela ostvariti „zavidan stupanj individualizacije narativnog subjekta, udovoljivši osobnoj potrebi za ostvarenjem sebe pa bilo to samo unutar dnevničkog diskursa“ (Sablić Tomić 2008: 29).

¹⁹ Više o ulasku žena u književni kanon vidjeti u Protrka 2008: 236-260.

2. „PISATI MLIJEKOM“ – PITANJE ŽENSKOG AUTORSTVA I SUBJEKTIVITETA

Kada je Virginia Woolf 1928. održala dva predavanja o ženama i književnosti na temelju kojih je kasnije nastao njezin vjerojatno najpoznatiji i najutjecajniji esej *Vlastita soba*, zapitala se što uopće znači ta sintagma „žene i književnost“ – odnosi li se ona na žene i ono što one pišu ili na žene i ono što se piše o njima (odnosno, ono što pišu muškarci). Potom je zaključila da žena koja želi pisati mora imati novac i vlastitu sobu (Woolf 2003: 8) i tako otvorila bitno pitanje za feministički pokret i feminističku književnu teoriju: može li žena koja nije ekonomski emancipirana biti intelektualno i duhovno emancipirana? Odnosno, riječima same Woolf: „Intelektualna sloboda ovisi o materijalnome. Poezija ovisi o intelektualnoj slobodi. A žene su oduvijek siromašne, ne samo u posljednjih dvjesto godina već otkako je svijeta i vijeka. Žene su imale manje intelektualne slobode od sinova atenskih robova. Žene nisu imale ni najmanje šanse da pišu poeziju. Stoga sam toliko naglasila novac i vlastitu sobu.“ (ibid., 108-109). Woolf u svom eseju ističe da su preduvjeti za razvoj ženske književnosti i uopće neko ozbiljnije bavljenje stvaralačkim radom nastali tek kada su se žene kroz 19. stoljeće do određenog stupnja izborile za ekonomsku neovisnost, te čak počele zarađivati onime što su objavljivale. Dotad su novac i vlastitu sobu mogle imati tek plemkinje koje su pisale iz vlastitog hira ili zadovoljstva.

Od onog trenutka kad su se žene ipak izborile za vlastitu sobu i vlastito pisanje, teorijska je misao počela na različite načine tumačiti pojam „žene koja piše“. Naime, feminizam se od svojih početaka osim pitanjem političke i društvene ravnopravnosti žena bavio i pitanjem ženskog stvaralaštva, osobito književnog (odnosno prava na vlastitu, pa i književnu, riječ), iz očista feminističke književne kritike. Iako je sam pojam feminističke kritike doživio brojna osporavanja, dijelom i zbog toga što „najbolnije mjesto legitimacije feminističke književne kritike predstavlja heteronomni karakter njezina pristupa, koji se ponajbolje razvidi u njezinu neprijeporno političko-aktivističkom naboju“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 26), činjenica je da joj upravo njezin „interes za načine na koje seksualna matrica prožima umjetničke prakse“ (ibid., 23) daje koherentan teorijski identitet. Jednako kao i problem ulaska žene u književno polje i kanon, i pristup feminističke kritike na zapadnjačku akademsku scenu otvorio je brojne prijepore u razmatranju udjela ženske misli i ženskog stvaralaštva u kulturi. Feministička književna kritika preispituje estetičke i teorijske kategorije koje je dosad uspostavila službena akademska teorija; slično tome, feminizam preispituje sve društveno-političke kategorije koje proizlaze iz rodno-spolne asimetrije te se tako pozicionira kao svojevrsni „novi humanizam“

(Bosanac 2010: 376). Pitanje ženskog autorstva i pisma (i književnog, i teorijskog, tj. znanstvenog) tako postaje izuzetno zanimljivom temom za raspravu u suvremenoj humanistici. Osim što su feministička kritika te rodni studiji, ženski studiji, *queer* studiji i razni drugi odvjetci suvremene teorijske misli koji uglavnom izlaze iz feminističke „kabanice“ postali zastupljeni i vidljivi unutar humanističkog miljea, i dalje se s vremena na vrijeme postavi pitanje o razlozima za feminizam i feminističku književnu kritiku/teoriju. Da su razlozi za feminizam neupitni, pokušala je svojom studijom *Visoko čelo* pokazati Gordana Bosanac koja feminizam kao teoriju i filozofiju uzdiže na razinu humanizma, dapače, kao što je već spomenuto, „novog humanizma“, koji svoju perspektivu gradi na tome „što na ontologijskoj razini zastupa jednakost bića“ (Bosanac 2010: 310).

Dakle, u feminističkoj je kritici riječ o pokušaju promjene perspektive – iz patrijarhalne institucije književnosti kakva postoji praktički do 20. stoljeća izvući subverzivni potencijal za drugačiji, nekanonski (ili protukanonski) pogled u nju samu. Pitanje kanona uvijek je pitanje i kulturnog pamćenja. Kanon je jedan od glavnih mehanizama za oblikovanje i održavanje kulturnog pamćenja, a preko kanona ujedno dobivamo pristup u kolektivno pamćenje neke kulturne zajednice. Ili barem u ono što zajednica ovjeri kao vrijedno pamćenja. Kanonizacija postaje stvar reprezentacije: „Kanon je, dakle, reprezentativna paradigma književnog diskursa koji nastaje zbog selekcijskog delovanja eksperata i običnih čitalaca: grade ga kako institucije u izdavaštvu, kritike, nagrađivanja, književnoistorijska interpretiranja i klasifikovanja, tako i plebiscit dugog trajanja – trajna omiljenost među čitaocima.“ (Juvan 2011: 285)

Svi književni tekstovi napisani u okviru nekog društva, tj. kulture mogu postati potencijalne „posude kulturnog pamćenja“ (ibidem), ali samo neki, odabrani, realiziraju tu reprezentativnu funkciju. Kakvo su mjesto (ili nemjesto) u kanonu koji nastaje u okvirima patrijarhalnog društva mogle zauzeti žene? Najčešće rubno, marginalizirano, a rijetko kad jednoglasno prihvaćeno središnje mjesto – ako i „trajna omiljenost među čitaocima“ upućuje na bolje pozicioniranje žene koja piše u kanonu, obično ga opovrgava već spomenuto „selekcijsko delovanje eksperata“. Treba li onda u uvjetima rodne hijerarhije koja se reproducira unutar književne hijerarhije uopće inzistirati na ženskoj participaciji u postojećem kanonu, ili se taj kolebljivi književni (i kulturni) status može graditi i izvan njega?

Feminističke teoretičarke pokušale su razraditi teoriju „vlastite književnosti“, ali i ponuditi svojevrsni paralelni kanon, kao i paralelne, ženske, povijesti književnosti. Takve isprekidane, epizodične povijesti ženske književnosti bilježimo još od Woolfina eseja *Vlastita soba*, uz manje-više jednake probleme s kojima se one suočavaju – nedostatak kontinuiteta, vlastite tradicije, svijesti o prethodnicama, pa time i distribucije utjecaja... U hrvatskim

književnopovijesnim istraživanjima valja spomenuti dvije studije posvećene isključivo ženskoj književnoj produkciji – *Ljepša polovica književnosti* Dunje Detoni Dujmić (1998) i *Ženskom stranom hrvatske književnosti* Lidije Dujć (2011)²⁰. Iako Detoni Dujmić ne piše iz primarno feminističke pozicije, činjenica je da u svojoj studiji okuplja i interpretira brojne poznate, ali i marginalizirane i zapostavljene hrvatske autorice, otvarajući im tako mogući put u prostor književne povijesti i teorije. S druge strane, Dujć svojom knjigom zauzima naglašeno kritičnu poziciju prema dosadašnjim hrvatskim književnopovijesnim istraživanjima („Aktualne povijesti hrvatske književnosti spominjale su ih [književnice] uglavnom na zajedničkim popisima koji su činili svojevrstu kulisu određenoga razdoblja – uvijek s muškim velikanima pera u prosceniju. One koje su pak dobile poneku rečenicu, nerijetko su uz tekst imale i fotografiju – veću od teksta.“ (Dujć 2011: 10)) i pokušava ponuditi svoje čitanje povijesti ženske strane hrvatske književnosti, pri čemu određenu pozornost pridaje i autobiografskom žanru. Povezujući autobiografiju kao također dugotrajno podcjenjivan žanr i žensko pismo koje se osobito u drugoj polovici 20. stoljeća okrenulo prema autobiografskoj građi, Dujć kao važan modalitet hrvatske ženske književnosti ističe različite oblike autobiografičnosti. No kako je i sama autobiografija imala problema s dostizanjem književnog statusa i s ulaskom u književni kanon, teško da je upravo spomenuta sklonost književnica autobiografskome izričaju mogla doprinijeti njihovom boljem pozicioniranju i profiliranju unutar kanona. Stvaranje vlastitog (protu)kanona zahtijevalo bi postojanje svojevrstne „ženske genealogije“, koja bi identificirala i usustavila ženske identifikacijske topose i spoznajno-diskurzivne modele²¹. Međutim kao što je već rečeno, problem ženske književnosti najčešće je upravo izostanak ovjerene vlastite tradicije kojom bi se stvorio genealoški slijed identifikacijskih toposa i utjecaja. Dakle, treba ih tražiti izvan uobičajenih (institucionalnih) okvira književnosti, povijesti, kulture – u takvim potragama nastaju neke koncepcije ženskog autorstva koje npr. govore o pismu razlike ili „pisanju bijelom tintom“ (tj. majčinim mlijekom) o kojem je pisala i Héléne Cixous, a o čemu će više riječi biti u nastavku.

Pitanjima koja je otvorila feministička književna teorija bavila se i Toril Moi (Moi 2007) koja je istražila kako angloamerička i francuska feministička teorija gledaju na pojam ženskog pisma uvažavajući i interpretirajući različite stavove o toj temi od Virginije Woolf, do Kate Millet, Elaine Showalter, Héléne Cixous, Luce Irigaray te osobito Julije Kristeve čiji pristup pitanjima identiteta i subjektiviteta (ne samo ženskog) Moi smatra izuzetno zanimljivim za

²⁰ Uz to su dostupne i studije koje se bave bilo prikazima žena u književnosti, bilo ženskim autorskim doprinosima u određenim književnim razdobljima, npr. Badurina 2009, Košutić-Brozović 2001, Sablić Tomić 2002a, itd.

²¹ Odnosno, riječ je, kako navode Čale-Feldman i Tomljenović nadovezujući se na misao Virginije Woolf, o „ženskoj spisateljskoj potrebi da se pronađu vlastite književne majke, da se njihovo nasljeđe inkorporira i od njega uči, da se na temelju te generativne tradicije rađa 'individualni talent'.“ (Čale-Feldman i Tomljenović 2012: 108).

razmatranje iz feminističke perspektive. Moi ističe da se feministički pokret povijesno i politički može promatrati na tri razine: na prvoj žene zahtijevaju jednak pristup simboličkom poretku kao i muškarci i bore se za osnovnu jednakost (primjerice u pravu glasa i sl.); na drugoj se odbacuje muški simbolički poredak u ime ženske razlike, dok se na trećoj razini zapravo odbacuje dihotomija muškarac/žena i sam se pojam identiteta dovodi u pitanje – npr. kao što to čini i Kristeva svojom antiesencijalističkom perspektivom (Moi 2007: 30).

Govoreći o pojmu ženskog pisma, Moi se osvrće na utjecajnu knjigu Elaine Showalter koja naslovom parafrazira *Vlastitu sobu* Virginije Woolf – *A Literature of Their Own* (tj. njihova književnost) – u kojoj je Showalter ponudila zanimljivu tipologiju ženskog pisma kroz također tri povijesne faze. U prvoj su fazi, smatra ona, žene imitirale dominantne i tradicionalne načine pisanja (dakle, uglavnom muške obrasce jer su muškarci bili dominantni u kulturnom i književnom kanonu), u drugoj su se fazi žene pobunile protiv tih modela i vrijednosti i postavile zahtjev za autonomijom i prepoznavanjem vlastitih vrijednosti i načina pisanja, te su u trećoj fazi konačno krenule putem samootkrića i tekstualnog oblikovanja vlastitog identiteta.²² Te se tri faze inače označavaju terminima feminina/ženstvena (*Feminine*), feministička (*Feminist*) i ženska (*Female*).

Problemom ideje ženskosti i ženskog pisma bavile su se dvije utjecajne francuske teoretičarke – Hélène Cixous i Luce Irigaray. Istražujući odnose između žena, feminizma i književnosti, tj. proizvodnje tekstova, Cixous se prvo dobila deklarirati kao feministica, a potom je zauzela i kritički stav prema samoj teoriji te se posvetila kritici patrijarhalnog binarnog mišljenja.²³ Kroz kritiku falogocentričnog poretka Cixous je uspostavila pojam razlike kao opreku svakoj binarnoj shemi mišljenja (ibid., 150) i kao ženske, tj. ženstvene tekstove definirala one koji svjesno rade na svojoj razlici. Pri tome treba imati na umu da za Cixous „žensko“ pismo ne označava empirijski spol autora nego vrstu, način pisanja koji se opire tradicionalističkom, patrijarhalnom diskursu. To bi značilo da „žensko“ pismo može pisati i muškarac ako piše onakvim tipom diskursa koji nastaje kao opreka tradicionalističkoj binarnoj shemi mišljenja i ako u svoj tekst upiše drugačiji narativno-stilski instrumentarij.

Cixous također govori o povezanosti ženskog pisanja i glasa s tijelom – ženin se glas materijalizira u tijelu, a pisanje je samo nastavak, produžetak tog procesa. Izvor ženskog glasa i pisanja ona smješta period primarne povezanosti djeteta s majkom i majčinim mlijekom, te

²² Usp. Moi 2007: 83-84.

²³ Tim terminom možemo označiti dihotomiju muškarac/žena i sve one opreke koje iz nje proizlaze, a perpetuiraju patrijarhalni opresivni stav prema ženskom, npr. aktivnost/pasivnost, kultura/priroda, razum/osjećaji, itd.

otud dolazi već spomenuta sintagma „pisati bijelom tintom“, tj. majčinim mlijekom²⁴ – u tom povezivanju tjelesnosti i seksualnosti s tekstualnošću i osvještavanju ženske razlike otvorilo se čitavo novo područje istraživanja ženskog pisma. A velik doprinos tom novom pogledu na pitanje ženskog zaposjedanja domene kreativnog i diskurzivnog dala je Luce Irigaray koja je svojom knjigom *Spekulum druge žene*²⁵ i detaljnom kritikom tradicije zapadnjačke filozofije i psihoanalize, posebno u pogledu predodžbi žene u njima, izazvala burne reakcije francuske akademske javnosti. Irigaray je ponudila radikalno kritički uvid u zapadnjačku filozofiju od Platona do Hegela, te osobito u Freudovu psihoanalizu i ideju žene i ženstvenosti koju je on uspostavio smatrajući da zapadnjački filozofski diskurs (koji je dakle dominantno muški) ženu vidi samo kao zrcalo, odraz muževnosti. Žena je stoga u zapadnoj kulturi nepredstavljiva kao zaseban identitet: „Uhvaćena u spekularnu logiku patrijarhata, žena može izabrati ili da šuti, proizvodeći nerazumljivo brbljanje (svaki iskaz koji izlazi izvan logike istog muškom će vladajućem diskursu po definiciji biti nerazumljiv) ili da *uprizoruje* spekularnu reprezentaciju sebe kao manjevrijednog muškarca.“ (ibid., 188). Ta šutnja i uprizorenje sebe kao manjevrijednog muškarca manifestiraju se ili kao stoljeća praznine na ženskoj strani kulturne povijesti, tj. nepostojanja (ili nepoznavanja) ženskog pisma, ili kao već spomenuto rubno postojanje u diskontinuitetu, bez tradicije, bez svijesti o svojim prethodnicama i svojoj razlici upisanoj u jezik i pismo.

Međutim ono što je predmet kritike kada govorimo o Irigarayinoj koncepciji ženskog subjektiviteta (a to ističe i Moi) jest izostanak analize ekonomskih i povijesnih uvjeta ženskog neravnopravnog sudjelovanja u javnom i umjetničkom diskursu. Upravo suprotno od Virginije Woolf koja u *Vlastitoj sobi* naglašava potrebu ženine materijalne neovisnosti, Irigaray ne razmatra materijalne uvjete u kojima se formira i održava patrijarhalna moć nad ženom, već specifičnost patrijarhalne moći i diskursa gleda isključivo iz metafizičkog očišta. To je naravno nedostatan pogled kada imamo na umu da je prvotna zadaća feminističkog pokreta bila upravo borba za osnovne materijalne uvjete ženinog ravnopravnog sudjelovanja u društvenom poretku, te se nikako ne može zanemariti utjecaj zadobivanja ekonomske slobode na mogućnost ženine osobne i kreativne slobode.

Julia Kristeva svojom je sumnjom u identitet i odbacivanjem binarne opreke muškarac/žena ujedno odbacila i svaku ideju ženstvenosti i ženskog pisma. Iz radikalne teorijske pozicije ona govori o konceptu marginalnosti i subverzije i povezuje ga s

²⁴ Sintagmu „pisati mlijekom“ inače je pjesnikinja i kritičarka Darija Žilić uzela kao naslov svoje knjige esejiško-kritičkih tekstova koji se bave upravo ženskim pjesničkim opusima, te na taj način i svojim tekstovima otvorila nove smjerove u istraživanju suvremene ženske književne produkcije.

²⁵ Riječ je o njezinoj doktorskoj disertaciji zbog koje je izbačena iz Lacanove psihoanalitičke škole i koja je bila predmetom mnogih rasprava i kritika, kako iz psihoanalitičkih, tako i feminističkih krugova.

marginalnom pozicijom žena u patrijarhatu te na feminizam gleda kao na svaki drugi pokušaj borbe protiv centralizirane strukture moći (ibid., 225). Kristevina antiesencijalistička pozicija koja odbacuje svako vjerovanje u apsolutni oblik identiteta²⁶ zapravo poima predodžbu žene i ženstvenosti isključivo kao patrijarhalnu konstrukciju, odnosno žena je ono što patrijarhalni simbolički poredak marginalizira (usp. ibid., 228). Pitanje pozicioniranja žene u simboličkom poretku lako se potom može prenijeti i na analizu pitanja pozicioniranosti žene umjetnice u kulturnom/književnom kanonu. Ako je margina, tj. rub na koji je smještena ženska kreativnost, npr. pisanje, samo stvar pozicije, onda je ona po definiciji potencijalno promjenjiva – što je nekoć bilo rubom, može se pomaknuti u samo središte kulturnog i društvenog interesa. Takvih „otkrivenja“ i revaloriziranja dotad marginaliziranih, osporavanih ili zaboravljenih ženskih opusa nije nedostajalo ni u svjetskoj ni u hrvatskoj književnosti. Dovoljno je u kontekstu naše kulturne sredine i književnog kanona spomenuti ime Marije Jurić Zagorke pa da nam „poetika margine“ postane još jasnija.²⁷

Kristevina teorija ženstvenosti kao pozicioniranosti također uglavnom odudara od dotadašnjih pogleda na ženu i njezino stvaralaštvo koji uglavnom govore o biti žene ili pak ženstvenost definiraju kao razliku, nedostatak, odsutnost, drugost (u odnosu na muškarca) – dakle, esencijalno svojstvo koje se ne može poništiti, već samo nadići simboličkim djelovanjem. Kristevina teorija u tom smislu ostavlja puno veći i fleksibilniji manevarski prostor slobode za žensko kretanje marginom ili odmicanje od nje.

Međutim većina feminističkih teoretičarki koje se bave autobiografijom smatra da ženski subjekt (ipak) postoji i njihova osnovna teza je da autobiografija ima za svrhu upravo konstituirati ženski subjekt. Tako primjerice Susan Stanford Friedman smatra da su dotadašnje

²⁶ Antiesencijalistički stav na tragu Kristevinovog karakterizira i već spomenutu studiju o feminizmu Gordane Bosanac (Bosanac 2010) koja iznosi tezu da je spol akcencija bića, a ne njegova sudbina, te u tom smislu spol ne može (i ne smije) biti inauguriran na razinu subjekta, kao princip identiteta bića (kao što je to dosad bio slučaj u patrijarhalnom binarnom poretku). Bosanac smatra da sve binarne opreke patrijarhalnog simboličkog poretka proizlaze iz te prvotne „kontradikcije spola i identiteta“ te zaključuje: „Dosljedna primjena feminističkog humanizma ide za dosljednom primjenom stava da ja spol akcencija i kao akcencija ne može biti ni mjera ni oznaka razlike. To nije ukidanje spolova. To je oslobođenje njihove izražajnosti, ispoljavanje njihove stupnjevitosti, a ne samo oštre binarne opreke, jer ona nije životno istinita.“ (Bosanac 2010: 388).

²⁷ Kada je riječ o marginalnom interpretiranju Zagorke i njezinog opusa, ono se primjećuje na barem dvije razine – na razini njezine autorske i osobne ličnosti te na razini žanra. U prvom pogledu Zagorku se marginaliziralo na osobnoj razini – kao ženu, razvedenu ženu, ženu bez muške zaštite, koja se još k tome „gura“ u muški posao (književnost i novinarstvo). U drugom se pogledu kao dominantni dio njezinog opusa na temelju kojeg se izvode svi vrijednosni sudovi o njoj kao spisateljici uzimaju njezini povijesni romani u sveščićima. Kada joj se jednom pridoda epitet „majke hrvatskog trivijalnog romana“, kao da se zaboravlja ostatak njezinog opusa, koji se kvantitetom možda ne približava količini romanesknog štiva, ali ga kvalitetom i nadilazi. Osim bogatog novinarskog opusa (jer Zagorka je bila prva politička novinarka i izvjestiteljica u Hrvatskoj), treba imati na umu da je začelnica barem dvaju žanrova u hrvatskoj književnosti – znanstvenofantastičnog i kriminalističkog romana – te da je autoricom brojnih dramskih tekstova. Pridodajući tome i njezine autobiografske tekstove te feministički orijentirane članke, uređivanje ženskih časopisa („Ženski list“ i „Hrvatica“), možemo se zaista s punim pravom zapitati: ako je moguće da je ovakva profilirana i plodna autorska osobnost doživjela marginalizaciju, koliko li je tek drugih opusa ostalo u zaboravu margine samo stoga što su pripadali ženama?

konceptije autobiografije, osobito Gusdorfova koja inzistira na autobiografiji kao žanru obilježenom izrazitim individualizmom i razdvojenošću autobiografskog subjekta od Drugog, zapravo neprimjenjive na autobiografije žena koje svoj identitet često razvijaju u (su)odnosu s Drugim ili unutar procesa kolektivne (ženske) identifikacije.²⁸ Stanford Friedman izriče tezu da žene svoj identitet, pa tako i onaj tekstualni, grade na temelju povezanosti s drugim identitetima, a ne odvajanjem u individualizam i izolaciju, te da je osobito važno mjesto u tekstualnoj gradnji ženskog subjekta odnos majka – kći (kompleksnost tog odnosa i važnost za oblikovanje ženskog identiteta vide se u njegovoj dvojakoj manifestaciji: kao podržavajućeg odnosa identifikacije ili pak kao odnosa neprijateljstva i suparništva). Stanford Friedman smatra da se ženska svijest o samoj sebi i identitetu razvija kroz pojmove zajedništva, povezanosti i svjesnosti drugih/tuđih identiteta.²⁹

Pitanjem ženskih autobiografija i različitosti/posebnosti subjekta u tim tekstovima bavila se i Domna Stanton u svom tekstu „Autogynography: Is the Subject Different?“ objavljenom u zborniku *The Female Autograph* koji je u cijelosti posvećen istraživanjima ženskih autobiografija (Stanton 1987: 3-20). Ono što Stanton postavlja kao tezu svojeg istraživanja jest posebnost, privilegiranost autobiografije kao ženskog žanra, odnosno mogućnost ženskog osvajanja identiteta činom pisanja. Međutim treba napomenuti da autobiografija nije oduvijek bila „ženski“ žanr – naprotiv, kroz povijest su dominantni bili autobiografski glasovi muškaraca. Stoga feminističke kritičarke ističu da je pitanje ženskog autobiografskog pisma, odnosno bilo kakvog konstituiranja tekstualnog jastva, stoljećima imalo status „tamnog kontinenta“, da parafraziramo Freuda. Ženske su autobiografije bile rijetke, a one koje su i bile objavljene često su zadobivale negativne konotacije u smislu klišeiziranog shvaćanja da žene nisu sposobne za transcendiranje, te da se njihovi tekstovi svode na puka prisjećanja i manifestacije privatnih sentimentalnosti i rastrzanosti. Za razliku od toga, muške su autobiografije, osobito one zvučnih imena poput Cezara, Augustina, ili Rousseaua, zadobivale pozitivne konotacije i status modela za javnost. Kao što je težak bio put same autobiografije od pozicije rubnog žanra do središta kanona, tako je bio težak i put autorica u sustav (muškog) kanona, osobito ako su ujedno pisale autobiografske tekstove. Stanton smatra da je paradoks u tome što su žene bile prve koje su imale ideju pisanja o sebi, svojim emocijama i svojem identitetu, te da su tu ideju i pravo upisivanja ja u tekst potom prisvojili muškarci i proglasili je svojim ekskluzivnim prostorom za konstituiranje subjekta.

Stanton se pita postoji li rodna razlika u autobiografijama koje pišu žene u odnosu na one koje pišu muškarci pa stoga stvara pojam *autogynography*, tj. autoginografija, kojim označava

²⁸ V. Stanford Friedman 1998: 72-82.

²⁹ Detaljnije o konceptu povezanosti s drugim identitetima vidjeti u *ibid.*, 75-77.

žensko autobiografsko pismo koje se prema njezinom mišljenju razvija u opreci prema falogocentričnom literarnom poretku koji kroz muške autobiografije propagira ideju samodostatnog, totalnog subjekta (ibid., 15). Ta ideja, zapravo iluzija, samodostatnog, jakog subjekta, smatra ona, dovedena je u pitanje između ostalog i zahvaljujućim ženskim tekstovima koji počinju nuditi drugačiji pogled na subjekt u tekstu – subjekt koji je rascijepljen, slabi subjekt, subjekt koji se definira prvenstveno preko razlike u odnosu na Drugog. Ali ovdje treba imati na umu da je moguće razmatranje promjene od jakog do slabog subjekta zapravo rezultat promjene paradigme koja je obilježila 20. stoljeće – obrata od modernog ka postmodernom znanju i poimanju subjekta. U tom smislu o jakom subjektu i totalizacijskom znanju možemo govoriti u kontekstu moderne kulture, dok se kategorija slabog subjekta i kritičkog znanja (kao i različitih oblika anti-znanja ili ne-znanja) javlja u postmodernističkoj kulturi, neovisno o tome je li nam analitički interes usmjeren prema tekstovima muških ili ženskih autora (usp. Oraić Tolić 2005: 46-48). Postmodernistička kriza subjekta tako se može manifestirati ili kao svojevrsni umjereni konstruktivizam³⁰ koji ideje, prakse i oblike identiteta smatra društvenim i kulturnim konstruktima (a feministička teorija i rodni studiji upravo osvještavaju spoznaju o konstruiranosti kategorije roda), ili pak kao radikalni (ontološki) konstruktivizam koji smatra da nema ničega što nije konstrukt, dakle, sve je tekst i sve je kultura, uključujući i biološko tijelo i spol, kako to primjerice tvrdi Judith Butler u svojoj utjecajnoj studiji o performativnosti roda i spola (Butler 2000). Postmoderna književnost polazi upravo od tih pozicija fragmentarnosti i nestalnosti subjekta, a postmodernistička autobiografska literatura (naravno, ne samo ženska) to dodatno potvrđuje. Nemamo pred sobom koherentne, linearne pripovijesti o povijesti vlastitog života i nastanku ličnosti već nam se na čitanje nude razlomljene naracije i refleksije o pitanjima intime i rastrzanosti subjekta između očekivanog i realiziranog.

Dakle, ako uzmemo u obzir sve rečeno o postmodernoj paradigmi i promjeni statusa subjekta u njoj, postavlja se pitanje postoji li autoginografski subjekt o kojem govori Stanton na način da je izdvojen od ostalih postmodernističkih oblika subjektiviteta te je primjenjiv samo na ženske tekstove i možemo li uopće govoriti o cijepanju autobiografskog subjekta na autoginografski i neki drugi, kod Stanton neimenovan i neodređen, oblik subjekta koji bi bio svojstven isključivo muškom autobiografskom pismu? Ako prihvatimo već spomenutu tezu Judith Butler o konstruiranosti i društvenoj zadatosti svih identiteta, pa tako i rodnog i spolnog, to bi značilo da nema ničega preddiskurzivnog, predsimboličkog ili „prirodnog“ što bi opravdalo postojanje zasebnog autoginografskog, tj. ženskog subjekta (ali isto tako niti muškog!). Ako bi on i postojao, onda bi bio vidljiv samo kao teorijski i tekstualni konstrukt,

³⁰ Pojmove umjerenog i radikalnog konstruktivizma ovdje koristimo u onom značenju u kojem ih navodi Oraić Tolić u već citiranoj studiji (2005: 62-63).

kao i drugi postmodernistički identiteti koji su konstruirani i autoreferencijalni – a to se zapravo odnosi na svaki autobiografski subjekt, neovisno o tome je li riječ o muškoj ili ženskoj autobiografiji. Dakle, teško da možemo tvrditi kako je svijest o konstruiranosti kategorije subjekta svojstvena samo ženskoj autobiografskoj prozi, ona je prošivni bod cjelokupne postmodernističke misli.

S druge strane ako želimo zaobići Stantonin problematičan pojam autoginografskog subjekta, možemo se posvetiti jezičnim i diskurzivnim obilježjima ženskih autobiografskih tekstova i u njima promotriti načine kojima autorice jezično i kulturno upisuju svoje identitete. Kao moguće karakteristike ženskog autobiografskog pisma Stanton spominje fragmentarnost, digresivnost, diskontinuitet u pripovijedanju, općenito iskakanje iz bilo kakvih linearnih shema, te usmjerenost na detalje i reflektivnost, a osobito tekstualne manifestacije jaza između privatnog i javnog, odnosno pitanja kako pomiriti ženske uloge koje pretpostavlja patrijarhalna matrica – a to su uloga žene i majke – te želju autobiografskog ja da se ostvari i profesionalno i kroz svoje životne ambicije (ibid., 11). Na ovom se mjestu sama od sebe nameće pomisao na poznatu formulaciju Ivane Brlić-Mažuranić iz njezine *Autobiografije*:

„Moja velika želja da kadgod tiskom izađe bilo što iz mojeg pera, bila je već rano potiskivana drugim vrlo jakim čuvstvom: moje me naime razmišljanje rano dovelo do zaključka da se spisateljstvo ne slaže s dužnostima ženskim.“ (Brlić-Mažuranić 1997: 524)

Osnovne odrednice autobiografskog pisma koje Stanton ističe – fragmentarnost i rascijepljeni subjekt koji se nastoji konstituirati činom pisanja – zapravo se mogu dovesti u vezu s pokušajem ustanovljivanja tzv. „ženske književnosti“ i „ženskog pisma“. Neke su feministice u tome vidjele mogućnost afirmacije ženskog autorstva, druge pak prijetnju ponovne getoizacije žena u književnosti.³¹ No druge se feminističke kritičarke bave istraživanjima upravo onih diskursnih i tekstnih markera koji upućuju na konstrukciju autobiografskog subjekta i autoreprezentaciju. Jedna od njih je Leigh Gilmore koja u svojem tekstu iz 1998. nudi termin „autobiographics“ kojim opisuje proces ženskog osvještavanja i samotumačenja kroz autobiografski tekst kojim se nadilazi dominantni sustav reprezentacije i autoreprezentacije te na taj način ostvaruju drugačije strategije tekstualne autoreprezentacije.³² Pojam „autobiographics“, u nedostatku boljeg termina, možemo na hrvatski prevesti kao autobiografem – autobiografemi bi bili svi oni elementi autobiografskog, tj. autoreprezentacijskog diskursa koji se na neki način opiru tradicionalnim definicijama subjekta i jastva kao koherentnog i cjelovitog entiteta i umjesto toga naglašavaju one točke diskursa u

³¹ Više o „ženskoj književnosti i pismu“ i o problemima u artikuliranju istog vidjeti u istoimenome članku Ingrid Šafranek iz 1983.

³² O pojmu „autobiographics“ detaljnije vidjeti u Gilmore 1998: 183-184.

kojima se događaju otkrića i određenja sebe samog, odnosno sve one tekstualne interrupcije i erupcije u čijim se pukotinama stvara autobiografsko ja. Autobiografemi se manifestiraju, da nabrojimo samo neke mogućnosti, kao poriv za pisanjem sebe, kontradiktorne i nekoherentne reprezentacije subjekta, eksperimentalni pristup osobnom imenu autorice koje se više ne doživljava kao jamac autobiografskog ugovora i samim time vjerodostojnosti autobiografije, rodnjenost diskursa, odnosno povezivanje teksta i (samo ženskog?) tijela. No, slično kao u slučaju Stanton Friedman i njezinog pojma autoginografije, postavlja se pitanje je li i autobiografem nužno odrednica samo isključivo ženskih autobiografija ili je to pojam koji može biti primjenjiv na analize svih autobiografskih tekstova, neovisno o empirijskom spolu autobiografa. Ako još jednom promotrimo navedene vrste i oblike autobiografema, možemo zaključiti da bismo neke od njih vjerojatno uspjeli detektirati u većini autobiografskih tekstova, barem na razini poriva za ispisivanjem svog identiteta ili izbora politike (samo)prikazivanja.

Naravno, treba imati na umu da nemaju sve feminističke teoretičarke, kao ni sve književnice, ni homogen niti u jednakoj mjeri afirmativan stav prema autobiografskom diskursu i njegovim izražajnim sredstvima i mogućnostima. Mnogi književnici i književnice dapače zaziru od svih oblika autobiografskog govora, osjećajući ponekad i nelagodu i nesklonost takvom tipu izlaganja vlastitog identiteta i vlastite priče. Neke hrvatske književnice čak i dok pišu svoju autobiografiju (ili nešto nalik tome) izriču tu nelagodu i paradoksalnu poziciju ispisivanja same sebe i tekstualnog stvaranja autobiografskog ja i različitih modela za dijeljenje svoje privatne priče s drugima. Svjesne postupaka fikcionalizacije, pa i tekstualnog krivotvorenja koji vladaju autobiografskim žanrom, često upravo književnice postavljaju pitanje o „pravu“ na pisanje vlastite priče, o poziciji koja se pritom zauzima – je li to pozicija krajnje slobode, oslobođenosti u sagledavanju vlastitog identiteta ili pak pozicija u kojoj se tek u potpunosti osvještava problem zatočenosti formom jezika i diskurzivnog modela? – te pitanje tko je zapravo to ja koje progovara u autobiografiji. Jednako kao što je „žena“ samo uopćena teorijska predodžba potencijalnog identiteta koja je u praksi zapravo neodrživa jer ne postoji identitet koji je jedno i samo jedno, tako se i na primjeru autobiografije teorija reprezentacije pokazuje jednako kompleksnom, nejedinstvenom, te mnogostrukom i razdijeljenom na različite pravce i rukavce kretanja kroz povijest i tekstove koji uvijek iznova nude nova problemska očišta. Kriza subjekta i sustava reprezentacije, dotad poimanih iz tradicionalnog stajališta koherencije i dosljednosti, može nas odvesti u novom smjeru promatranja autobiografije (i to ne isključivo iz ženskog pera) ne kao teksta koji istinito i provjerljivo govori o identitetu i životu svog autora (kako naime glase neki početni pokušaji definiranja autobiografskog žanra), nego kao teksta koji postavlja pitanje je li to uopće moguće – pisati/govoriti o sebi a da se

pritom u činjenice življenja ne uplete beskrajna potraga za jezikom i jezičnim modalitetima iskazivanja tih činjenica?

3. KONSTITUIRANJE I REPREZENTIRANJE IDENTITETA U AUTOBIOGRAFIJAMA HRVATSKIH KNJIŽEVNICA

3.1. Korpus i kriterij

Ženska strana hrvatske autobiografske produkcije istinski dolazi do izražaja u 20. stoljeću (ako ostavimo postrani već spomenuti *Dnevnik* Dragojle Jarnević). Iako je autorica koje su postale dijelom hrvatskog književnog kanona bilo i prije (npr. Ana Katarina Frankopan Zrinski, dubrovačke književnice Marija Dimitrović Bettera, Lukrecija Bogašinović Budmani, Anica Bošković i Benedikta Gradić, zatim Katarina Patačić, te jedna Jarnevićkina suvremenica, Ana Vidović), većina je hrvatskih književnica veću vidljivost na književnoj sceni također postigla tek u 20. stoljeću.³³ Među prvim imenima koja ulaze u književni kanon i ujedno pišu autobiografiju nalazi se ime Ivane Brlić-Mažuranić. Ona svoju *Autobiografiju* piše 1916. na molbu tadašnje JAZU. U tom tekstu ostvaruje autobiografsku formu modela za javnost i daje čitateljima uvid u proces konstituiranja vlastitog identiteta u, za žene izgleda neizbježnom, procijepu između privatne i javne sfere života. Drugo ime koje nam je važno u razumijevanju statusa žena književnica i njihovih autobiografija u hrvatskoj književnosti jest Marija Jurić-Zagorka. Napisavši nekoliko autobiografskih i memoarskih tekstova, među kojima je danas najčitaniji i najanaliziraniji tekst iz 1947. dramatičnog naslova *Što je moja krivnja?*, Zagorka je postavila svoj osobiti način oblikovanja autobiografskog identiteta i modela za javnost.³⁴ Njezin je model, kao što se vidi iz naslova teksta, obrambeni, osviješten u odabiru politike (samo)prikazivanja, a identitet koji Zagorka stvara kroz svoje autobiografske i memoarske tekstove nije jedan i jedinstven – obilježen je mnogim kontradiktornostima i nepouzdanim podacima. Mogli bismo reći da Zagorka na neki način manipulira tekstualnim mogućnostima oblikovanja identiteta, ne nudeći nam provjerljivu i točnu sliku svog života, nego nam umjesto toga osvještava sam proces stvaranja i činjenja vidljivim tekstualnog (dakle, fiktivnog) identiteta čija je svrha upravo u tom procesu samooblikovanja i samopredstavljanja. A Zagorka

³³ O ženskoj književnoj produkciji na prijelomu stoljeća v. Detoni Dujmić 1991: 204-219.

³⁴ Osim teksta *Što je moja krivnja?* iz 1947., Zagorka je objavila još i autobiografiju *Tko ste vi?* (1939.), memoare *Iz Zagorkinih memoara* (objavljivani u nastavcima u *Ilustriranom vjesniku* 1952.) i knjigu memoara *Kako je bilo* koja je objavljena u Beogradu 1953. godine. Treba još spomenuti i dvojako interpretiran status njezinog romana *Kamen na cesti* koji su neki kritičari, prvenstveno Stanko Lasić koji ujedno autor uvoda u monografiju o Zagorki, smatrali romansiranom autobiografijom. No, suvremeni teorijski pogled na Zagorkin opus nije sklon takvoj interpretaciji te se *Kamen na cesti* smatra prvenstveno feminističkim romanom, a manje Zagorkinom autobiografijom – ovdje upućujemo na članke Maše Grdešić iz 2005. i Anite Dremel iz 2009.

je, kako piše Anita Dremel, bila „spektakularno vidljiva žena hrvatske javnosti“ (Dremel 2009: 162).

Također treba istaknuti da je osim ovih nekoliko navedenih istaknutijih ženskih imena u hrvatskoj književnosti i njihovih autobiografija o kojima se dosad mnogo pisalo, kritički i teorijski interes za ženske autobiografije uglavnom porastao tek 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća kada se u našoj kulturi počeo pojavljivati pojam i fenomen tzv. „ženskog pisma“, a u to su se vrijeme oblikovali modeli suvremene ženske autobiografske proze uglavnom iz pera Irene Vrkljan, Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić. Iako se u teorijskoj literaturi često imena ovih triju književnica navode zajedno, kao da je riječ o nekom nerazdvojnem trolistu ženskog autobiografskog pisma, one zapravo nude različite poetičke modele, osobito u pristupu autobiografskoj građi. Irena Vrkljan gradi intimistički diskurs koji obiluje fragmentarnim i asocijativnim obilježjima, Dubravka Ugrešić autobiografski diskurs ironizira i parodira, a Slavenka Drakulić sklona je polidiskurzivnom izričaju u kojem se miješaju dokumentarno i fikcionalno, doživljeno i izmišljeno (usp. Zlatar 2004: 37). Upravo ovaj primjer triju najviše analiziranih i isticanih autorica sklonih autobiografskom izričaju pokazuje nam koliko različite poetike i tekstualni identiteti koegzistiraju u domeni ženskog autobiografskog pisma. Mada se u jednom trenutku upravo Vrkljaničin intimistički diskurs nametnuo kao dominantni model, a razradile su ga i neke autorice srednje generacije poput Julijane Matanović, to nipošto ne znači da je suvremena ženska autobiografska proza homogena u svojim pojavnostima. Upravo suprotno, kao što će i korpus analiziranih tekstova pokazati – još od prvih hrvatskih autobiografkinja postoje različiti identifikacijski toposi i diskurzivno-spoznajni modeli, a i sami su tekstovi raznorodni i neki puta nesvodivi na tradicionalnu definiciju autobiografskog žanra. Kriterij retrospektivnog pripovijedanja o samome/samoj sebi o kojem je govorio Lejeune, doduše, ostaje prisutan u velikom broju tekstova, ali sve drugo pokazuje tzv. „protejski karakter samoga žanra“ (Dujčić 2011: 77), odnosno pravo autora autobiografije da stvori upravo onakva i onoliko mnogolika tekstualna ja kakva mu u danom trenutku trebaju.

O (ne)vidljivosti žena u hrvatskoj javnosti i književnosti te njihovim raznolikim samoprikazima i identitetima bit će više riječi u nastavku ovog rada. Radit će se na korpusu autobiografskih tekstova cijelog niza hrvatskih književnica – od kanonskih imena poput već spomenute Brličke i Zagorke te Jagode Truhelke, Višnje Stahuljak, Vesne Parun, pa do profiliranih književnica i naših suvremenica poput Julijane Matanović, Dubravke Crnojević-Carić, Sibile Petlevski, Lane Derkač i drugih. Jedan dio analiziranih autobiografskih tekstova već je objavljivan (uglavnom u zborniku *Autobiografije hrvatskih pisaca* iz 1997. koji je priredio Vinko Brešić), te je bio predmetom kritičkog ili teorijskog interesa. Neki

autobiografski tekstovi dosad nisu doživjeli cjelovitiju kritičku ili teorijsku analizu, ili su tek započeli svoj put objavljivanja (npr. tijekom nekoliko posljednjih godina u tri sveska *Novih autobiografija hrvatskih pisaca* koje je također priredio Vinko Brešić). Namjera je da se istraže upravo ti tekstovi o kojima se dosad nije mnogo promišljalo i koji nam mogu ponuditi nove uvide u autobiografske modele, ali i da se još jednom sagledaju, ovaj put iz nekog drugog kuta, oni već dobro poznati tekstovi i njihove autorice. Riječ je o zaokruženom korpusu autobiografskih tekstova koji je nastao kao rezultat svjesnog odgovora hrvatskih književnica na poziv priređivača i kao takav je od početka zamišljen kao model za javnost, a od strane javnosti je i ovjeren. Također treba istaknuti cehovsku pripadnost svih autobiografa u oba zbornika koja dodatno zaokružuje korpus tekstova – to su hrvatski književnici i književnice i svi se oni i one u svojim autobiografijama osvrću na svoj književni poziv, bilo da ga čine jednim od aspekata obrađene autobiografske građe ili ga ispisuju kao jedini, prevladavajući aspekt, tj. dimenziju govorenja o sebi. Poziv priređivača hrvatskim piscima, članovima Društva hrvatskih književnika i Hrvatskog društva pisaca, koji su bili prva odredišta za prikupljanje autobiografija, ni na koji način ne prejudicira niti ograničava način na koji bi autobiografije trebale biti pisane. Jedini je kriterij, zapravo molba priređivača koja proizlazi iz pragmatičnih zahtjeva samog izdavaštva, da ti tekstovi ne budu dulji od 30 kartica (Brešić 2013: 9). Sve ostalo prepušteno je slobodnom odabiru autora i autorica koji su se uključili u projekt.

Kroz analizu navedenih tekstova iz očista suvremenih teorija autobiografije, feminističke kritike, ali i naratoloških teorija i teorija tekstualnog konstituiranja identiteta i samoprikazivanja, pokušat će se dati odgovor na pitanje kako hrvatske autorice konstruiraju i reprezentiraju identitet u svojim autobiografijama, i kakve autobiografske subjekte stvaraju. Koriste li se tradicionalnim autobiografskim pripovjednim modelom koji poštuje retrospektivnu, kronološku obradu autobiografske građe ili se možda njihove autobiografije temelje na nekim drugim strategijama tekstualne autoreprezentacije, i ako da, na kojima? Također će se odrediti koji se oblici autobiografija i autobiografskih diskursa pojavljuju u hrvatskih književnica – od razlikovanja autobiografija pisanih u prvom, drugom ili trećem licu, do određenja različitih tipova autobiografskog diskursa koji može varirati od visokoliterariziranog, do ironijskog, ili čak polidiskurzivnog. Jednako tako u obzir će se uzeti i kriterij vremenskog (dis)kontinuiteta u pripovijedanju pa će se u tom smislu razlikovati asocijativne i fragmentarne autobiografije od onih koje imaju kontinuirano i kronološki omeđeno pripovijedanje, tj. samoprikazivanje.

Analizom i usustavljanjem dosad neistraženog (pa i donekle zanemarenog) područja ženske autobiografije u hrvatskoj književnosti nastojat će se dati početni impuls daljnjim

istraživanjima tog bogatog i znanstveno zanimljivog područja. Većina suvremenih književnih teorija bavi se na ovaj ili onaj način pitanjima identiteta, posebice tekstualnog konstituiranja identiteta – istraživanje autobiografije može dati dragocjen doprinos toj praksi kroz uvid u tekstove čija je glavna, ako ne i jedina svrha da nam ogole principe procesa konstrukcije i reprezentacije pripovjednog subjekta. Kakve autobiografije pišu žene i pišu li „bijelom tintom“ ili nekom drugačijom – to su samo neka od pitanja na koja će se nastojati ponuditi odgovor(i). Možda će autobiografski tekstovi naših književnica dati i neočekivane odgovore na postavljena pitanja ili samo otvoriti niz novih pitanja i dilema o autobiografskim identitetima, ali istraživanje ženskih autobiografija zasigurno će pomoći da steknemo jasniju sliku o tome kako se stvara identitet i gdje se dakle nalazi to *ja*, i ništa manje zanimljivo, gdje i kako ga mi pronalazimo i odčitavamo.

Kada govorimo o načinima konstituiranja identiteta u autobiografijama hrvatskih književnica, prvo moramo postaviti kriterije za analizu i tipologizaciju autobiografskih tekstova koji su predmet ovog istraživanja. Promatrat će se dostupne karakteristike i konstitutivni elementi autobiografskog diskursa koji nam mogu pomoći u detektiranju različitih tipova i modela autobiografija, od razmatranja upotrebe pripovjednog lica u autobiografskom pripovijedanju, analize suodnosa pripovjednih instanci u autobiografskom tekstu (autor, pripovjedač, lik), odnosa autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena i kategoriji prostora, te principa samog diskurzivnog oblikovanja autobiografije.

Osim osnovnog principa detektiranja autobiografskog teksta, koji se temelji na Lejeuneovom autobiografskom ugovoru koji podrazumijeva odnos identičnosti između triju narativnih instanci (A=P=L), u obzir će se uzeti i Genetteove analize suodnosa između navedenih instanci. Tako razlikujemo „pravu“ autobiografiju, tj. autobiografiju u užem smislu koja ispunjava već zadati kriterij A=P=L i pisana je u prvom licu, ali i ono što Genette naziva heterodijegetska autobiografija – to je rijedak slučaj autobiografije pisane u trećem licu u kojoj dakle postoji odnos identičnosti između autora i lika, ali ni autor ni lik nisu identični pripovjedaču (usp. Genette 2002: 59). Genette svoju naratološku analizu inače temelji na razlikovanju tzv. fikcijske priče i faktografske priče (pri čemu autobiografiju smješta u potonju skupinu), ali u razradi kriterija za razlikovanje fikcijskog i faktografskog dolazi do složenije situacije u tipologiji tih oblika upravo u trenutku kada analizira autobiografiju i autobiografske trokute odnosa. Naime, osim heterodijegetske autobiografije pojavljuje se nova kategorija pod nazivom „autofikcija“ koja je obilježena odnosom jednakosti između autora i lika te lika i pripovjedača, ali autor nije jednak pripovjedaču (usp. *ibid.*, 62). Osim toga, Genette u svojoj

tipologiji narativnih oblika uvažava i postojanje (pseudo)autobiografskog romana u kojem autor nije identičan liku ni pripovjedaču, ali su međusobno identični pripovjedač i lik, što znači da se u romanu koriste narativne strategije autobiografije, iako nije riječ o pripovijedanju stvarnih događaja.³⁵ Genette u svojoj klasifikaciji razlikuje još i biografiju koja podržava identitet između autora i pripovjedača, ali ne i njihovu jednakost s likom, te klasičnu narativnu fikciju, tj. pripovijedanje u trećem licu u kojem ne postoji znak jednakosti između nijedne od triju narativnih instanci. Međutim kada je riječ o pravoj, autentičnoj autobiografiji za razliku od pseudoautobiografske fikcije, Genette dosljedno primjenjuje zadati trokut jednakosti između svih triju instanci.

Idući kriterij u analizi autobiografija odnosi se na pitanje određivanja modela autobiografske proze. Vrlo temeljitu klasifikaciju izradila je Helena Sablić Tomić predloživši razlikovanje modela i tipova u suvremenoj hrvatskoj autobiografskoj prozi (v. Sablić Tomić 2002b: 22-25 i 2002c). Njezina klasifikacija oslanja se na Genetteovo razlikovanje tipova narativne i autobiografske proze, te prvo određuje autobiografsku prozu kao svojevrsni model, odnosno odrednicu blisku žanru, iako ne posve podudarnu s principom određenja žanra jer se u njezinoj klasifikaciji pojam modela pokazuje mnogo fleksibilnijim, te iz njega potom derivira različite tipove autobiografske proze. Kao modele autobiografske proze Sablić Tomić navodi dnevnik, memoare i pisma (čemu još možemo pridružiti i pravu, kanonsku autobiografiju koja poštuje Lejeuneov autobiografski ugovor i odnose identičnosti). Kada je riječ o izvedenim tipovima autobiografske proze, autorica razlikuje sljedeće kriterije za njihovo usustavljanje:

1. sudjelovanje pripovjedača u radnji → autobiografija u užem smislu ($A=P=L$), pseudoautobiografija ($P=L$, $A\neq L$, $A\neq P$), moguća autobiografija ($A=P=L$, ali na razini sadržaja riječ je o fikcijskoj, a ne stvarnoj priči) i biografija ($A=P$, $A\neq L$, $P\neq L$, dakle, pripovijedanje o tuđem, ne svome životu).

2. odnos autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena → asocijativna autobiografija (koja je akronološka, tj. autobiografski subjekt stvara fragmentaran i vremenski asocijativan prikaz samog sebe) i kronološki omeđena autobiografija (koja prikazuje subjekt u točno određenom vremenskom razdoblju).

3. tip diskursa → postoje različiti oblici autobiografskog diskursa, npr. polidiskurzivna autobiografija, literarizirana autobiografija, parodirana autobiografija, putopis.

³⁵ U svojoj knjizi ogleđa i studija o francuskoj književnosti – *Bijela tinta* – Ingrid Šafranek bavila se između ostalog i problemom autobiografske metafikcije, odnosno pozicije romana između autobiografije i metafikcije. Šafranek analizirajući romane Marcela Prousta i Marguerite Duras primjećuje da je riječ o mješavini fikcije i autobiografije, odnosno „romansiranju autopoezi“ (Šafranek 2013: 375) u kojoj se čitatelja namjerno navodi na krivi trag čitanja romana u autobiografskom ključu.

Ako se poslužimo navedenim kriterijima u analizi korpusa tekstova na kojemu se radi u ovoj disertaciji, doći ćemo do zaključka da je među autobiografijama hrvatskih književnica dominantan model prave, tj. kanonske autobiografije u prvom licu koja je obilježena dosljedno provedenim trokutom jednakosti identiteta autora, lika i pripovjedača. Jedini primjer tzv. heterodijegetske autobiografije u trećem licu jest autobiografija Vesne Parun (*Vesna Parun o Vesni Parun*), a u korpusu postoje i dva teksta u kojima se kao važna komponenta uzima postojanje drugog lica, odnosno sudionika u literarnom dijalogu (autobiografije Gige Gračan i Anke Petričević). Također je bitno istaknuti da se ovdje ne analiziraju ostali modeli autobiografske proze, kao što su dnevници, pisma, ili memoari, ali razlog tome je što su u ovaj omeđeni korpus uključeni upravo oni tekstovi koji su pisani intencionalno, s mišlju da budu autobiografije u užem smislu, te su u većini slučajeva ti tekstovi nastali kao svjestan odgovor na poziv nakladnika koji postavlja cilj stvaranja autobiografskog modela za javnost. Upravo zbog toga većina je analiziranih tekstova već u svojem naslovu (ponegdje u podnaslovu, ili u samome tekstu, tada obično u prvim recima/odlomcima) već generički određena od strane samih autorica kao autobiografija, te se niti ne nudi neki drugi model autobiografskog pisma.

Kada je riječ o tipovima autobiografske proze koje možemo detektirati u navedenom korpusu tekstova, situacija postaje nešto raznolikija – iako prevladava autobiografija u užem smislu, pojavljuju se ipak različiti oblici tretiranja kategorije pripovjednog vremena i prostora (u nekim slučajevima i vrlo složeni modaliteti oblikovanja narativnog kronotopa u kojem se inače „vremenit“ autobiografski diskurs presijeca gustim i kompleksnim prostornim koordinatama i odnosima), te različiti spoznajno-diskurzivni pristupi oblikovanju autobiografske građe. Osobito je zanimljivo promatranje suodnosa stupnja vjerodostojnosti/autentičnosti i literarnosti u pripovjednom oblikovanju autobiografskog sadržaja. Analizom će se nastojati, osim ovih manje-više formalnih odrednica autobiografskih tekstova, odrediti i načini konstituiranja i prezentiranja autobiografskog subjekta, stilska i narativna sredstva kojima autobiografkinje postavljaju tekstualni (tj. fiktivni) okvir za razvijanje i oblikovanje svojih autobiografskih identiteta i jastava, te kojim se narativnim strategijama služe da bi profilirale, selektirale i uobličile životne sadržaje i iskustva, kako iz privatnog tako i iz javnog, književničkog života, u strukturirani model autobiografskog teksta. Promatrat će se i stupanj literarnosti te autoreferencijalnosti, odnosno svjesnog tematiziranja i upućivanja na vlastiti čin pisanja, tj. subjekt iskazivanja, što je većim dijelom uvjetovano činjenicom da se radi o autobiografijama književnica te one u velikom broju tematiziraju sami čin pisanja, kao i svoju poziciju autobiografkinje. Na ovo se nadovezuje kriterij tematiziranja vlastitog književnog poziva, a počesto i statusa unutar književnog i kulturnog kanona, koji je

gotovo neizbježan – u analiziranim tekstovima gotovo da nema autobiografkinje koja se na neki način nije osvrnula na činjenicu da je književnica i koja je svoje autobiografsko pismo barem jednim dijelom izvela iz te legitimacijske točke identiteta.

Na temelju navedenih kriterija analizirat će se postojeći oblici autobiografskog pisma i identiteta hrvatskih književnica te će se njihovi tekstovi provući kroz „rešetku“ zadanih odrednica – pripovjednog lica, pripovjednog vremena, pripovjednih prostora (te suodnosa s kategorijom pripovjednog vremena), odabira stilskih postupaka (stilsko-retoričkog plana) i diskurzivnih modela te odabira postupaka autoreferencijalnosti i intertekstualnosti.

3.2. Kategorija pripovjednog lica u autobiografijama hrvatskih književnica

Pitanje pripovjednog lica zanimljivo je u analizi svih pripovjednih tekstova, pa tako i onih tipova autobiografskog diskursa koji se temelje na pripovjednom modelu. U naratologiji se za analizu fikcionalnih tekstova (romana, pripovijesti) kao pravilo doživljava da se pripovjedač, bio on u prvom ili trećem licu, nikad ne smije poistovjećivati s autorom, te se iz upotrebe prvog ili trećeg lica izvode određene strukturne razlike u oblikovanju pripovjednog teksta (usp. Rimmon-Kenan 1989 i Stanzel 1992). Jedna od osnovnih razlika jest (ne)sudjelovanje pripovjedača u radnji, odnosno (ne)pripadnost pripovjedača prikazanoj stvarnosti (zapravo fikcionalnom svijetu likova), a iz toga proizlazi i podjela te instance na homodijegetskog i heterodijegetskog pripovjedača. U analizi autobiografskog teksta ta razlika međutim nije održiva, bio pripovjedač u prvom ili trećem licu, on je uvijek pripada prikazanoj stvarnosti teksta i ako je realiziran autobiografski ugovor, pripovjedač (p)održava odnos identičnosti s autorom. Dakle, dok pripovjedač u trećem licu u romanu ne sudjeluje u području postojanja likova i može ostvariti neosobno, distancirano pripovijedanje o njima, treće lice autobiografskog pripovjedača, koliko god on nastojao postići distancu, ne omogućuje mu potpuno izdvajanje iz opisanog svijeta i događaja. Naprotiv, možemo reći da treće lice u autobiografskom pripovijedanju implicira drugačiji tip povezanosti s opisanom stvarnošću – onaj u kojem se iz pozicije „sindroma naknadne pameti“ analiziraju prošle faze u razvoju lika, tj. autobiografskog ja. Da parafraziramo Stanzelovu tezu – ako je u tzv. fikcionalnoj prozi „sve što se pripovijeda u prvom licu na neki način egzistencijalno važno za tog pripovjedača“ (Stanzel 1992: 198), onda je u autobiografiji sve što se pripovijeda, neovisno u kojem licu,

egzistencijalno važno za pripovjedača. Međutim činjenica je da autobiografija preferira upotrebu prvog lica, mada joj nisu nepoznate niti nemoguće drugačije pripovjedne strategije.

Budući da većina tekstova koji su predmet analize u ovoj disertaciji pripada onom tipu autobiografije u užem lejeuneovskom smislu koji se definira kao „retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje...” (Lejeune 1999: 202), u njima ćemo promotriti i navedeni kriterij upotrebe pripovjednog lica. Iako se u autobiografiji pretpostavlja, i najčešće realizira, upotreba prvog lica koja proizlazi iz definicije autobiografskog pisma (*ja pišem sebe*), povremeno nailazimo na tzv. heterodijegetsku autobiografiju koja je pisana u trećem licu. I Lejeune i Genette govoreći o autobiografiji u trećem licu iz naratološke perspektive ističu da nema ničeg u upotrebi trećeg lica što bi narušavalo identičnost glavnog lika i pripovjedača. Odnos identičnosti ne uspostavlja se doduše upotrebom gramatičkog lica, tj. zamjenice ja, ali se izvodi iz odnosa identičnosti između autora i lika. To znači da pripovjedač ostaje implicitan, ali kao tekstualna instanca i dalje pripadan autoru koji svojim imenom i identitetom zapisanim u tekstu garantira postojanje autobiografskog ugovora – naime, Lejeune smatra da se „osoba i diskurs artikuliraju u vlastitom imenu prije nego što će se artikulirati u prvom licu“ (ibid., 210). Kao moguće razloge upotrebe trećeg lica u autobiografiji Lejeune navodi „golem ponos“ (ibid., 205) i to oprimjeruje Cezarovim *Komentarima*, ili pak „neki oblik poniznosti“ (ibid.), kao što je to slučaj s nekim autobiografijama redovnika i redovnica koji sebe smatraju Božjim slugama i stoga nedostojnima izgovaranja i pisanja ja. U svakom slučaju, riječ je o stvaranju distance prema sebi kao opisanom liku, bilo vremenske, ironične, ili transcendencijske. Treće lice može upućivati na pokušaj odvajanja od nekadašnjeg sebe, dakle, onog ja koje je bilo, ali više ne postoji (barem iz subjektivne vizure sadašnjeg, pripovijedajućeg ja) ili na subvertiranje pa i ironiziranje zadate autobiografske forme govorenja o samome sebi. Jednako tako, u teoriji nas nitko ne bi mogao spriječiti da napišemo autobiografiju govoreći *ti*, dakle, u drugom licu, obraćajući se direktno liku, tj. nekadašnjem sebi. Iako gotovo da i ne postoje cjeloviti autobiografski tekstovi pisani u toj formi, nije rijetkost da se u nekim autobiografijama konfesionalnog tipa, kao što su *Ispovijesti* Jean-Jacquesa Rousseaua, pojavljuju pojedine rečenice ili ulomci u kojima sadašnji ja prekora ili moralno poučava nekadašnji (grešni, neupućeni, neznajući) ja. Međutim sve takve upotrebe pripovjednog lica treba shvatiti kao iznimne slučajeve, jer ono što je temeljni modus autobiografskog iskazivanja jest prvo lice i pripovjedna struktura koja to jezično ja povezuje s vlastitim imenom autora na naslovnici ili prvoj stranici autobiografije. Bez takve legitimacije, gramatičko ja samo po sebi ne bi označavalo nikoga, odnosno moglo bi pripadati svakome i nikome. Neovisno o gramatičkom licu, tj. odnosu ja kao osobe i ja kao jezične kategorije, kao

temelj autobiografskog ugovora možemo shvatiti ime autora: „Ako pišem povijest svoga života a da ne navedem svoje ime, kako da moj čitatelj zna da se radi o meni? Nemoguće je da autobiografska vokacija i strast prema anonimnosti koegzistiraju u jednom te istom biću.“ (ibid., 223).

Tako nam i autobiografija Vesne Parun³⁶, u analiziranom korpusu ženskih autobiografskih tekstova jedina u cijelosti pisana u trećem licu, i dalje pokazuje odnos identičnosti. Ime autorice ispisano je u samom naslovu teksta, te izjednačeno s imenom lika – *Vesna Parun o Vesni Parun*³⁷. Njezino treće lice pokazuje se kao odabir subverzivnog, ali i ponešto distanciranog pristupa uobličavanju životne građe u autobiografski model. Parun taj tekst ispisuje u maniri enciklopedijske ili leksikonske natuknice, ali nedvosmislenim tekstualnim signalima upućuje na fingirani i subverzivni odnos prema takvom oblikovanju autobiografskog teksta. Autorica rečenice koje doista zvuče kao da su istrgnute iz neke natuknice Hrvatske književne enciklopedije supostavlja onima koje nedvojbeno odaju osobni autobiografski ulog u nastajanju teksta:

„Rođena je 10. travnja 1922. godine na otoku Zlarinu kod Šibenika. Djetinjstvo je provela u Zlarinu, Biogradu i Visu, a realnu gimnaziju pohađala u Šibeniku i Splitu.“

~

„Nikada nije obavljala nikakvu funkciju, nije završila studije niti osnovala vlastiti dom, a niti u zavičaju ikoga ima niti išta posjeduje.“

„Među najpoznatije i najznačajnije knjige poezije Vesne Parun mogu se ubrojiti: 'Zore i vihori' (1947.), 'Crna maslina' (1955.), 'Koralj vraćen moru' (1960.), 'Vidrama vjerna' (1957.), 'Stid me je umrijeti' (1974.), 'Ukleti dažd' (1969.), 'Salto mortale' (1983.), 'Sonetni vijenci' (1991.), te knjige esejističke proze 'Pod muškim kišobranom' (1987.) i 'Krv svjedoka' (1988.).“

~

³⁶ Jedan dio analize upotrebe trećeg pripovjednog lica u autobiografiji Vesne Parun nastao je na temelju izlaganja *Autobiografski narativi – o prelaženju granica između stvarnosti i fikcije*, održanog na Riječkim filološkim danima 2014. i objavljenog u zborniku skupa (v. Perić 2016).

³⁷ Autoričina strategija udvajanja imena autora, tj. subjekta teksta podsjeća na isti Barthesov postupak u autobiografskoj prozi naslova (ovdje navedenog u engleskom prijevodu) *Roland Barthes by Roland Barthes*. Barthes svojim tekstualnim postupkom želi uputiti na shvaćanje da tekstualni, odnosno jezični subjekt u njegovoj knjizi ne može biti shvaćen kao identičan doživljajnom subjektu (osobi) koji piše/govori o svom identitetu. „Ono što pišem o sebi nikada nije *zadnja riječ*: što sam 'iskreniji', to sam podložniji interpretaciji, izložen pogledu drugačijih primjera od onih starih autora, koji su vjerovali da se moraju povinovati samo jednom zakonu: *autentičnosti*. Takvi su primjeri Povijest, Ideologija, Nesvjesno.“ (Barthes 1994: 120).

„Vesna Parun je gotovo sve svoje zbirke napisala i bolničkim posteljama, u kolodvorskim čekaonicama, na cestama i zimskim plažama.“³⁸

Paruničino treće lice nipošto ne onemogućuje čitanje teksta u modusu autobiografskog, samo ga iz klasične vizure ja-pisma pomiče u smjeru autoironičnog i subverzivnog čitanja i pisanja vlastitog života. Sličan pristup oblikovanju autobiografskog subjekta primjećujemo i u drugim autobiografskim tekstovima Vesne Parun, poput njezine *Autobiografije u deset rečenica* koja je objavljena još 1958., a zapravo je bila pisani odgovor na kratku anketu tjednika *Globus* (v. Parun 1997: 1261), potom članka *Tko je Pave Versa?* objavljenog u *Večernjem listu* 1994. ili autobiografske knjige *Noć za pakost. Moj život u 40 vreća* iz 2001. (v. Parun 1997: 1261-1262). S tom razlikom da su ostali tekstovi pisani u prvom licu, Vesna Parun zapravo dosljedno razvija svoj ironičan i gotovo lakonički, odsječan, kratak i jezgrovit stil sažimanja životnih činjenica u zahtijevani autobiografski model i okvir. Ako uvažimo tezu Paula Eakina da je svaki autobiografski identitet već zadan postojećim kulturnim modelima i granicama i mogućnostima jezika (usp. Eakin 1999), ne bi li se onda Paruničin autobiografski diskurs mogao tumačiti kao pokušaj izbjegavanja tradicionalnog modela narativiziranja vlastitog života, počevši od izbjegavanja upotrebe prvog lica, pa do već citiranih rečenica koje više nalikuju obezličenom enciklopedijskom pismu negoli osobnoj životnoj ispovijedi? A o autoironičnom i ciničnom interpretiranju činjenica iz privatnog života da i ne govorimo (osobito u *Autobiografiji u deset rečenica*, v. Parun 1997: 1260). No kao što i Eakin primjećuje parafrazirajući Fleishmana, jezik samoopisivanja ne dolazi iz samog autobiografa nego iz pripovjednog diskursa zajednice (Eakin 1999: 372) – to bi značilo da je i Paruničin jezik, a tako i autobiografski identitet koji se njime stvara, podložan tumačenju preko diskursa zajednice čije regule i norme naočigled nastoji izbjeći ili ih barem podvrgnuti sumnji, ironiji, nevjerici. Tekst *Vesna Parun o Vesni Parun* može se čitati kao proces raslojavanja autobiografskog identiteta na elemente kulturno i društveno zadatog modela, pa čak i verbalnih formula (osobito u onim rečenicama koje imitiraju diskurs enciklopedijske ili leksikonske bilješke o piscu), a kojima se autorica nastoji oprijeti ili ih relativizirati drugim i drugačijim elementima diskursa koji svjedoče o njezinom „stvaralačkom nervu“ i o pomaku u operativnom shvaćanju sebe.

Treće lice Vesne Parun tako obrće odnose i pozicije moći, prvenstveno zbog toga što se fingiranjem enciklopedijskog diskursa koji je inače krajnje formaliziran, ali i kanonski formativan i normativan, Paruničina pozicija marginaliziranosti pretvara u poziciju s koje

³⁸ Kratki autobiografski tekst *Vesna Parun o Vesni Parun* objavljen je prvi put u Paruničinoj zbirci pjesama i kratkih proza *Zaćarana čarobnica* 1993. godine. Za potrebe ovog rada navedeni su citati prema tekstu koji ponovno objavljen u zborniku *Autobiografije hrvatskih pisaca* iz 1997. godine (Parun 1997: 1259).

djeluje moć (auto)ironije. Ironijskim obratom gradi se autobiografski identitet koji svoje potvrđenje traži u izlasku iz svih zadanih, kanonski „pravovjernih“ pozicija i struktura. Oponiranje s margine, prema već spomenutoj Kristevinoj tvrdnji da je žena ono što patrijarhalni simbolički poredak marginalizira, indikator je stvaranja modela mišljenja i samopredstavljanja koji se temelji na upisivanju razlike u postojeći sustav simboličkog. Ako se ortodoksna psihoanalitička teorija „velikih očeva“ psihoanalize poput Freuda i Lacana pitala je li žena uopće sposobna za simbolizaciju, onda bi odgovor pronađen u tekstu Vesne Parun bio – da, ali kroz manipulaciju diskursom postojeće društvene i kulturne zajednice.

Kao što je već rečeno, upotreba drugoga lica u autobiografskom diskursu vrlo je rijetka i neuobičajena, a osobito u dijaloškom obliku – naime, autobiografiji je svojstvena naracija, a ne dijalogizacija. Govoriti o drugom licu u narativnom tkivu autobiografskog diskursa znači govoriti o promjeni perspektive u kojoj se izričito personalno motrište nadopunjuje nekim drugim jastvom koje postaje manje ili više ravnopravan sugovornik u dijalogu samootkrivanja.

Međutim korpus autobiografija hrvatskih književnica nudi nam i takve slučajeve autobiografskog teksta koji se temelji na dijaloškom principu. Prvo ćemo spomenuti autobiografiju Gige Gračan naslovljenu *Zapiši to, Janika*. Apostrofirani Janika nije nitko drugo doli autoričin kućni ljubimac, mačak koji postaje sudionikom zapisanog autobiografskog dijaloga. Iako, dakle, postoji mogućnost da se autobiografija ostvari kroz dramski princip i dijaloški odnos (usp. primjerice Howarth 1980: 95-104), riječ je o krajnje neortodoksnom pristupu oblikovanju autobiografske građe, ali i vrlo podatnom za analizu jer se upravo kroz stvaranje dijaloškog okvira razotkriva i konstruiranost autobiografskog modela jastva. Pokazuje se to i na primjeru Gige Gračan koja prvo daje riječ mačku Janiki (koji čitatelja govorenjem u naravno posve fiktivnom prvom licu uvodi u priču o svojoj vlasnici), da bi potom uslijedio dijalog u kojem mačak i autorica naizmjenice razotkrivaju podatke iz autoričina privatnog i profesionalnog života. Postupak kojim autorica daje riječ fiktivnom govorniku (tj. onome tko zapravo ne može govoriti niti za sebe niti za nju osim u okviru posve fikcionalnog literarnog svijeta u kojem sve postaje moguće), a pritom je na neki način oduzima sebi zapravo je, slično kao i Paruničino ironijsko treće lice, još jedan oblik ironijskog pa i parodijskog distanciranja od govora o samoj sebi. U ovom slučaju fikcionalni okvir u kojem se taj govor odvija iza dvostruke maske – one mačje te strukture imaginarnog dijaloga i zapisnika – otvara mogućnost da se identitet preispíše s odgodom odgovornosti za napisano, ili barem iz pozicije u kojoj se činjenice i interpretacije maskiraju u zagonetnu mješavinu istinitog, doživljenog i zamišljenog. Odnos privatnog i javnog također postaje složeniji, s obzirom da se kroz vizuru kućnog

ljubimca prikazuju oni elementi života koji su uglavnom vezani za privatnu, obiteljsku sferu života (npr. povijest autoričine obitelji, djetinjstvo i školovanje i sl.), te ovdje možemo govoriti o svojevrsnom hibridnom tipu autobiografskog modela koji nije samo model za javnost nego i model za privatnost, tj. sebe u punom smislu te riječi. Naime, takav govor u drugom licu kao da autorica upućuje samoj sebi, nastojeći raščlaniti one elemente svog autobiografskog identiteta koji kroz dijalog neprestano teku između dviju krajnosti – radne biografije (pa i bibliografije jer je Giga Gračan cijenjena prevoditeljica, publicistkinja, radijska autorica, dakle, svojim radom itekako prisutna u javnoj, kulturnoj sferi života) i one privatne obiteljske priče prožete brojnim sjećanjima i digresijama.

Autobiografski dijalog Gige Gračan prožet je (auto)ironijom – ne samo da se kroz lik sugovornika mačka Janike ironizira i relativizira vlastita pozicija u javnoj sferi hrvatskog društva i kulture, nego se kroz te fikcionalne mačje oči i usta stilski okretno ironiziraju društvene okolnosti koje su utjecale (počesto negativno) na autoričin privatni i profesionalni život.

Još jedan primjer neuobičajenog korištenja drugog lica u autobiografskoj naraciji jest autobiografija Anke Petričević, tj. sestre Marije od Presvetog Srca. Njezin *Mistični monolog* zapravo je mističko obraćanje Bogu, ispresijecano autoričnim stihovima i meditacijama, u kojem se kao glavna tema, ali i točka ostvarenja autoričina identiteta pojavljuje Božja ljubav i pokušaj razumijevanja te ljubavi. Autobiografija Anke Petričević sadrži i ja-govor, i to u onim ulomcima u kojima autorica neposredno progovara o sebi, nekim svojim uspomnama i važnim životnim događajima. Međutim velik dio njezina autobiografskog diskursa čini upravo govor u drugom licu, odnosno obraćanje Bogu i preispisivanje sebe i svojeg života kroz unutarnji, kontemplativni dijalog s Bogom. Autoričino ja u takvom je kontekstu postavljeno u subordinirani odnos spram Božjeg Ti koje zaziva – to je ponizno ja čija je svrha pokušati spoznati božansko, a ne stavljati u prvi plan sebe i govor o svojem (zemaljskom) životu.

Odnos ja/ti u autobiografskom diskursu Anke Petričević nije upisan u narativnu strukturu koju bismo smatrali tipičnom za autobiografiju. Ovdje je naime riječ o poetskom, odnosno pjesničko-mističkom, obliku govora u kojem je dominantna stilaska odrednica apostrofa³⁹ te samim time status onog ti kojem se obraća autobiografsko ja postaje dominantan i sveprožimajući u njezinu diskursu, iako je riječ o obraćanju nadnaravnome, božanskome entitetu. Za razliku od primjerice dijaloškog odnosa ja/ti u autobiografiji Gige Gračan koji je poslužio u svrhu parodizacije samog autobiografskog diskursa i potrebe za izražavanjem vlastita identiteta, odnos ja/ti kod Petričević ima za svrhu na neki način negirati ili neutralizirati

³⁹ Više o stilsko-retoričkom okviru autobiografskog diskursa Anke Petričević, te o apostrofi kao stilskoj dominantni njezine autobiografije vidjeti u potpoglavlju 3.5.

klasičnu poziciju autobiografskog subjekta koji piše ne bi li spoznao samog sebe – spoznaja u Petričević pripada samo onome apostrofiranome Ti, dakle Bogu, a ono što autorica tekstualizira nije potraga za vlastitim identitetom nego za Božjom milosti. Možemo reći da autobiografski diskurs Anke Petričević predstavlja obrat od autorefleksivnosti prema refleksiji usmjerenoj na onog Drugog koji se smatra ostvarenjem željene cjeline i punoće smisla subjekta.

Osim ovih nekoliko analiziranih primjera koji napuštaju za autobiografiju tipično pripovijedanje u prvome licu, većina ostalih književnica autobiografkinja dosljedno se drži ja govora. U nekoliko se primjera događa da autorice povremeno, i to u rečenici-dvije, ili kraćem ulomku, „iskliznu“ iz prvog lica u treće te o sebi govore kao o fiktivnom liku u fiktivnoj priči. Takav primjer pronalazimo kod Irene Lukšić koja autobiografiju započinje pripovijedanjem u prvome licu („Rođena sam 10. ožujka 1953. u Dugoj Resi...“, Lukšić 2015: 101), da bi na posljednjim stranicama autobiografije, koja većim dijelom priča priču o njezinoj obitelji, a sama autorica se u toj priči pojavljuje tek pri kraju teksta, napravila narativni skok u treće lice u kojem govori o sebi kao da zaista govori o nekom fiktivnom liku iz priče. Slična se situacija može uočiti u početnom ulomku autobiografije Nade Zidar-Bogadi. Naime, autorica kontekstualizira datum svog rođenja s događajima iz svjetske povijesti te navodi kako je na taj dan John Kennedy dobio Pulitzerovu nagradu, a njezina majka „jednu prilično snažnu djevojčicu od gotovo pet kilograma kojoj je nadjenula vrlo inspirativno ime – Nada.“ (Zidar-Bogadi 2015: 151) Autorica se međutim već u sljedećem ulomku vraća u prvo lice autobiografskog pripovijedanja te ponavlja informaciju iz prethodnog ulomka upravo u takvoj pripovjednoj perspektivi: „Rođena sam dakle 19. veljače, u utorak, 1957. godine u Zagrebu...“ (ibidem)

Ovakva povremena narativna iskliznuća ne dovode u pitanje opstojnost autobiografskog ugovora, odnosno identičnosti autora, pripovjedača i lika. Kako smatra i Lejeune, artikulacija/identifikacija u vlastitom imenu očito nadjačava upotrebu gramatičkog lica, ali ovakve netipične upotrebe drugog ili trećeg lica u autobiografskim narativima upućuju na poriv autobiografa da se narativnim otklonima i nekonvencionalnim tekstualnim strategijama odmakne od društveno prevladavajućeg modela iskazivanja identiteta. To može biti u subverzivne svrhe, ali i pokušaj zahvaćanja transcendentnog (kao u primjeru A. Petričević). Izbjegavanje upotrebe prvog lica može naglasiti racionepljenost autobiografskog subjekta na živuće ja i napisano ja, odnosno stvoriti i tekstualni rascijep, distancu između onog identiteta koji se interpretira i one tekstualne instance koja ga interpretira.

3.3. Kategorija vremena u autobiografijama hrvatskih književnica

Pitanje vremenske perspektive neodvojivo je od promišljanja autobiografije – autobiografija u svojoj srži ima izrazito retrospektivnu tendenciju. Za razliku od nekih drugih oblika autorefleksivne literature, poput dnevnika ili pisama koji nastaju kontinuirano u proteku vremena, neki put i godinama, ili desetljećima, pisanje autobiografije stvar je trenutka. Odabranog trenutka života u kojem se iz jedne naknadne vremenske točke sažima i interpretira cijeli dotadašnji život autobiografa. Međutim sažimanje cjelokupnog dotadašnjeg životnog iskustva iz jedne vremenske točke ujedno znači da je za autobiografski subjekt od iznimne važnosti dimenzija pamćenja i sjećanja, ali ono je problematično jer je samo po sebi konstrukcija, te pritom još sudjeluje u tekstualnoj konstrukciji naizgled koherentnog identiteta. Vremenski i životni rascjep između pripovjednog ja i doživljajnog ja počesto je prevelik da bi ta koherencija bila više od tekstualnog efekta. Naime, kada je sjećanje manjkavo i nepouzdanost, prazna ili problematična mjesta popunjavaju se često konstrukcijama i fikcionalizacijama. Čak i kada autobiografski subjekt tvrdi da se „jasno sjeća“, to treba uzeti s dozom opreza (usp. Duvnjak Radić 2011: 133-134 i Cavarero 2000: 39-40).

Prolaznost vremena i nepouzdanost sjećanja mogu postati ili autobiografov najveći neprijatelj, ili možda neočekivani saveznik – ovisno o tome želimo li autobiografsko ja smatrati pokušajem autentičnog samoiskazivanja, ili radije „rezultatom performativne moći teksta“ (Cavarero 2000: 68). Budući da je, kako primjećuje Mirna Velčić, „sadašnjost iz koje navodno 'bacamo' pogled u prošlost – vlastita sadašnjost – odsutna“ (Velčić 1991: 109), to znači da autobiografu preostaje samo pokušaj (re)konstrukcije svoje prošlosti, odnosno osobne povijesti. No, niti prošlost se ne može u potpunosti rekonstruirati niti reproducirati – autobiografski diskurs stoga „njezinu patvorinu izdaje za zbilju“ (ibid., 111). Možda je u tom smislu najizrazitija osobina autobiografskog diskursa njegova performativnost – kada bolje pogledamo, on zapravo *proizvodi* onu istu zbilju i kronologiju na koju se referira (v. ibid., 110). Teoretičari autobiografije primjećuju da se jezična proizvodnja kronologije, odnosno vremenitosti u autobiografskom diskursu odvija na dvije razine: s jedne strane imamo suodnos vremena pripovjednog teksta i povijesnog vremena, a s druge se nalazi vrijeme života pojedinca (fenomenološko vrijeme) koje je u suodnosu s vremenom svijeta, odnosno društvenim vremenom (v. ibid., 81 i Duvnjak Radić 2011: 125). Za autobiografiju je osobito problematično to što zbog retrospektivne prirode žanra autor mora istovremeno obuhvaćati više različitih vremenskih odsječaka ili planova, a to podrazumijeva svojevrsnu „šetnju“ kroz pojedine vremenske točke koje autobiografski tekst uzima kao svoje koordinate u pokušajima

stvaranja kronološke strukture. Autobiograf na taj način postaje „sveprisutan u vremenu“ (Duvnjak Radić 2011: 127), ali mu ujedno izmiče mogućnost stvaranja prave i dosljedne kronološke naracije. Autobiografsko je vrijeme krajnje subjektivno i kao takvo podložno promjenama zbog različitih asocijacija, refleksija, osjećaja i autobiografovih naknadnih interpretacija proživljenog.

Nijedan autobiograf ne može svoj cijeli život, odnosno prošlost, u potpunosti obuhvatiti naracijom. Kao prvo, nijedan se čovjek ne može sjećati pravog početka svog života, dakle, rođenja, a to je najčešće opće mjesto u autobiografskom diskursu – ona početna formulacija „Rodio/la sam se...“ koju smo svi skloni uzimati kao podrazumijevajuću istinu, ali koja nam je zapravo posredovana i nalazi se izvan okvira naše narativizirane osobne kronologije koju ispisujemo. Dakle, pravi vremenski početak autobiografije točka je koja izmiče našem svjesnom iskustvu i u tekst je stavljamo u funkciji graničnika koji su nam drugi odredili. Kao drugo, jednako je problematičan i logični kronološki kraj autobiografije – ne onaj tekstualni, u smislu završetka naracije, nego onaj biološki u smislu završetka autobiografova života. Je li biološka smrt jedini pravi kraj autobiografije? Ako jest, onda je ona autobiografu nedostižna da je narativizira i učini dijelom tekstualne kronološke strukture. Znači, to je drugi graničnik čija je realizacija odgođena u budućnost koja izmiče okvirima autobiografskog vremena. Ostaje ono između – proživljeno vrijeme koje autobiografski diskurs nastoji transformirati u koliko-toliko uvjerljiv i koherentan narativni slijed.

U svojoj studiji o suvremenoj hrvatskoj autobiografskoj prozi Helena Sablić Tomić također razmatra pitanje odnosa autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena te na temelju tog kriterija izdvaja dva temeljna tipa autobiografija: asocijativne (tj. akronološke) i kronološki omeđene autobiografije (v. Sablić Tomić 2002b: 24-25).⁴⁰

Kao osnovnu karakteristiku asocijativne autobiografije autorica navodi „fragmentarno, *prisjećajuće pripovijedanje* koje ne slijedi kronologiju već referentnim odnosom prema predmetima, osobama ili događajima prikazuje osobni život. Svaka asocijacija oblikuje narativnu sekvencu unutar koje se uspostavlja samostalna vremenska dinamika“ (ibid., 63). S obzirom da u slučaju ovakvih autobiografskih tekstova efekt koherentnosti ne možemo tražiti u kronologiji, obično se on očitava u nekim drugim elementima teksta, npr. međusobno povezanim asocijacijama i motivima koji se pojavljuju u procesu narativnog strukturiranja uspomena i sjećanja, ili u specifičnim stilsko-retoričkim postupcima kojima se povezuju

⁴⁰ Autorica pritom u kategoriji kronološki omeđenih autobiografija izdvaja dvije podvrste – privatno omeđenu autobiografiju, pri čemu se kao privatni razlog omeđivanja najčešće pojavljuje bolest, te društveno omeđenu autobiografiju čiji se razlog kronološkog omeđenja pronalazi u ratu, što je i logično s obzirom na to da dio odabranog korpusa čine upravo tekstovi nastali 1990-ih u vrijeme rata i poraća (v. Sablić Tomić 2002b: 25 i 68-78).

pojedini asocijativni fragmenti teksta, a neki put koherenciju može dati i prošivanje autobiografskog teksta metatekstualnim komentarima (tako se među gotovo 40 autobiografskih tekstova analiziranih u ovoj disertaciji u većini pojavljuju takvi tipovi metanarativnih komentara u kojima autorice propituju vlastitu motivaciju za pisanje autobiografije, kao i održivost samoga žanra, a jedna je od analiziranih autorica – Ljerka Schiffler – cijeli tekst napisala u maniri metateksta propitujući povijest i opstojnost samoga žanra, pa tako i pitanje njegove vremenite prirode, a da pritom sama nije postala tekstualnom „žrtvom“ kronologizacije).

Međutim čak i u asocijativnim, nekronološkim autobiografijama ostaje prisutan problem vremena, odnosno suodnos autobiografskog subjekta i njegova privatnog, životnog vremena prema vremenu svijeta, društva u kojem živi. I u odbijanju kronologije, odnosno osvještavanju spoznaje o nemogućnosti da se osobni život i osobna povijest dosljedno kronologiziraju, realizira se svojstvo vremenitosti autobiografije – bilo da se iz naknadne perspektive izdvajaju samo jedan važan događaj (ili njih nekoliko) iz autobiografova života koji se smatraju presudnima za izgradnju njegova/njezina identiteta, bilo da se preko važnih povijesnih datuma i društvenih događanja kontekstualiziraju datumi iz osobnoga života.⁴¹ Nekronologičnost, dakle, ne znači potpuni izostanak vremenske perspektive, ona samo podrazumijeva da se koherencija autobiografskog teksta i identiteta koji se njime proizvodi stvara nekim drugim sredstvima i strategijama, a ne primarno odnosom prema pripovjednom vremenu.

S druge strane, kronološki tip autobiografije nastoji se uhvatiti ukoštac s jednom od najtežih zadaća svakog autobiografa – kako omeđiti i kronološki „ukrotiti“ život i vrijeme koji usporedu teku i čiji su tokovi nepovratni? Neke od strategija su omeđivanje vlastite životne priče društvenim i kulturnim graničnicima, primjerice pričanjem priče o vlastitom životu usporedo s važnim društvenim (povijesnim događanjima), ili omeđivanje osobne povijesti važnim događanjima i datumima iz obiteljske povijesti (pa tako primjerice neke autobiografkinje, poput Nevenke Nekić ili Irene Lukšić, svoje autobiografije počinju pričom o povijesti svojih predaka i obitelji, smatrajući svoju osobnu povijest neodvojivom od povijesti životā onih koji su im prethodili). Budući da su sve analizirane autobiografkinje ujedno i književnice, one svoje autobiografije počesto pišu s osvrtom na kronologiju vlastita rada, u vrlo detaljnim kronološkim i bibliografskim prilogima – oni tekstu daju dimenziju identifikacije koja se odvija pomoću uspostavljanja vlastitog kriterija kronologije i mjerenja protoka

⁴¹ Ovdje je osobito zanimljiv slučaj autobiografije Nade Zidar-Bogadi koja u na samom početku, poštujući autobiografski topos navođenja datuma rođenja, dan kada je rođena smješta u kontekst svjetske povijesti navodeći što se sve dogodilo na taj dan, te tako početak svoje osobne povijesti upisuje u kontekst društvenog vremena. O tome će više riječi biti u nastavku ovog potpoglavlja.

vremena, a u tim se slučajevima slijed životnih događanja može se očitati preko slijeda napisanih i objavljenih knjiga.

Kronologizacija u autobiografiji razotkriva i „jake“ i „slabe“ strane žanra – s jedne strane, ona autobiografu nudi utješnu pomisao da se pokušajem sređivanja redosljeda događaja u vlastitom životu tom istom životu može pripisati neki smisao, značenje koje određuje autobiografov identitet, odnosno Lejeuneovim riječima *povijest razvoja svoje ličnosti*, a s druge strane kronologizacija jedan od najjačih signala fikcionalnosti i performativnosti autobiografskog žanra koji, kao što smo već spomenuli, zapravo konstruira i transformira istu onu zbilju (pa i ličnost) koju navodno (samo) opisuje.

Problem vremena u autobiografiji detaljnije ćemo analizirati na odabranim primjerima autobiografija hrvatskih književnica: od kronoloških autobiografija, do asocijativnih i onih koje se s vremenskom perspektivom nose na drugačije načine, stvarajući posve subjektivno vrijeme i propitujući jesu li za život neke osobe uopće važni točni datumi. Većina analiziranih autobiografija ipak se drži kronološkog pristupa, barem do određene mjere – neke autorice vjerojatno zbog toga jer su na kronološki način pisanja bile ponukane uputama institucija koje su bile naručitelji njihovih autobiografskih tekstova. To je osobito slučaj s onim spisateljicama koje su svoje autobiografije pisale u prvoj polovici 20. stoljeća na poziv tadašnje JAZU koja je pripremala *Hrvatski biografski rječnik* (npr. Ivana Brlić-Mažuranić), ili onima koje su svoje autobiografije priložile Zbirci životopisa hrvatskih katoličkih kulturnih radnika (npr. Štefa Iskra-Kršnjavi, Sida Košutić), ili pak na poziv priređivača edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Zdenka Marković, Adela Milčinović). U tim je slučajevima naručitelj obično zadao i neki format u kojem treba napisati naručenu autobiografiju, barem što se tiče osnovnih podataka (datum rođenja, podaci o obitelji i djetinjstvu, školovanje, kronologija književnog i kulturnog rada, itd.). Neke su se autorice držale takvog šturog formata pa su i svoje tekstove oblikovale jednako strogo i lakonički (osobito Sida Košutić i Štefa Iskra-Kršnjavi), dok su neke druge književnice, primjerice Ivana Brlić-Mažuranić, na temelju zadanog formata uspjele stvoriti opširnije, literarizirane tekstove u kojima su osim kronologije vlastita života i rada stvorile i kompleksan tekstualni identitet koji nadilazi samo nabrojanje kronološki poredanih informacija. Treba međutim primijetiti i da je većina ostalih autobiografkinja čiji su tekstovi okupljeni u tri sveska zbornika *Nove autobiografije hrvatskih pisaca* odabrala kronološki tip izlaganja, iako im poziv priređivača nije nametao nikakva sadržajna ni formalna ograničenja u

pisanju autobiografije.⁴² Unatoč tome, mnoge su se autorice automatski priklonile kronološkom tipu izlaganja, pišući autobiografske tekstove koji najčešće počinju pričom o rođenju, obiteljskom naslijeđu i djetinjstvu, a važni se životni događaji kronološki nižu do odabranog trenutka u sadašnjosti u kojem autorice na neki način podvlače crtu ispod svega dotad proživljenog i napisanog. No, postoji i manji broj onih koje su odustale od klasične autobiografske kronologije i odlučile svoj identitet ispisati i propitati asocijativnim tipom autobiografskog diskursa u kojem pripovijedanje o nekim izdvojenim uspomnama i događajima iz prošlosti najčešće izmjenjuje s (auto)refleksivnim dijelovima teksta u kojima vrijeme „stoji“, odnosno u kojima se vremenska perspektiva privremeno ostavlja postrani u korist promišljanja o onim aspektima identiteta koje određena autorica smatra bitnima za sebe i svoj osobni razvoj, kao i za tekstualno prezentiranje tog razvoja.

Već spomenute autobiografije Side Košutić i Štefe Iskre-Kršnjavi oblikovane su kronološki, s naglaskom na točne datume i događaje koji se percipiraju važnima u osobnoj povijesti pojedinca: od datuma rođenja, osvrta na obitelj i djetinjstvo, do objavljenih tekstova i knjiga i općenito kronologije rada i drugih važnih događaja iz života. Sida Košutić taj zadani format uredno popunjava svojim odgovorima, iako ga na nekoliko mjesta i relativizira. S jedne strane ona navodi detaljnu kronologiju svog književnog rada te piše osvrst na svoju obiteljsku povijest, djetinjstvo, školovanje i mladenačke literarne početke. S druge strane pod natuknicom „ostali događaji iz života“ piše sljedeće:

„Po formi bi se teško moglo nazvati 'događajem' ono, što je ipak za dušu jedan događaj. [...] Prirođena osjetljivost sama po sebi donša neke 'događaje' koji su od zamašaja u mom slučaju. Primjerice jedan sasvim neumjetnički literarni ulomak. Upravo na pozorištu liter. svijeta nižu se činjenice gotovo filmski, tako, kao da to ne proživljuje duša. Stroga umjetnička tvorevina nalaže uz opseg i dubinu. Ona je sestra Religije, nikad od ove odijeljena. Njena bitnost čini tisuće 'događaja'. Zato ih ne mogu iskazati, a ni reći, da nijesu postojali. – “ (Košutić 1997: 868)

Autorica u ovom ulomku problematizira dvije važne stvari u autobiografskom diskursu – prvo je činjenica da se u čovjekovu životu, odnosno na razini već spomenutog osobnog (fenomenološkog) vremena događaji odvijaju simultano, i da upravo ta dimenzija međusobne istovremenosti i preklapanja tisuća malih događaja stvara specifičnu vremensku „gustoću“ koja obilježava proživljeno vrijeme. Drugo, za razliku od toga, literarni diskurs, odnosno narativno vrijeme, teži nizanju događaja u vlastitoj vremenskoj perspektivi koja je najčešće oblikovana uzročno-posljedično – događaji se nižu jedan za drugim i proizlaze jedan iz drugog, ako ni

⁴² Jedino ograničenje koje je nakladnik preporučio odnosi se na duljinu teksta – do 30-ak kartica – a većina autorica toga se i držala.

zbog čega drugog, onda zbog toga što ih sam autobiograf tako interpretira i narativno oblikuje u kronološkom slijedu. Takvo „filmsko“ oblikovanje o kojem govori Košutićka može se objasniti upravo pomoću filmske tehnike montaže, odnosno međusobnog povezivanja pojedinačnih kadrova (dakle, događaja ili trenutaka) u koherentnu cjelinu. Navedena montažna tehnika može težiti s jedne strane nevidljivosti, tj. tome da prijelazi i poveznice među pojedinim događajima budu što glatkiji i neuočljiviji, odnosno što „prirodniji“, iako je sama takva tehnika zapravo posve neprirodan zahvat u življeno vrijeme. No, montaža proživljenih događaja može namjerno sama sebe razotkrivati i činiti sebe što očiglednijom, razotkrivajući tako i montiranost, konstruiranost samog autobiografskog diskursa, kao i vremenske perspektive kojom on barata. Sida Košutić u citiranom ulomku izriče upravo tu aporiju s kojom je suočen svaki autobiografski subjekt – nemogućnost da cjelovito iskažemo neke događaje i nemogućnost da ih unatoč toj neiskazivosti poreknemo.

Sličan pristup oblikovanju autobiografske građe ima i Štefa Iskra-Kršnjavi, dijelom zbog toga što je i ona autobiografiju pisala za Zbirku životopisa hrvatskih katoličkih kulturnih radnika, poštujući zadani format naručitelja životopisa. Iskra-Kršnjavi također navodi kronološke podatke o sebi, svojoj obitelji, školovanju i dotadašnjem radu, osvrćući se na nekoliko mjesta na svoj suživot, ali i zajednički rad s Isidorom Kršnjavijem. Međutim upravo u istoj onoj natuknici „ostali događaji iz života“ u kojoj je i Košutićka ispisala svoju sumnju u mogućnost cjelovitog obuhvaćanja autobiografskog identiteta, i Iskra-Kršnjavi iskazuje sličan tekstualni eksces. Ona na tom mjestu navodi:

„Osobitih događaja nema u mome životu. – Čitav život: borba i trzavica, patnja i pregaranje. Poznanstvo s drom Isidorom Kršnjavi-em: sveti vez dviju duša – Velike boli – velika sreća. Pjesme. Njegova smrt. Put k Bogu i Vjeri. Pristup u Treći Red Sv. Franje. Od onda većim dijelom pišem u duhu Serafskog Sirotana.“ (Iskra-Kršnjavi 1997: 412)

Nekoliko redaka niže, na upit naručitelja o mogućnosti pisanja opširnijeg životopisa, Iskra-Kršnjavi piše sljedeće:

„Bog oslobodi, da još više o sebi pišem, i ovo me je stajalo užasnog pregora!“ (ibid., 412-413)

Kada se nakon nekoliko stranica uredne kronologije vlastitog života i rada pojave ovakvi iskazi, svakako ih treba smatrati bitnima za razumijevanje načina na koji se odvija proces autobiografskog samotumačenja. Nadovezujući se na studiju Leigh Gilmore o diskursnim i tekstnim markerima koji upućuju na konstruiranje i reprezentiranje jastva (Gilmore 1994), možemo reći da se upravo u ove dvije točke autobiografskog diskursa Štefe Iskre-Kršnjavi u kojima ona napušta kronološko izlaganje i prelazi u pomalo kontradiktoran i nekoherentan

izričaj, primjećuje ona tekstualna pukotina u kojoj se konstruira i reprezentira njezino autobiografsko ja. Njezin proces osvještavanja i tumačenja vlastitog identiteta odvija se na dva paralelna kolosijeka: prvo, u sferi intimnog života opisom ljubavi prema mužu (sveta veza srodnih duša) te opisom okretanja Bogu i vjeri, te drugo, u sferi javnog rada i djelovanja, iskazivanjem odbojnosti prema tome da sama o sebi govori i piše. Cijeli njezin autobiografski diskurs obilježen je šturošću izričaja i nevoljkošću da se o sebi napiše išta osim onih osnovnih podataka kojima je popunjen zadani formular. Ali, u ovih nekoliko rečenica u kojima se Iskra-Kršnjavi osvrće na svog muža i svoju posvećenost Bogu i vjeri, njezin autobiografski diskurs oživljava i udaljava se od kronološke šturosti te nam daje naslutiti da se upravo u tom ulomku koji predstavlja svojevrsni eksces u odnosu na ostatak teksta može iščitati njezin pokušaj određenja same sebe. Ono u čemu je donekle zakazala kronologija, ostvarila je jedna tekstualna pukotina u kojoj se iz perspektive same autorice čitav život sažeo u „borbu i trzavicu, patnju i pregaranje“ u kojima vrijeme nepovratno teče i upitno je treba li ga uopće nastojati ukrotiti i zaustaviti.

Autobiografske tekstove kronološki oblikuju i Ivana Brlić-Mažuranić, Adela Milčinović i Zdenka Marković, također uglavnom ponukane zahtjevom nakladnika, odnosno institucije koja od njih naručuje autobiografiju. Međutim sve tri u kronološko strukturiranje svojih životopisa unose u veću količinu literarnog tkiva – narativnih i stilskih postupaka kojima stvaraju literarizirani autobiografski diskurs u kojem se kronološka naracija presijeca refleksivnim uvidima u oblikovanje vlastite životne povijesti. Tako primjerice Ivana Brlić-Mažuranić na početku svoje autobiografije pisane na zahtjev tadašnje Akademije iznosi mišljenje da „ova autobiografija može dakle samo da bude ispovijest o razvitku jednog misaonog i osjetljivog bića, nipošto pako zanimljiva 'povijest života' istaknutog pisca.“ (Brlić-Mažuranić 1997: 521)

Brlić se u svom autobiografskom izlaganju dosljedno drži kronologije, prikazujući svoj život, odnosno „razvitak svog bića“ od najranijeg djetinjstva, ističući važnost utjecaja svoje uže okoline i osobito nekih članova obitelji (djeda Ivana Mažuranića po kojem je i dobila ime, strica Frana Mažuranića) na svoj osobni razvoj. Uz poneku digresiju o mladenačkim doživljajima, literarnim fascinacijama te osvrst na pisanje dnevnika u doba djevojaštva, Brlić dolazi do sljedeće bitne etape u osobnoj povijesti, a to je njezin brak s Vatroslavom Brlićem te obiteljski život u Slavonskom Brodu. Upravo u toj fazi života ona smješta početak svog pravog literarnog rada. Naime, nakon što je u mladosti bila došla do „zaključka da se spisateljstvo ne slaže s dužnostima ženskim“ (ibid., 524), tek je godinama kasnije kada su i njezina vlastita djeca počela čitati, „našla točku gdje se moja želja za pisanjem izmiruje s mojim shvaćanjem dužnosti“ (ibid., 527). Završni dio svoje autobiografije autorica posvećuje kronologiji svog

književnog rada, navodeći pjesme, priče i druge tekstove za djecu koje je dotad napisala, osobito ističući uspjeh romana *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*, koji je i danas ostao referentna točka njezina opusa. Dovršavajući kronologiju svog književnog rada, ona se u posljednjem odlomku svoje autobiografije u srazu perspektive osobnog vremena i one vremena svijeta osvrće i na čovjekov poriv da vremenski omeđi i time odredi i protumači pojedina važna razdoblja svog života. Tom porivu nije odoljela ni ona pa piše:

„Ovime je završen popis malobrojnih mojih dosadanih radnja. O budućim pak književnim osnovama tko da govori u ovo vrijeme? Malone polovica čitavoga ljudstva ziba se na moru strahota i neizrečenih, što tjelesnih što duševnih, patnja – a svaki od nas podnosi teške udarce bure ove. [Misli se na Prvi svjetski rat, op. M. P.] Tko pak poznaje dovoljno dušu svoju a da bi mogao proreći kakova će ona izaći iz ovih kušnja, kako li će se prekaliti, kojih li će čuvstava u njoj nestati i koja će nam se možda dosada neslućena shvaćanja otvoriti kad prepatimo razdoblje ovo?

Za svakoga koji danas živi, znači ovo vrijeme bezuvjetni završetak jednog odsječka duševnog života, te završujući ovdje na papiru ovo poglavlje moga životopisa držim da je i u faktičnom životu jedno poglavlje dovršeno.“ (ibid., 528)

Osim što svoje osobno proživljeno kontekstualizira vremenom svijeta, odnosno povijesnim događanjima koja su bitno utjecala na život velikog dijela čovječanstva, Brlić ovim ulomkom iskazuje i dvije temeljne vremenske karakteristike autobiografskog diskursa: osuđenost na sadašnji trenutak jer je prošlost samo (re)konstrukcija, a budućnost nam je nedostižna, te konstruiranost vremenske perspektive u autobiografskom diskursu koja proizlazi iz ove prve navedene činjenice. Ono što autobiografija stvara kao vremenski, kronološki tijek, samo je tekstualni konstrukt koji jednako tako proizvodi, konstruira i transformira i zbiljsko (životno) vrijeme o kojem govori – ako je poglavlje životopisa napisano i dovršeno na papiru, onda je tim postupkom označen i kraj tog poglavlja u stvarnome životu, kako to izriče i sama Ivana Brlić-Mažuranić u posljednjoj rečenici.

Sličan pristup oblikovanju autobiografije imaju i Adela Milčinović i Zdenka Marković koje također kronološke graničnike za svoj životopis pronalaze s jedne strane u obiteljskoj povijesti, a s druge u društvenim i povijesnim događanjima. Dok Milčinović uglavnom dosljedno pripovijeda o svome obiteljskom životu sa suprugom i kćerima, prvo u Hrvatskoj, a potom i u inozemstvu (New York), te se ne osvrće toliko na svoje djetinjstvo i ranu mladost, Zdenka Marković veći dio svog autobiografskog teksta posvećuje upravo djetinjstvu provedenom u Požegi i Zagrebu, svojem odnosu s roditeljima (osobito s ocem), te svom literarnom radu i poznanstvima s drugim piscima i umjetnicima. Međutim, obje osim

kronološki omeđenih priča o svojim životima navode i kronologiju svojih literarnih postignuća (dapače, Milčinović na kraju svoje autobiografije prilaže i pravu malu bibliografiju objavljenih tekstova). To je logična tekstualna strategija kada se ima na umu da su obje književnice dobile poziv od priređivača edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti* da napišu svoje autobiografije za potrebe navedene edicije, te se inzistiranje na kronologiji i navođenju bibliografije može tumačiti potrebom da se vlastiti život i rad predstave na jasan i pregledan način koji čitateljskoj publici nudi osnovne informacije o njihovu životu i stvaralaštvu. U ova dva slučaja riječ je o tome da svijest o oblikovanju svoje autobiografije kao modela za javnost (i to stručnu javnost koja se bavi čitanjem i valoriziranjem upravo literarnog rada) utječe na tip izlaganja, te se u tom smislu autorice radije priklanjaju kronološkom nego eksperimentalnom ili asocijativnom tipu autobiografskog diskursa.

Dilemu oko toga kako sažeti svoju životnu povijest i vrijeme koje „teče i nemilice prolazi“ (Truhelka 1997: 337) u jedan tekst izražava i Jagoda Truhelka koja u već prvim odlomcima svoje autobiografije *Iz prošlih dana* problematizira opstojnost samog autobiografskog žanra:

„Treba dakle da se napiše 'svoja' biografija! Tako glasi nalog. No to je lako reći. Kad se zamisliš u prošle dane i tu i tamo, u najbližem krugu, uza zimsku peć, razigrana uspomenama malo se pomalo raspričaš, to, o da, niti je neprilično niti teško. Ali napisati, pa da se čak i tiska i da to čitaju i drugi, pa možda još pisati kao svoj poštovani 'Ja' u prvoj osobi, kada se ona do sada mudro krila pod različitim imenima i osobama, eh, to onda više nije šala, tu treba mnogo srčanosti i samoprijedora, jer valja biti iskren i istinit, a sada još k tomu i 'probran', da bude biografija 'sažeta' i, kako se već kaže, u malo riječi mnogo kazati. A to da stvori pero koje se od prvog svog početka raspričalo nadugo i naširoko, često bez mjere i stege! Nije li tu onda opasnost da se i ta autobiografija razraste u priču, čim se načne vratak uspomena?“ (ibidem)

Truhelkina dilema oko pisanja autobiografije u sebi sažima nekoliko prijepornih točaka autobiografskog žanra. Prvo, osvještavanje činjenice da se autobiografija piše kao model za javnost, odnosno da računa na čin recepcije (kako kaže Truhelka: „da to čitaju i drugi“). To je ujedno podrazumijeva izloženost autobiografskog ja procesu tumačenja i valoriziranja od strane čitatelja, društvene i kulturne sredine kojoj autobiograf pripada. Drugo, Truhelka otvara i pitanje uspomena, prisjećanja pa samim time i dimenzije vremena (prošlosti koje se treba prisjetiti i tekstualno je uobličiti) u autobiografiji – „valja biti iskren i istinit, a sada k tomu još i 'probran““. Iako je u počecima teorijskog razmatranja autobiografije bilo promišljanja zahtjeva istinitosti i faktografičnosti u autobiografiji (pa se autobiografija u sklopu nekih naratoloških analiza smještala kategoriju tzv. faktografske priče, v. Genette 2002: 46-47), teoretičari autobiografiju danas poimaju kao narativni žanr koji je u načinu na koji pristupa svojoj građi

jednako fikcionalan kao i svaki drugi narativni tekst poput priče ili romana. Međutim i ovaj drugi kriterij koji Truhelka spominje – probranost, odnosno činjenica da autobiograf odabire o čemu će u svojoj autobiografiji pisati, a što će izostaviti – upućuje na fikcionalnost žanra. Bira se i konstruira ono što autobiograf želi, ali indikativno je i ono što ostaje prešućeno i izostavljeno. To je također stvar izbora načina na koji autobiograf želi konstruirati i predstaviti svoj identitet kao model koji će biti društveno prihvatljiv i čitateljski ovjeren.

Pitanjem odabira (selekcije) događaja iz osobne povijesti i načina slaganja (kompozicije) odabranih događaja u koherentnu, najčešće kronološku, cjelinu bavila se i Duvnjak Radić, koja je oba ta postupka – selekciju i kompoziciju – označila kao postupke fikcionalizacije u autobiografiji (Duvnjak Radić 2011: 51-68). Oba postupka vezana su uz vremensku perspektivu. Za sam postupak odabira onoga što će se u autobiografiji predložiti treba posegnuti u prošlost, a rezultat ovisi u (ne)pouzdanosti sjećanja. Što se tiče tekstualne kompozicije odabranog materijala, on je konstrukcija i fikcija sam po sebi; kronološko omeđivanje i interpretiranje događaja iz osobne povijesti na način priče (odnosno uzročno-posljedičnim svezama) stvara tekst koji je „jednom nogom u fikciji, drugom u životu“ (ibid., 49).

Iako se u početnim odlomcima svoje autobiografije zapitala o tom problematičnom koraćanju po granici između fikcije i života, Jagoda Truhelka u nastavku upravo pomoću navedenih postupaka fikcionalizacije oblikuje narativni, kronološki autobiografski tekst. Ona odabire događaje, trenutke i prostore iz svog života koje oblikuje u dosljedno vremenski određenu i omeđenu naraciju, kronološki nabrajajući sve važne postaje svog života (od djetinjstva u Osijeku, školovanja u Zagrebu, prosvjetnog rada u Osijeku, Zagrebu, Banja Luci i Sarajevu), a zatim se na kraju osvrće i na svoj književni rad, zatvarajući tako i tekstualno svoj „krug života“ (Truhelka 1997: 358). Njezin narativni krug, odnosno okvir, određen je slično kao i u ostalim kronološkim autobiografijama graničnicima iz obiteljske, ali i društvene povijesti.

Treće, Truhelka apostrofira opasnost da autobiografija preraste u priču, ako se „načne vrutak uspomena“, tj. kao nositelja fikcionalnosti u autobiografskom diskursu ona identificira proces (re)konstruiranja uspomena na prošle događaje i životna iskustva. Kao što smo već ustanovili, uloga sjećanja u autobiografskom diskursu je dvojbena, uspomene na koje se autobiografi pozivaju često su nepouzdanе ili necjelovite ili obojene subjektivnim stavovima i osjećajima, a sve takve praznine u načelu se popunjavaju fikcionalizacijama i naknadnim konstrukcijama.

Truhelkino razlikovanje autobiografije kao teksta u kojem treba biti iskren i istinit i priče kojoj je dozvoljena fikcija upućuje na shvaćanje autobiografije kao žanra u kojem se inzistira

na istovjetnosti teksta i života o kojem on govori. Međutim, takvo se shvaćanje pokazuje neodrživim, tim više što se u suvremenim teorijama autobiografsko ja shvaća prvenstveno kao već postojeći i društveno zadat model koji je jednako konstruiran, fikcionalan, pa i krivotvoren, u tekstu, kao i životu. Kao što navodi i Paul John Eakin u svojoj studiji o odnosu autobiografskog ja i kulture: „... pojam 'model identiteta' ili pojam 'sebstva' su potencijalno zavaravajući utoliko što sebstvo – i u životu i u autobiografiji – već *jest* model, identitet već *jest* model“ (Eakin 1999: 383-384).

U nizu kronološki omeđenih autobiografija izdvaja se i ona Marije Jurić Zagorke naslova *Što je moja krivnja?* u kojoj kronologizacija ima vrlo jasnu zadaću – naime, Zagorka piše svoju autobiografiju sa svrhom obrane sebe i svog novinarskog i književnog rada u trenutku kada je suočena s društvenim bojkotom. Budući da svom tekstu daje fikcionalni okvir obrane pred tuđim optužbama i osudama, i njezina vrlo detaljna kronologija ima gotovo sudsku ulogu – ona služi izvođenju dokaza za Zagorkine teze navedene u tekstu. Zagorkina je autobiografija strogo kronološki omeđena – početak je smješten u 1896. godinu kada ona objavljuje svoj prvi politički članak u *Obzoru*, a završetak teksta smješten je u sadašnji trenutak u kojem Zagorka doživljava javni bojkot (vjerojatno je riječ o periodu poslije Drugog svjetskog rata). Mogli bismo ovaj tekst odrediti kao društveni tip kronološki omeđene autobiografije (v. Sablić Tomić 2002: 68) jer je u njemu „oblikovanje identiteta pokrenuto trenutkom kada je cjelina egzistencije narušena“ (ibid., 70), a u ovom je slučaju egzistencija autorice teksta narušena izvanjskim, odnosno društvenim faktorima.

Budući da se osjeća prozvanom, ugroženom i optuženom, Zagorka piše svoju autobiografiju ne bi li njome pokazala i dokazala sve svoje zasluge, rad i pravo na sudjelovanje u političkom i kulturnom životu. Zbog toga joj je najvažnija tekstualna strategija upravo detaljno i kronološki precizno navođenje svega što je u životu radila, pisala, objavljivala, svih njezinih novinarskih, političkih i književnih projekata i angažmana, jer je to sredstvo kojim ona brani svoje mjesto u društvenoj i kulturnoj hijerarhiji. Radoman Kordić u svojoj studiji o autobiografskoj naraciji osvrćući se na začetke autobiografskog žanra navodi da „autobiografija (i biografija), i formalno i značenjski, vodi poreklo u prvom redu od antičkih sudskih retorskih vrsta: *kategoria* (optužbi) i *apologia* (odbrana), te od mnogi drugih retorskih vrsta. I po poreklu i po prvotnim odrednicama, prema tome, cilj autobiografija je korisnost.“ (Kordić 2000: 51) Možemo zaključiti da je Zagorkina autobiografija ujedno i optužba i obrana, jer ona osim što

brani svoju poziciju, jednako tako optužuje one društvene strukture koje, prema njezinom mišljenju, iskazuju nesnošljivost prema njoj i njezinom radu.⁴³

Zagorkin je tekst podijeljen na manje ulomke koji svi nose određeni podnaslov, a svaki govori o pojedinoj važnoj epizodi ili događaju iz njezina profesionalnog života, naravno, u kronološkom slijedu. Zagorka svoj autobiografski identitet oblikuje pod pritiskom javnosti, odnosno činjenice da se uz mnogo poteškoća morala izboriti za svoje mjesto u hrvatskom javnom i kulturnom životu – njezin je autobiografski tekst stoga nastao kao reakcija (odnosno protivljenje) na zadani društveni i kulturni model i okvir koji se smatrao poželjnim i prihvatljivim za žene, odnosno participaciju žena u prostoru javnog djelovanja. Zbog toga je Zagorki iznimno bitno da napiše tekst kojim će objasniti razvoj svoje karijere i uloge u hrvatskom novinarstvu, politici i književnosti. Međutim, baš autoričina sklonost detaljiziranju u opisivanju prošlih događaja (od kojih su se neki dogodili gotovo pedeset godina prije nastanka njezine autobiografije) te navođenju svojih razgovora s mnogim osobama iz svog života (suradnicima, istomišljenicima, ali i protivnicima), i to od riječi do riječi, odvodi ovu autobiografiju u smjeru krajnje fikcionalizacije, odnosno toga da Zagorka o sebi zaista piše kao o liku (ili odigranoj ulozi) unutar posve konstruiranog okvira zadatog društvenom hijerarhijskom odnosu. Naime, u autobiografiji se naracija smatra temeljnim oblikom iskazivanja, dok se upravni govor, odnosno ubacivanje dijaloga u narativnu strukturu autobiografije, poima kao još jedan od signala fikcionalnosti autobiografskog diskursa (v. Duvnjak Radić 2002: 72-73). Budući da se Zagorka u svojem autobiografskom diskursu vrlo često koristila navođenjem dijaloga, to nas upućuje na zaključak da je njezina autobiografija pisana kao tekstualni model, odnosno konstrukt koji nije toliko motiviran željom da se pronađe osobni identitet (jer Zagorka svojim tekstom iskazuje visoku razinu samosvijesti), koliko željom da se drugima pokaže i dokaže važnost autoričinog identiteta. U ovom se slučaju pokazuje točnom Lejeuneova pretpostavka da je autobiografski ugovor zapravo ugovor između autobiografa i čitatelja, te da bez čitateljske recepcije i valorizacije nema potvrde autobiografskog identiteta. Zagorka svoju autobiografiju piše s jasnom idejom o tome kako želi biti pročitana i valorizirana te odabire, strukturira i konstruira upravo one trenutke u svom životu i karijeri koje ona smatra bitnima za

⁴³ Zagorka se, doduše, nije branila samo u ovom tekstu. U svojim memoarima *Kako je bilo* iz 1953. godine koristi se sličnim tekstualnim strategijama, „prikazujući sebe kao novinarsku i političku aktivisticu“ (Sklevicky 1987: 156), dok je svoj književni rad uglavnom opravdavala argumentom borbe protiv germanizacije, odnosno također nekom vrstom političkog, tj. društveno korisnog djelovanja. I u memoarskoj prozi Zagorka zadržava kronološku matricu, odnosno metodu iscrpnog navođenja svega što je radila i postigla na polju novinarstva i političkog rada, te se koristi sličnim strategijama oblikovanja teksta kao i u autobiografiji *Što je moja krivnja?* – od parcelizacije teksta na manje ulomke koji su obično posvećeni pojedinim događajima u njezinom životu i karijeri (i najčešće su vrlo precizno vremenski i prostorno određeni), do detaljnog navođenja dijaloga s drugim osobama koje su dio njezine životne priče, bilo da je riječ o njezinim protivnicima ili podržavateljima. Međutim ovi navedeni postupci autobiografske tekstove vode više u smjeru fikcionalizacije i konstrukcije autobiografskog identiteta, nego navođenja zaista točnih/provjerljivih informacija o životu autobiografa.

tu željenu identifikaciju i valorizaciju. Za nju je kronološka matrica zapravo saveznik u ostvarenju zadanog cilja.⁴⁴

Čak i kada se kronologija odabere kao način oblikovanja autobiografske građe, ostaje pitanje koji trenutak u nečijoj osobnoj povijesti treba uzeti kao početak kronologije. Zagorka je u svojoj autobiografiji primjerice zanemarila osobni, privatni život i svoju kronologiju započela početkom svoje novinarske karijere. Međutim, neke druge književnice početak svojih kronologija pomiču daleko u prošlost, na početke svojih životā ili čak još dalje u povijest svojih predaka. Tako Anđelka Martić svoju autobiografiju započinje rečenicom „Svaka biografija počinje djetinjstvom“ (Martić 1997: 1301) te dalje nastavlja pripovijedanjem o svojoj obitelji, odrastanju, ranom gubitku oca, školovanju, ljubavi prema čitanju. Osim toga, autorica je svoje djetinjstvo uzela i kao izvor inspiracije za knjige koje je pisala (uglavnom priče i romane za djecu). Apostrofiranje djetinjstva kao bitnog perioda za formiranje buduće autobiografske ličnosti jedan je od češćih autobiografskih toposa, odnosno općih mjesta.⁴⁵ Djetinjstvo kao vrijeme otkrivanja svijeta i oblikovanja vlastita identiteta u odnosu na okolinu velik broj naših književnica smatra i začetkom svog interesa za književnost (npr. tada su prvi put pročitale neke knjige koje su ih kasnije odredile kao osobe i književnice) ili pak neiscrpnim izvorima tema za svoja kasnija književna djela, kao što to navodi i Anđelka Martić koja smatra da o njezinu djetinjstvu najbolje govore upravo sve one knjige a djecu koje je napisala. Djetinjstvo je obilježeno i odnosima s članovima uže obitelji i okoline te mnoge autorice navode neku osobu iz obitelji koja je bitno utjecala na razvoj njihove ličnosti ili životnih interesa. Dapače, mnoge među njima svoje duhovne autobiografije smatraju neodvojivima od povijesti svojih predaka.

Iako se Martić u svojoj autobiografiji uglavnom zadržala na opisivanju članova uže obitelji (roditelji i braća i sestre), neke su druge autorice u svojim tekstovima posegnule dalje u prošlost. Naprimjer Nevenka Nekić na početku svoje autobiografije iznosi sljedeći stav:

„Autobiografija svakako ne počinje rođenjem. Odrednice za taj čin zadane su roditeljima, i **svatko ima, bez svoje volje, unaprijed određene koordinate**: genetski sastav oca i majke, njihovih predaka, potom mjesto i trenutak rođenja, trenutak koji sadrži povijest ne samo obiteljsku, nego i društvenu, nacionalnu, internacionalnu, pa onda socijalni status kojemu pripada u trenutku rođenja, okolina koju ne čine samo ljudi, već i priroda, uopće ambijent itd. itd. Tako bi vrijedilo pravilo da smo u dubinama bića sabrali mnogo inih, samo djelomično JA-

⁴⁴ Kronološki tip autobiografskog pisma velik broj analiziranih autorica smatra jednim načinom da koliko-toliko uspješno obrade i „discipliniraju“ građu iz vlastita života i predstave svoj tekstualni identitet na zadovoljavajući način. Neke od njih to doslovno i navode kao svoju motivaciju za organizaciju autobiografskog materijala na kronološki način, npr. Neda Miranda Blažević-Krietzman koja šaljući nakladniku svoju autobiografiju piše: „Služila sam se kronološkom matricom, jer je to bio jedini način na koji sam mogla svladati građu.“ (Blažević-Krietzman 2014: 425)

⁴⁵ Više o autobiografskoj topici vidjeti u: Duvnjak Radić 2002: 163-181.

ovih elemenata, do kojeg se dovineš u zrelih godinama, što li zaslugama gore rečenoga, a možebitno svojim u nešto većem postotku. [...] Tako valja započeti priču o sebi opet iz tuđega predačkoga života, nikada dovoljno spoznatoga, jer nema ogledala i introspektivnoga instrumenta kojim bismo mogli posve sigurno potvrditi dubine ljudskoga bića, ono je uvijek nešto više nego što znamo.“ (Nekić 2014: 171, isticanje moje)

Slijedeći tezu da priču o sebi treba započeti pričom onima koji su nam prethodili i koji su nam u naslijeđe ostavili mnoge dijelove našeg jastva, Nekić svoju osobnu povijest umrežava u povijesti života svojih roditelja, djedova i pradjedova. Ona iznosi kronologiju svoje obitelji, odnosno predaka i s očeve i s majčine strane obitelji, te na tragu njihovih života, i onih krhotina sjećanja koje su iza njih ostale, izvodi i vlastitu povijest. U njezinoj se autobiografiji kronologija vremena pojedinca dosljedno isprepleće s kronologijom društvenog vremena, odnosno povijesnih zbivanja koja presudno utječu na egzistenciju same autorice, ali i ostalih članova njezine obitelji. Osobito mjesto u njezinoj autobiografiji zauzima vrijeme Drugog svjetskog rata i poraća – to je vrijeme njezina odrastanja koje ju je obilježilo brojnim traumama (ratna razaranja, glad, gubitak članova obitelji u ratu, itd.), a traumatični utjecaji društvenih previranja nastavljaju se i u poratnim vremenima, te i u kasnijem periodu kada Nekić u svoju životnu priču uključuje i onu svog muža. Njezina osobna kronologija ocrtava kronologiju hrvatske političke povijesti od Drugog svjetskog rata do suvremenosti, a dimenzija upisanosti vlastite egzistencije u društvenu zbilju (v. Velčić 1991: 84) govori o povratnoj vezi između vremena u kojem pojedinac živi i koje ga oblikuje, htio on to ili ne, i vremena koje taj pojedinac sam konstruira svojim autobiografskim diskursom. Riječima Mirne Velčić: „Naš život je konačna povijest. Ona se upisuje, utapa ili umeće u društvenu povijest tako da društvena povijest postaje neraskidiv dio biografske strukture.“ (ibid., 86)

Razmatranje osobne povijesti i razvoja identiteta unutar strukture obiteljske i društvene povijesti kao tekstualnu strategiju odabrala je i Irena Lukšić u svojoj autobiografiji koju je zapravo većim dijelom posvetila pripovijedanju priče o prošlosti svoje obitelji i svog rodnoga grada Duge Rese. Njezin autobiografski diskurs u sebi sadrži odjeke mnogih drugih (tuđih) životnih priča koje se slažu u specifičnu višeglasnu i intertekstualnu strukturu u kojoj autorica definira sebe i svoj autobiografski glas preko glasova i priča koji pripadaju njezinim precima. Mogli bismo reći da je tekst Irene Lukšić dobro oprimjerenje već spomenute teze Mirne Velčić o dijalogičnosti autobiografskog žanra: „Nikakvo JA ne može proizvoditi povijest svoga života a da se pritom ne umiješaju druge priče i druge sudbine.“ (ibid., 43)

Kronologija povijesnih i obiteljskih događanja koju navodi Irena Lukšić po strukturi je slična postupku upisivanja osobne egzistencije u društvenu zbilju kojim se poslužila i

prethodno analizirana Nevenka Nekić. Lukšić početak kronologije osobne povijesti također smješta daleko u prošlost, i prije svog rođenja, iščitavajući povijest svoje obitelji preko stotina starih fotografija iz obiteljskih albuma. Njezina obitelj, koja je kako autorica sama kaže, „čudna mješavina europskih migranata“ (Lukšić 2015: 114)⁴⁶ obilježila je svojim emigrantskim korijenima, složenim odnosima među pojedinim granama obitelji i bogatim društvenim životom autoričin autobiografski tekst koji je većinom posvećen upravo raslojavanju složene obiteljske povijesti, a autorica se tek pri kraju teksta osvrće na samu sebe i navodi neke informacije o svom privatnom i profesionalnom životu, ali taj kratki ulomak o sebi, zanimljivo, Lukšić piše u trećem, a ne prvom licu.

„Irena je sedamdesetih godina studirala komparativnu književnost i ruski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stanovala je kod Maksimilijanove žene Božice na Selskoj cesti. Preko puta *Dekora*. Točnije, preko puta zgrade u kojoj su između dva rata stanovali Lukšići i Drvodelići. Poznato je da htjela upisati slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti, ali nije prošla na prijamnome. I poznato je da ju je to veoma pogodilo, jer je željela pomoću boja i linija stvoriti neki svoj Rab koji će je proslaviti.

[...]

U drugoj polovici 70-ih više nije bilo Dvořakovih. Stari tata i mama našli su mir na Mirogoju, gdje je počivala i Zorina baka Josipa i njen zadnji muž *fićfirić*, a Štefanija i Maksimilijan na Miroševcu. Tonka i Milo smirili su se u dugoreškom Svetom Petru. Bio je to kraj jedne emigrantske priče. Irena je kraće vrijeme pisala glazbene kritike, valjda kao *hommage* Draženu Draškoviću, a onda se potpuno posvetila literaturi i prevođenju s ruskoga jezika. Objavila je knjige sa zbnjujućim naslovima – *Konačište vlakopratnog osoblja*, *Sedam priča ili jedan život*, *Traženje žlice*, *Noći u bijelom satenu*, *Povratak slomljene strijele*, *Sjajna zvijezda Rovinja*, *Krvavi mjesec nad Pompejima*, *Tajni život laponske princeze* i *Pismo iz Sankt Peterburga*. Priredila je i svu silu stručnih knjiga, najčešće posvećenih emigrantima. Dobila je i važne nagrade. Toni je, međutim rekao da je izabrala uistinu glup životni put. Mogla je, kako je ozbiljno govorio, završiti neku srednju stručnu školu i s osamnaest godina postati svoj čovjek.“ (ibid., 113-114)

Način na koji Lukšić oblikuje svoj autobiografski diskurs zapravo nalikuje oblikovanju priče u kojoj ona postaje tek jednim od mnogobrojnih likova koji pričaju svoje međusobno isprepletene priče, a nipošto jedina protagonistica, kao što to inače biva u autobiografijama. Zato je taj ulomak u kojem njezina naracija prelazi u treće lice posve razumljiv kada sagledamo

⁴⁶ Autoričini djed i baka, prezimenom Dvořak, porijeklom su iz Češke, a neke dijelove (dijaloške u kojima se navode uspomene na nekadašnje razgovore među starijim članovima obitelji) svog autobiografskog teksta Irena Lukšić ispisuje upravo na češtini kojom se govorilo u njezinoj obitelji.

iz vremenske i pripovjedne perspektive u kojoj je njezina osobna povijest u sudbina rezultat mnogih onih koje su joj prethodile i zauvijek se u nju upisale. Upućivanje na tuđe živote, tuđe proživljeno vrijeme i tuđe glasove koji odjekuju njezinom (auto)biografskom pričom doprinosi shvaćanju autobiografije kao polifonog i dijalogičnog žanra čije je obilježje da se „razvija kao otisak tuđih i vlastitih života“ (Velčić 1991: 41).

Međutim na samom kraju svoje autobiografije Irena Lukšić (vrativši se sada u tipični autobiografski oblik naracije u prvom licu) izriče želju da umjesto autobiografije o svojoj obitelji napiše baš priču:

„Teta Tonka kaže da sam ostala jedina osoba s prezimenom Lukšić iz ove čudne mješavine europskih migranata. Voljela bih o tome napisati priču. Ne autobiografiju, nego baš priču. Nešto što teče i nema kraja.“ (Lukšić 2015: 114)

Upravo u trenutku kada ostaje jedina protagonistica u autobiografskoj priči o svojoj obitelji, autorica iskazuje želju da se iz zadanog autobiografskog žanra odmakne u žanr priče – odnosno nečeg što po njezinu mišljenju „nema kraja“. Pitanje je treba li na ovakav način razlikovati, iz naratološke perspektive gledano, autobiografiju od drugih narativnih žanrova, poput priče? S obzirom na to da u autobiografiji imamo na djelu manje-više iste narativne postupke i načela organizacije teksta kao i u ostalim narativnim žanrovima, razlike bi se mogle tražiti u statusu autobiografskog pripovjedača koji je ujedno i glavni lik svoje priče (dakle sudjeluje u radnji koju opisuje), te posljedično i u pitanju fokalizacije jer se svi događaji u autobiografiji predstavljaju kroz autobiografovo krajnje subjektivno gledište. U priči bi, za razliku od autobiografije, pripovjedač mogao biti heterodijegetski, odnosno ne bi morao biti sudionik ispričovijedane radnje, a ulogu fokalizatora mogao bi nositi bilo koji od ostalih likova u priči. U tom bi smislu transformacija obiteljske povijesti u žanr priče bila dodatni korak prema fikcionalizaciji, u kojem bi potreba za naracijom, fabulacijom možda nadjačala i kronologizaciju.

Svijest o nepovratnosti vremena i o potrebi da ga se zaustavi barem privremeno, u okvirima narativnog teksta, pokazuje i autobiografija Nade Zidar-Bogadi, koja na početku zanimljivim tekstualnim postupkom upisuje datum svog rođenja u kontekst društvene povijesti (uglavnom povijesti domaće i inozemne kulture i popularne kulture).

„Dana 19. veljače 1957. godine u američkom gradu Knoxvilleu, u državi Tennessee, za vrijeme koncerta pokušao je atentat na čuvenoga crnog *jazz* trubača i pjevača Louisa Armstronga, zvanog Satchmo. Tog istog dana u Beču je rođen najpoznatiji austrijski *rock* i *pop* pjevač Hans Hölzel, poznatiji kao Falco (*Rock me Amadeus*). Tadašnja ikona ljepote, čuvena francuska glumica Brigitte Bardot, te je godine u modu lansirala *konjski rep*, a ljubitelji filma

na velikim su platnima mogli uživati u kulturnom ostvarenju Davida Leana *Most na rijeci Kwai*. Veliki hrvatski pjesnik Slavko Mihalić objavio je te godine treću zbirku pjesama *Početak zaborava*. John F. Kennedy je 1957. godine za biografsku knjigu *Profiles in Courage* o nepotkupljivim američkim senatorima koji su riskirali živote za svoja uvjerenja dobio Pulitzerovu nagradu, a moja majka, u Petrovoj bolnici, jednu prilično snažnu djevojčicu od gotovo pet kilograma kojoj je nadjenula vrlo inspirativno ime – Nada.“ (Zidar-Bogadi 2015: 151)

Kao što je već spomenuto, početak osobne povijesti, odnosno trenutak rođenja, nešto je što izmiče našoj spoznaji, te se stoga takvi vremenski graničnici i okviri u autobiografskom diskursu obično traže ili u umrežavanju u obiteljsku povijest, ili u upućivanju na neodvojivost vremenske dimenzije egzistencije pojedinca od vremena svijeta u kojem taj pojedinac živi. Zidar-Bogadi početkom svog autobiografskog teksta traži početni trenutak svoje priče upravo u vremenu svijeta, spominjući pritom i neke gradove u kojima poslije sama živjela (npr. Beč) i čiju je povijest upisala u povijest svog vlastitog života, i obrnuto. Daljnja kronologija u autobiografiji Nade Zidar-Bogadi razvija se u suodnosu i s privatnom i s društvenom poviješću; tako ona redom navodi uspomene na djetinjstvo i obiteljska događanja, kao i društvene i kulturne okolnosti u kojima je počela baviti pisanjem (osobito haiku poezije). Pitanje statusa pojedinca, odnosno pojedinačne sudbine u cjelini svijeta Zidar-Bogadi otvara još jednom na kraju svoje autobiografije sljedećim riječima:

„Na kraju, što još reći? Ne znam je li moj tekst ispunio očekivanja i može li itko na nekoliko stranica ispisati fragmente svoje biografije, a da ubrzo ne požali što se toga posla uopće latio.

I veliki genijalci znali su u trenucima zagledanosti u svoj život zdvajati: tko sam ako se usporedim sa svemirom?! Posve svjesna svoje krhkosti u svemirskoj zabiti Sunčeva sustava, potpuno pomirena s učinjenim i propuštenim na dosadašnjem životnom putu, još i sada poput djeteta ushićena zvjezdanom nebom iznad nas i moralnim zakonima u nama, mogu samo potvrditi da me kroz život često pratip Šimićev antologijski stih: Čovječe, pazi da ne ideš malen ispod zvijezda! Jesam li uspjela? Hoće li me ijedan moj tekst, ijedno od duhovne djece, nadživjeti?“ (ibid., 161-162)

Za autobiografa je prošlost nepovratna i počesto njezina perspektiva ovisi o optimizmu sjećanja ili interpretaciji uspomena, dok je budućnost nešto što autobiografu izmiče, odnosno može postojati samo kao priželjkivana projekcija. Zidar-Bogadi u svom autobiografskom diskursu ovladavanje tim vremenskim dimenzijama rješava, dakle, dvjema strategijama – već spomenutim upisivanjem vlastite povijesti i egzistencije u vrijeme svijeta te, u ovom ulomku,

projekcijom budućnosti preko svojih književnih djela (koristeći pritom formulaciju „duhovna djeca“, Zidar-Bogadi zapravo se nadovezuje na tradicionalno tumačenje kako se književna djela mogu promatrati kao oblik duhovne autobiografije njihova autora ili autorice). Biti nadživljen svojim tekstom znači pobiti okvir kronologije barem na razini duhovne i kulturne povijesti, odnosno nadići okvir vremena pojedine egzistencije na način da ta egzistencija postane dijelom struktura dugog trajanja, kao što su primjerice književni i kulturni kanon.

Zanimljiv pristup poimanju i tekstualnom oblikovanju osobnog vremena nudi nam u svojoj autobiografiji i Jasna Palčec (odnosno Ana Horvat kako glasi njezin literarni pseudonim).

„Moj se život u mladosti slagao, takav imam dojam, kao hrana po policama u špajzi u Biankinijevoj 6 gdje smo, poslije, stanovali.

[...]

Svaka godina po jedna polica na kojoj je bilo ili više pekmeza ili kiselog zelja ili brašna u škarniclama (u koje je lako ulazio miš) ili ličkoga krumpira. Kako kada! Za prvih nekoliko polica ne znam, ne sjećam se što je po njima bilo složeno. Prva koje se sjećam je polica godine četvrte kada su me odveli na učenje klasičnoga baleta Ani Roje, u susjedstvo. Polica puna pekmeza od marelica, mojega najdražega!“ (Palčec 2014: 212)

Autorica u ovom ulomku problematizira problem prošlog vremena koje konstruiramo iz uspomena, odnosno činjenicu da u autobiografiji ispričovijedano vrijeme ovisi o „optimizmu i pesimizmu sjećanja“ (ibid., 211). Uzimanje trenutka kada počinjemo graditi (a mogli bismo slobodno reći i – krivotvoriti) vlastite uspomene kao referentne točke iz koje se stvara autobiografska perspektiva strategija je kojom se odvaja ono pred-vrijeme o kojemu nemamo vlastitih spoznaja ni sjećanja (pa stoga sve činjenice iz tog vremena pripadaju diskursu drugih, a ne našem vlastitom) od vremena u kojem smo doživljajni i pripovjedni subjekt koji stvara vlastitu vremensku perspektivu. Za Palčec je taj trenutak prepoznat u četvrtoj godini života, stoga ona o ranom djetinjstvu i obitelji prije te točke priča ironijskim diskursom u kojem se (ne)pouzdanost činjenica pripisuje tuđem tumačenju, ili njegovu izostanku. Naprimjer:

„Začeta sam ljeti 1942. godine u Zagrebu (u Hercegovačkoj ulici), na čudnome, ali umjetničkome mjestu. To je, zasigurno, bilo tako po stidljivim i nedorečenim podacima dobivenim od mame Nade i onim indiferentnim, od tate Berislava. [...] Lopta je odletjela preko visokoga plota iz maminog u tatino dvorište. Mama je otišla po loptu. Tata koji je mamu često gledao kroz svoj dvorišni balkon, ovaj je puta iskoristio priliku i pozvao je da dođe u njegov stan gdje će joj, reče, malo svirati na klaviru. Mamica je otrpve zatrudnjela. Nikada mi nisu htjeli reći čijom je glazbom tata zaveo mamu i gdje sam začeta: na klaviru ili ispod njega.“ (ibid., 2012)

No, i onda kada govori o perspektivi svog vremena, dakle, onih polica posloženih nakon točke svjesnog pamćenja i stvaranja subjektivnog vremena pojedinca, Palčec zadržava ironijski diskurs kojim obuhvaća sve svoje životne police, od mladenačkih zanosa i ljubavi (balet i folklor, poslije i književnost), do životnih uspona i podova, kako i profesionalnom tako i privatnom životu. Ona se s određenom dozom samokritičnosti osvrće i na svoje „utopističko-entuzijastičke poduhvate“, poput osnivanja savjetovaništa za žene EVA, vođenja akcije za spašavanje pasa iz šinteraja, pokretanja Tribine hrvatske ljubavne poezije, itd. Svjesna toga da svaka od navedenih polica nosi svoju subjektivnu perspektivu i ulogu u kronologiji osobne povijesti, ali i da je tzv. sindrom naknadne pameti nešto čemu nijedan autobiograf ne može o potpunosti umaknuti, Palčec na kraju teksta iskazuje svijest o konstruiranosti autobiografskog vremena i identiteta.

„To bi, uglavnom, bilo sve. Ako i jest preinačena stvarnost, ja sam je preinačila. Nisam to prepustila nekome drugome s, možda, manje stila i razigranosti.“ (ibid., 225)

Ako autobiograf ima pravo na vlastitu priču, onda ima pravo i na vlastito tumačenje i vlastitu vremensku perspektivu. Svoju rekonstrukciju prošlosti Palčec je na neki način relativizirala, shvaćajući da izvan službene kronologije koja se piše da bi je čitali drugi uvijek ostaju zaboravljene, prešućene ili iskrivljene stvari i događaji. Njezin autobiografski diskurs predstavlja vlastiti identitet kao relacijsku i relativnu konstrukciju, koja ovisi i o vlastitim i o tuđim čitanjima i tumačenjima.⁴⁷

Jedna od autobiografija koja ima izrazito dosljednu i precizno omeđenu kronološku strukturu jest ona Helene Peričić. Razlog tome je što njezina autobiografija zapravo u sebe uključuje dijelove dnevnčkih zapisa (riječ je o njezinom objavljenom dnevniku „O riđanu, Petru i Pavlu: dnevnički zapisi, pisma, članci ... 1991. – 1998.“), ali i neke druge njezine tekstove koje je pisala za časopise i radijske emisije. Sama autorica u uvodnoj napomeni upozorava na specifičnost svog autobiografskog diskursa, osobito na naknadne komentare nekih događaja iz prošlosti koje je pisala kurzivom (Peričić 2015: 181).

Specifičnosti dnevničkog diskursa, ako i njegove sličnosti i razlike s diskursom autobiografije u užem smislu već smo razmotrili u potpoglavlju 1.3. Svakako se vrijedi podsjetiti da osnovna razlika između dnevnika i autobiografije leži upravo vremenskoj perspektivi, odnosno da dnevnički zapisi teže kontinuitetu i što manjem vremenskom odmaku između događaja i njihova upisa. Međutim i dnevnički se subjekt gradi u prostoru jezika i

⁴⁷ Sanja Radmilo Derado u svom tekstu o u suvremenim američkim ženskim autobiografijama razmatra problem rascijepljenosti autobiografskog subjekta između tradicionalnog poimanja tekstualnog samopredočavanja i postmodernističke misli o slabom subjektu koji se ne može predstaviti kao cjelina, te upućuje na to da „svaki ženski subjekt uvijek nastoji predstaviti vlastito jastvo kao relacijsko, u procesu transformacije, odnosno u stanju fluidnosti.“ (Radmilo Derado 2008: 24)

teksta te time postaje jednako fikcionalan kao i onaj autobiografski, a u onim dnevnicima koji su pisani s namjerom objavljivanja imamo na djelu isti proces gradnje identitetskog modela za javnost kao i u autobiografiji. Sve te tekstualne silnice i postupke možemo iščitati iz autobiografije Helene Peričić koja slijedi strogu dnevničku kronologiju navođenjem datuma ispred svakog upisa, ali isto tako iskazuje svijest o konstruiranosti vlastite perspektive i kronološke gradnje identiteta, osobito u onim kurzivnim komentarima. Njezina je autobiografija vremenski omeđena sljedećim datumima: 18. srpnja 1991. i 17. siječnja 1998. U tematiziranim godinama primjećujemo da je to omeđenje izazvano jednako i društvenim i privatnim događanjima. Kao događanje od iznimnog društvenog i povijesnog značenja izdvaja se period Domovinskog rata koji prožima prve godine njezinog autobiografskog, tj. dnevničkog diskursa. Međutim Peričićkin dnevnik nije baš tipični povijesni niti ratni dnevnik, iako mu tema između ostalog jest i „zapisivanje osobnog iskustva rata [koje] se sekundarno oblikuje u komentar šire socijalne i društveno-političke zbilje“ (Sablić Tomić 2002b: 127). Njezini dnevnički ulomci usmjereni su privatnim i intimnim iskustvima i dvojabama, jednako kao i promatranju društvenog okvira unutar kojeg se odvija njezina osobna egzistencija. Koliko se ta dva iskustva traumatično mogu isprepletati pokazuje i sljedeći citat:

„Zasigurno nema težeg i razornijeg iskustva od bdijenja nad sudbinom vlastita djeteta u drastičnim okolnostima rata i nasilja...“ (Peričić 2015: 182)

Opisujući ratne i poratne godine u Zadru, Peričić se u svom dnevničkom diskursu često osvrće na vlastito mjesto i (ne)snalaženje o toj novonastaloj zbilji. Kako primjećuje Sablić Tomić u svojoj studiji o ženskom književnom identitetu – „u ženskoj autobiografskoj prozi pretapa se nekoliko prostora samopromatranja. Kroz prvi se na tematskoj razini nastoji prikazati iskustvo osobne obiteljske povijesti, dokumentarnost drugoga vezana je uz proces samoodređivanja u prostoru i vremenu oblikovanja građanskog identiteta, kroz treći se problematizira osobna pozicija u sociokulturnoj i političkoj svakodnevici koja se ponekad komentira uz jasan ironijski odmak.“ (Sablić Tomić 2005: 137)

U tekstu Helene Peričić osobito se to odnosi na prve godine poraća u kojima upravo uz ironijski odmak primjećuje da njezino osobno vrijeme i iskustvo omeđeno ratom u novonastaloj političkoj zbilji i svakodnevici nije prihvatljivo:

„Rat je svakome bio teret. (Osim profiterima.) I možda je bespredmetno o njemu pričati onima koji ga nisu osjetili na način na koji te on pretvara u čovjeka od inata. Rat je bio prevelik gubitak vremena; donio je odviše gluposti da bi se danas mirili s hrpom apsurdna. Ako kažem nekom u Zagrebu da mlada država jest dijete, ali dijete koje treba odgajati jer su djeca kvarljiva roba, onda me taj odmjeri i gotovo ljutito veli (ni ne sluteći koliko je uvredljivo to što kani reći)

da je on 'pravi domoljub'. Ne znam, možda naše, provincijsko, ispodvelebitsko hrvatstvo treba mjeriti metrom planeta Mars. Uostalom, pričati o ratnom iskustvu onima koji mu nisu opipali bilo znači izazivati u slušateljstvu nelagodu. To je kao da finim ljudima pričaš o lošoj probavi.“ (Peričić 2015: 200)

Pitanje ženskog iskustva rata, i uopće osobnog iskustva ratne zbilje i traume, otvara prostor u kojem osobne traume i strahovi postaju ujedno i kritika društvene zbilje te odnosa prema (post)ratnim ideologijama. Osim toga, „žensko iskustvo rata proširuje recepcijsku osjetljivost prema drugim i drukčijim modelima prezentacije zbilje“ (Sablić Tomić 2005: 152). Takvu razinu osjetljivosti i kritičnosti prema proizvodnji i prezentaciji zbilje uočavamo i u autobiografskom diskursu Helene Peričić koja osim dnevničkim zapisima zbilju obuhvaća također i ulomcima iz svojih radijskih emisija, pismima, literarnim digresijama i citatima, ali i vlastitim stihovima (ulomkom iz jedne svoje pjesme uostalom i završava svoju autobiografiju).

„Sadašnji trenutak ne nalikuje na njegovu uspomenu, kaže Kundera, ali ga budi sjećanje, dodala bih ja“ – ovim riječima svoju autobiografiju znakovita naslova *Iznevjerene oporuke* (što je zapravo citat naslova Kunderine knjige) započinje Dubravka Crnojević-Carić (Crnojević-Carić 2015: 213). Zatim nastavlja: „Konac je 2009. godine. Kažu oni koji čitaju život po kozmičkom satu da je to godina završetaka, formiranja novih početaka. Uobličavanje naslućenog, uočavanje oblika u omaglici.“ (ibidem)

Problem sjećanja koja iznevjeruju proživljene trenutke i stvaranja subjektivnog vremena kojim se te uspomene i sjećanja slažu u barem prividni koherentan tekst autorica u svojoj autobiografiji rješava upravo prepoznavanjem ciklusa kozmičkog vremena u vlastitom životu – ona autobiografiju razdvaja u pet većih cjelina, od kojih svaka zahvaća period od otprilike dvanaest godina i one bitne događaje u tom kozmičko-osobno-tekstualnom vremenu. Pri kraju teksta anticipira peti takav ciklus vremena koje je nastalo umrežavanjem subjektivne i kozmičke perspektive – „Ako je gledati po kozmičkom satu, trenutno završavam četvrti ciklus od 12 godina i ulazim u peti. Nedavno mi se učinilo da ponovno počinjem mjeriti vrijeme na sate i dane, ne više na mjesece i godine, što je simptom lakoće. Možda svijet oko mene postaje svjetliji i mekši.“ (ibid., 229)

Crnojević-Carić ne izbjegava u potpunosti kronološki tip izlaganja, dapače, i ona svoju osobnu priču započinje kraćim prikazom obiteljske povijesti te svog djetinjstva i odnosa s roditeljima i drugim članovima obitelji. Međutim u tu kozmički posloženu kronologiju omeđenu važnim datumima (kao važan broj autorica ističe sedamnaest kao dan svog rođenja, ali i datum na koji su joj se dogodile mnoge važne stvari) ona upleće i cijeli niz asocijativnih i autotematizacijskih dijelova teksta u kojima promišlja i bitne elemente svog identiteta, kao i

sam proces tekstualnog razotkrivanja konstrukta i krivotvorine koju svi autobiografi stvaraju. Svijest o tome da se identitet stvara ne samo odlukom o tome kako realizirati svoje samoostvarenje i samopredodjenje nego i svojevrsnim izbjegavanjem te odluke izriče sljedećim rečenicama:

„Bilo bi preporučljivo odlučiti se. Ali ja sam se odavno odlučila – za izmicanje. Fluidnost granica. Balansirajući identitet.“ (ibid., 228)

Budući da se asocijativno pripovijedanje u autobiografiji shvaća kao postupak kojim se „nastoji ovjeriti vlastiti identitet (spolni, socijalni, kulturološki) kao mjesto razlike u odnosu na opću povijest koja je nametala norme i načine samoostvarenja“ (Sablić Tomić 2002b: 67), upravo citirani Crnojevićkin iskaz o izbjegavanju odluke i zadržavanju fluidnosti identiteta govori o potrebi da se osobni identitet i vrijeme shvate kao konstrukti u procesu vječne transformacije koja teče od jednog kozmičkog perioda do idućeg. (Auto)refleksije kojima Crnojević-Carić premrežava svoj autobiografski diskurs vode nas u smjeru čitanja njezine autobiografije ne više kao teksta s točno određenom vremenskom dimenzijom, nego kao teksta u kojem vlada sveprisutnost autorice na svim vremenskim razinama (usp. Duvnjak Radić 2011: 127), odnosno u kojem se njezin identitet gradi i rastače na „nekoliko paralelnih kolosijeka“ (Crnojević-Carić 2015: 229).

Fragmentarizirani i nekronološki pristup oblikovanju autobiografskog teksta primjenjuje i Sanja Nikčević u svojoj autobiografiji naslova *Zašto se ne bojim smrti ili kad ne zebu noge. Uvod u autobiografiju jedne teatrologinje*. Ona u svojoj autobiografiji izdvaja dva događaja koja smatra bitnima za svoj život i razvoj svoje ličnosti. Oba događaja zapravo govore o iskustvu kliničke smrti, o kojem autorica dugo vremena nije govorila jer su njezini sugovornici uvijek imali čudne nelagodne reakcije na njezine priče, ali je nakon godina šutnje, shvativši da su ti događaji iznimno odredili njezin život i nju kao osobu, odlučila svoju autobiografiju posvetiti upravo dvama iskustvima zbog kojih je izgubila strah od smrti. Prvi događaj doživjela je još u osnovnoj školi:

„U osnovnoj školi u Kloštru Podravskom gdje sam živjela, jednom sam se naguravala s nekim dečkom. On me povukao za kutu, ja sam pala preko njegove noge, udarila glavom u betonski pod i onesvijestila se. I odjednom sam vidjela kako me nose u učionicu i stavljaju na klupe. Vidjela sam tko me nosio i vidjela sam tko se najviše uznemirio zbog moje povrede. [...] Gledala sam odozgo, kao da sam bila ispod stropa, i to prvo na hodniku, a kad su ušli u učionicu sa mnom, i ja sam bila u učionici.“ (Nikčević 2015: 178)

Drugi događaj zbio se kada je autorica putovala vlakom u srednju školu. Nakon što je ušla u vlak, shvatila je da joj je vani na stanici ostala školska torba te odlučuje izaći iz vlaka koji je već krenuo:

„I nakon što sam, dakle, izašla iz vlaka, odjednom sam bila visoko, onako u visini vrha velikog drveta koje je raslo na stanici. I vidjela sam sebe kako ležim dolje, pored pruge. No, to nisam bila ja, to je bilo moje tijelo. Ja sam bila tu gore. I bilo mi je jako ugodno i toplo. Prvo što sam osvijestila je – da mi ne zebu noge. Meni inače uvijek zebu noge, spavam s čarapama i ljeti, ali sad je odjednom bilo toplo. Ali nekako fino toplo, ne prevruće. Bila je to ona ista zemlja na kojoj živim, ono isto mjesto na kojem sam i prije bila, ona ista željeznička satnica, ali opet, bilo je potpuno drugačije. Kao neka druga dimenzija koja postoji na istom prostoru.“ (ibid., 179)

U opisu drugog događaja autorica mnogo detaljnije opisuje svoj doživljaj i osjećaj tog iskustva koje je odredilo njezin život i identitet, a osobito važnom ističe svoju spoznaju da „duša postoji i da je ona u stanju izaći iz tijela“ (ibid., 180). Shvaćanje da ona, tj. njezin identitet nije tijelo, nego duša kojoj je tijelo samo posuda, ovozemaljska ambalaža koja je privremena i određena samo dimenzijom našeg biološkog života, dovelo je autoricu do drugačijeg pogleda na vlastiti život i identitet. Kao što sama primjećuje, počela je sebe i svoje tijelo gledati „drugim očima“ (ibidem). Ako imamo na umu Lejeuneovu definiciju autobiografije kao „retrospektivnog proznog teksta kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti“ (Lejeune 1999: 202), onda nam izostanak potpune kronološke perspektive u autobiografovu pripovijedanju ne mora biti problematičan sve dok se u tom pripovijedanju pojavljuju oni događaji koji su bitno utjecali na razvoj autobiografove ličnosti. Na primjeru Sanje Nikčević vidimo i da su dvije izolirane asocijacije sasvim dovoljne da se objasni povijest nečijeg života i osobnog razvoja i da se takav fragmentarizirani diskurs shvati kao ravnopravan autobiografski tekst u kojem je sve bitno rečeno, čak i bez kronološke matrice.

Pitanje „Jesu li za život neke osobe uistinu važniji točni datumi zemaljskog rođenja i smrti od njezina doživljavanja života i *thanatosa*?“ u svojoj autobiografiji otvoreno postavlja Lana Derkač (Derkač 2015: 282) koja potpuno odustaje od tradicionalnog kronološkog autobiografskog izlaganja te se priklanja asocijativnom i fragmentarnom zapisu koji nastaje u nekoliko dana ljetovanja, a o čijem procesu nastanka autorica primjećuje:

„Ako pri pokušaju pisanja miniautobiografije izostavim većinu svojih životnih prioriteta, bit će to zato što se i u životu usredotočujem na detalje, isječke, pa mi je katkada teško

sagledati cjelinu. I u samom činu pisanja rijetko kada krećem od cjeline te ona bude slučajno stvorena od niza fragmenata za koje unaprijed ne znam u što će se ujediniti.“ (ibid., 283)

Ovom je formulacijom autorica vjerojatno dala najbolji opis iluzije cjeline koja nastaje u autobiografskom pismu – to je zapravo niz fragmenata za koji nikada ne možemo uistinu znati što će na kraju postati. Derkač fragmentarnost paralelno uočava i u životu i u tekstu, vjerojatno svjesna toga da je život predstavljen u (autobiografskom) tekstu ionako prvo rastočen na svoje sastavne dijelove pa još jednom iznova sastavljen. Svoju sumnju i nevjericu u mogućnost uspješnog autobiografskog sastavljanja Derkač izražava i interpunkcijskim oblikovanjem naslova svog teksta – *Autobiografija?! – a još veće sumnje ima kada promišlja o vremenskoj perspektivi samog žanra. Stoga piše sljedeće:*

„Mučilo me može li miniautobiografija obuhvaćati svega nekoliko dana, a da bude vjerodostojna. Po nekim općeprihvaćenim pravilima, vjerojatno nikako ne može. Ali ako se neka osoba veže za mjesta ili voli neobjašnjive događaje u razdoblju od tri dana, nije li to svojevrsna garancija da će se tako ponašati i ostatak života? Barem ako je riječ o odavno oblikovanoj, zreloj osobi. Pa zaključujem da takav sadržaj možda i nije potpuni promašaj!“ (ibid., 285)

Lana Derkač svojim pristupom pisanju autobiografije, slično kao i Sanja Nikčević, odlučuje odustati od „općeprihvaćenih pravila“ kronološke obrade autobiografske građe, te umjesto toga bira one isječke, fragmente koji su u njezinoj osobnoj perspektivi pokazuju bitnima na razini cijelog života, odnosno njezine već oblikovane osobnosti. Ona u tim asocijacijama i detaljima ispisuje sebe na način koji je nekonvencionalan, ali ipak služi svrsi – ako je cilj autobiografije da predstavi ono što sam autobiograf odabire kao vrijedno predstavljanja, onda je i u ovom slučaju ta svrha ostvarena. Model identiteta koji nam nudi Lana Derkač je netipičan i nimalo nalik onim službenim, faktografskim biografijama koje je autorica inače pisala primjerice za potrebe svojih izdanih knjiga, dakle, u nekim institucionalnim i službenim okvirima. Međutim ona ovaj nekonvencionalni autobiografski model odabire jer ga sama osjeća kao prikladan s obzirom na to da svoju identifikaciju traži izvan uobičajenih okvira, te stoga i u napomeni priređivaču zbornika autobiografija hrvatskih pisaca navodi da šalje „tekst koji nije očekivana autobiografija, ali vjerujem da o meni govori mnogo više od toga. Neke asocijacije, detalji, ali to sam ja...“ (ibid., 281)

Dakle, točka identifikacije u njezinom autobiografskom diskursu pomiče se s kronološkog oblikovanja građe i pokušaja točne (ili barem uvjerljive) rekonstrukcije prošlog vremena na osobni doživljaj onih sjećanja i detalja svakodnevice koji se pokazuju kao nosive točke u konstruiranju i interpretiranju identiteta.

Na tragu pitanja jesu li za nečiji život važni točni datumi koje je postavila Lana Derkač možemo iščitati i autobiografiju Sibile Petlevski koja već svojim naslovom ponavlja istu dvojbu: *Magična igra datuma Sibile Petlevski*. Autorica u uvodnom ulomku razmatra moguće načine pisanja autobiografije, osobito u odnosu na vremensku perspektivu koja se u njoj uzima kao dominantna:

„Autobiografiju sam zamišljala različito: čas kao putopis, čas kao dijalog s nekom drugom osobom s kojom bih mogla ostvariti bljeskovitu radost apsolutnog prepoznavanja. Možda bih na taj način napisala povijest jedne ljubavi, možda bih napisala biografiju druge osobe; možda bi to bio životopis Neznanca u meni, a možda bi taj razgovor prerastao u psihoanalizu vremena koje i ja i ti koji me čitaš – i sada i poslije – zoveš 'našim vremenom' i jednako tako ćeš ga zvati u svim vremenima naše nedefinirane budućnosti. Prokleta je to 'naše vrijeme' koje daje iluziju da je stalo na jednome mjestu što ga, dok smo živi, zovemo našom sudbinom, i prokleta je iluzija da je ono posebno i da neće već sutra postati 'našim vremenom' nekih drugih ljudi koji će se lakoumno prepoznavati u duhovima prošlosti, bez sposobnosti da išta nauče na mojim i tvojim greškama.“ (Petlevski 2015: 241)

Iluzija vremenske perspektive koja oblikuje nečiji autobiografski diskurs, kao i iluzija svrhovitosti same autobiografije zaokupljaju tekst Sibile Petlevski. Ona je svjesna da je konvencionalni autobiografski zapis ovisan o kronologiji i upisivanju osobne povijesti i osobnog vremena u mrežu drugih vremenskih perspektiva („Svaki autobiografski zapis trebao bi početi od početka: od korijena obiteljskog stabla, ili barem od najranije točke u sjećanju na djetinjstvo. Obiteljski grobovi također su mjesto odakle se može početi namatati klupko obiteljske memorije na preslicu **kolektivnog identiteta**“, *ibid.*, 243, isticanje moje). No, Petlevski shvaća autobiografiju kao „magičnu igru datuma koja izmiče svrsi“ (*ibid.*, 248), te izriče stav da je na neki način humanije pisati u tuđim životima umjesto o vlastitome. Možda razlog takvome shvaćanju leži upravo u na vlastitom primjeru proživljenom osvještavanju sukoba između osobnog i kolektivnog identiteta u jednom odsječku političke i društvene povijesti u kojem se svaki tip „dručkijosti“ i samosvojnosti javno propitivao (pa i sankcionirao). Autorica otvoreno progovara o situaciji u kojoj se godinama iz pozicije kolektivnog nacionalnog (nacionalističkog) identiteta propitivalo i napadalo njezino „etičko *Drukčije* koje je u nedostatku boljih argumenata bilo svedeno na etničko *Drugo*“ (*ibid.*, 244). Budući da Petlevski u svojoj autobiografiji uglavnom problematizira svoju autsajdersku poziciju o toj društveno-političkoj situaciji, od koje istovremeno ostvaruje kritički odmak, njezin je autobiografski diskurs s jedne strane asocijativan, fragmentaran jer apostrofira samo neke izdvojene epizode i događaje iz prošlosti koji su utjecali na osobnu povijest autorice, a s

druge je strane u njemu prisutna svijest u neizbježnosti konstrukta kolektivnog („našeg“) vremena i identiteta koji prožima (a u nekim slučajevima i proždire) pojedinačne sudbine.

U svojoj autobiografskoj igri datuma i događaja, kao one značajne za svoj život Petlevski izdvaja upravo dugogodišnje prodore društveno-političkog vremena i društvenog određenja prihvatljivog modela identiteta i života u sferu svog privatnog života i samoodređenja. Poriv za ispisivanjem identiteta nastaje iz političke zbilje, a kritički otpor toj zbilji ujedno je autorici bio poticaj za inzistiranje na intelektualnoj i životnoj slobodi (iako ističe da je tu slobodu često skupo plaćala). Njezin autobiografski subjekt pokušava se izmaknuti društvenim i ideološkim normama te ostvariti svoju etičku (ali i poetičku) različitost izvan okvira iluzije „našeg vremena“ koje se stalno ponavlja, s istim sistemskim greškama. Međutim pitanje je mogu li se vrijeme i sudbina pojedinca izdvojiti iz vremena svijeta i društva, čak i onda kada se radi o pokušaju bijega izvan okvira zadane norme? Ako je osobina autobiografskog diskursa performativnost, tj. proizvodnja zbilje i vremena na koje se referira, onda je i ovakav tekstualni odmak od konstrukcije „našeg vremena“ samo korak dalje u konstruktu „vlastitog vremena“.

U asocijativni tip autobiografskog diskursa možemo ubrojiti i autobiografiju Anke Petričević (odnosno sestre Marije od Presvetoga Srca) koja već svojim naslovom *Mistični monolog* upućuje na to da je riječ o asocijativnom, refleksivnom tekstu koji također teško da možemo shvatiti kao konvencionalnu autobiografiju. Petričević u svom tekstu najviše prostora posvećuje svom odnosu i duhovnom dijalogu s Bogom (iako naslov njezine autobiografije sadrži riječ monolog, pomnijim iščitavanjem teksta vidimo da je na djelu aktivan dijaloški odnos autorice prema Bogu i konceptu Božje ljubavi, a koji proizlazi iz činjenice da je ona kontemplativna redovnica, te svoj život živi u strogoj klauzuri, posvećena upravo spoznaji Boga kroz duhovne meditacije). *Mistični monolog* Anke Petričević nastaje izvan onog tipičnog protoka vremena koji je karakterističan za svakodnevno vrijeme egzistencije pojedinca, ali i povijesno vrijeme svijeta kojima smo se uglavnom bavili u dosad analiziranim tekstovima. Njezina je duhovna autobiografija sazdana od meditativnih, kontemplativnih dijelova, ispresijecanih ulomcima iz njezinih pjesama i eseja. I u meditativnim i u pjesničkim dijelovima njezina teksta vrijeme „stoji“. Kronologije nema, ali niti neke naglašene retrospektivne dimenzije teksta; Petričevićin diskurs afirmira jednu drugačiju vremensku dimenziju u kojoj postoji samo vječnost i postojanost Božje prisutnosti. Samo se na tri mjesta u autobiografiji ona osvrće na prošle događaje, odnosno uspomene koje bismo mogli shvatiti kao fragmente proživljenog vremena u inače bezvremenoj strukturi njezina teksta – prvo je tu kratko prisjećanje na ratna razaranja i 1943. godinu kada je njezino rodno mjesto zapaljeno, a stanovništvo poubijano, a drugo je prisjećanje na odluku da postane redovnica koju je prvo

priopćila svojoj majci te na rastanak s majkom kada je odlazila u samostan (Petričević 2013: 128-129 i 130). Osim ova dva fragmenta iz mladosti, treće mjesto u kojem se nazire određena razina vremenske perspektive i narativne strukture jest nešto dulji ulomak u kojem se autorica osvrće na svoj rad na ediciji *Symposion* koju je pokrenula 1975. godine i koja je tijekom godina izdavala djela kršćanskih mislilaca, mistika i svetaca, te autorica navodi i popis nekih značajnih djela izdanih u sklopu te edicije.

U svom poetsko-mističkom diskursu Petričević važno mjesto daje konceptu Božje Vječne Ljubavi koja dokida prolaznost ovozemaljskog života i otvara dimenziju vječnoga i apsolutnoga:

„Kroz poeziju, kroz simbole i metafore nastojim izreći ono neobuhvatno, neizraženo i vječno – transcendentno. To sve ne može poezija kojom se bavim, nego mistika – iskustvo Apsolutnoga, iskustvo Ljubavi. Jer meni estetika bijaše kao ruho, kao svijetla staza do Ljubavi. Ali kada posjedujem tu Ljubav, ništa mi ne nedostaje, jer ona sve obuhvaća. [...] A ja upravo želim da ovaj život ljubavi, Vječne Ljubavi, odrazim – koliko je to moguće – kroz poetsku formu kao i svoja duhovno-mistično-asketska djela.

No, taj je život ljubavi neizreciv kao što je neizreciva ljubav. [...] To je život Života, isijavanje božanskih snaga ljubavi. To ja onaj vječni dinamizam i pokretačka snaga svemira. **No, taj se Život ne može izreći jer je on totalitet.** Može se dati kroz poetske slike, simbole, kroz vizualne i akustične elemente, donekle izraziti ta stvaralačka iskra koja je u nama.“ (ibid., 139, isticanje moje)

Neizrecivost života i bitka koji je totalitet, a o kojoj govori Petričević upućuje nas na problematiku tradicionalnog autobiografskog diskursa kojem upravo izmiče cjelina života i identiteta. Budući da Petričević svoj pristup autobiografskom gradi na temelju kontemplativne i duhovne spoznaje, ona mogućnost barem djelomičnog izricanja iskustva života i Božje ljubavi vidi upravo u poetskom i mističkom diskursu koji nadilaze pojedinačnu povijest nečijeg ovozemaljskog života. Duhovna refleksija Anke Petričević umjesto toga priziva kategorije vječnosti i transcendencije u kojima ne postoji vrijeme na način na koji ga mi poimamo u svakodnevnom protoku našeg subjektivnog vremena, te stvara akronološko autobiografsko pismo koje istodobno negira postojanje vremena „u ozračju Vječnosti“ (ibid., 129), ali govori i o konceptu sjevremenosti, odnosno sveobuhvatnosti koja proizlazi iz te vječnosti.

Asocijativnom tipu autobiografija pripada i ona Julijane Matanović, naslovljena *Flaubertova ili Barnesova, ili moja – svejedno je* koja je prožeta teorijskim refleksijama o književnosti, a osobito o Barnesovu biografskom romanu *Flaubertova papiga* koji je bitno utjecao na autoričinu promjenu teorijske i čitateljske, ali i životne perspektive – „*Flaubertova*

papiga nudi se i kao podloga razmišljanju o sebi kao autobiografskom štivu. Sve je, čak i historija, literarni žanr; zašto to ne bi bio govor o drugom piscu iskazan kroz nekoliko prijenosnih narativnih zupčanika. I čitanje *Flaubertove papige* postaje govor o osobnom životu, koliko god taj život grozan bio.“ (Matanović 2015: 166)

Kao jedan fragment iz osobnog života koji ima vlastitu vremensku dinamiku i narativnu strukturu Matanovička u svoj tekst upisuje sjećanje na neugodan san u kojem ima zadatak predstaviti književni leksikon, ali u kojem nema klasičnih, „objektivnih“ natuknica, nego su umjesto toga ispisani tekstovi koje su pisci sami napisali o sebi. Upravo je takav enciklopedijski način proučavanja piščeva života i djela u kojem ne smije biti subjektivnih stavova samoga pisca ali niti onoga tko ga proučava dekonstruirao Barnesov biografski diskurs o Flaubertu na koji se poziva autorica. U taj narativni fragment o snu i promjeni vlastite perspektive nakon čitanja *Flaubertove papige* autorica upleće i vrlo osobnu, dapače intimnu, digresiju iz bračnog života o trenutku kada njezin bivši muž umjesto *kosa* počinje govoriti *te tvoje dlake* (ibid., 163-164) i koji se iz autoričine naknadne vremenske perspektive iščitava kao početak kraja njezina braka. Međutim osim ove kraće digresije u prošlost, u Matanovićkinom autobiografskom tekstu vrijeme kao da „stoji“, prvenstveno zbog prevage refleksivnih nad pripovjednim dijelovima teksta. Budući da je Matanović u hrvatskoj književnosti inače percipirana kao autorica koja sva svoja djela prožima autobiografskim elementima (u autobiografskom su se ključu iščitavali neki njezini najpopularniji naslovi – *Zašto sam vam lagala*, *Bilješka o piscu*, *Laura nije samo anegdota*, i dr.), njezin se diskurs očekivano bavi krhkom granicom između zbilje (života) i literature. Dapače, njezina neobična autobiografija kao da briše tu granicu i unosi literarnu i teorijsku misao u strukturu osobne povijesti, ali i obratno, umrežava osobnu perspektivu u teorijski diskurs.

Korak dalje u unošenju teorijskog diskursa i „zaustavljanja“ protoka vremena u svom autobiografskom tekstu poduzela je Ljerka Schiffler koja je umjesto očekivane autobiografije napisala pravi filozofski traktat o autobiografskom žanru, baveći se pitanjima kronologije i vremenske perspektive i narativne strukture iz teorijske pozicije i stvarajući tekst koji je u svojoj srži metatekst (ili svojevrsna metaautobiografija). Njezine *Aporeme autobiografije* teorijska su refleksija o prirodi i problemima tog „nemogućeg žanra“, a jedna od autobiografskih aporija upravo je pitanje kategorije vremena. O tome Schiffler piše sljedeće:

„Kategorija vremena drugo je lice, nazovimo je tako, autobiografske igre. U njoj se krije dimenzija miješanja perspektiva u autorovu govoru.

[...]

Kao slika drugog vremena, autobiografija je upravo jedna duhovna avantura, koja, odupirući se temporalnom, težeći za univerzalno historijskim obilježjem (podsjećajući na leševe, imajući nešto od mirisa grobnice, rekao bi Goethe) pokazuje brojne svoje *fasete*, ipak poput prazne kutije koja tek mora primiti sadržaje. Susret s prošlošću, sjećanje koegzistira sa sadašnjošću. Historija posjeduje dva svoja prostora, jedan izvanjski, logički jasan i objašnjiv slijed događaja, i drugi neobjašnjiv i reklo bi se kaotički, pun proturječnosti koje tek treba spoznati; u autobiografskom zapisu on najčešće biva piščevim konstruktom, pogledom u gustu i neproničnu tamu, u bunar vremena. Pisac mijenja, varira, selektira, približava, udaljava, uzvisuje, gdjekad predimenzionira, iskrivljuje istinu i bit, miješa planove vidljivog i nevidljivog.

[...]

Autobiografsko je vrijeme tako, paradoksalno, u stalnom protjecanju i u tom je smislu riječ o simultanosti raznih vremena i o deformaciji stvarnosti i njenoj netočnosti. [...] I zaborav kao verso pamćenja podsjeća nas da je zgodopisac poput arheologa koji se tek kreće po tragovima, a misli da vjerno i faktografski registrira.“ (Schiffler 2014: 126-127)

Pitanje vremenske perspektive u autobiografiji Schiffler, pozivajući se na Goethea, objašnjava uvjetovanošću autobiografa onim vremenom, tj. epohom kojoj pripada. Autobiograf je produkt svog vremena, čak i onda kada mu se pokušava oduprijeti. Ovdje se vraćamo na već spomenuto razmatranje Mirne Velčić o tome kako društvena povijest uvijek postaje dijelom (auto)biografskog diskursa, odnosno kako između pojedinca (autobiografa) i vremena u kojem živi postoji povratna veza. S druge strane pripovjedno vrijeme, odnosno kronološka struktura kojoj pribjegava autobiografski tekst u pokušaju ovladavanja proživljenim vremenom, predstavlja autobiografov konstrukciju koja za zadatak ima dati „sliku drugog vremena“, kako to formulira Ljerka Schiffler, iako ona tu sliku zapravo *stvara* (podešava, iskrivljuje, uljepšava, karikira – ovisno o intenciji samog autobiografa).

3.4. Kategorija prostora u autobiografijama hrvatskih književnica

Prostor kao pojam pojavio se na horizontu humanističkih promišljanja tek u drugoj polovici 20. stoljeća. Dotad se percipirao dominantno iz matematičke (geometrijske) i geografske perspektive. Afirmacija društvenog i kulturnog prostora dogodila se zahvaljujući francuskom teoretičaru Henriju Lefebvreu, koji je svojom teorijom o konstruiranosti

društvenog prostora utjecao i na druge teoretičare (Bhabha, Soja, i dr.). U svom ključnom djelu *La production de l'espace* iz 1974. godine⁴⁸ Lefebvre postulira da je „(društveni) prostor (društveni) proizvod, konstrukt“ (Lefebvre 1991: 26), odnosno da se prostor više ne može doživljavati ako neutralna praznina ili pozornica na kojoj se odvijaju društveni događaji i djelovanje, nego ga treba shvatiti kao ključni element društvene zbilje, koji je i sam konstruiran.

Pomak od samorazumljivosti prostora kao praznine koju tek treba popuniti prema suštinskom razumijevanju prostora kao društvene i kulturne prakse koja određuje i naše društveno *mjesto* i identitet, kao i mogućnost našeg ulaženja u društvene odnose (*relacije*), uobičajeno se naziva prostornim obratom ili zaokretom prema prostoru (*spatial turn*). Naravno, proces je dvosmjernan, pa čovjek transformira prostor u kojem je pozicioniran: „Zaokret prema prostoru ne razotkriva tek samorazumljivu činjenicu da je čovjek uvijek već smješten, da uvijek već nastanjuje određeni prostor, nego da on taj prostor (pre)oblikuje i afektivno-kognitivno kodira“ (Grgas 2014: 51). Zahvaljujući prostornom obratu, kategorija prostora, kao i njegove potkategorije poput mjesta, granice, ruba, ulaze u domenu humanističkih znanosti (osobito kulturne antropologije i humane, tj. kulturne geografije, ali i feminističke kritike koja se sustavno bavi problemom dihotomije privatni/javni prostor). Lefebvre u svojoj kategorizaciji društvenog prostora govori o tri vrste prostora, odnosno prostornih praksi: prvo, prostorne prakse kojima neko društvo stvara i definira svoj prostor i svakodnevni život, drugo, reprezentacije prostora koje zapravo predstavljaju konceptualizaciju prostora od strane znanstvenika, urbanista, inženjera, itd., i treće, reprezentacijski prostori koji žive preko slika i simbola, te mogu biti podčinjeni umjetničkoj ili filozofskoj imaginaciji (v. Lefebvre 1991: 38-39).

Kada je riječ o prostoru u književnosti, možemo razlikovati prostor(e) koji se realizira(ju) unutar samog književnog teksta, npr. kao dio priče, radnje ako je riječ o narativnim žanrovima, te prostor(e) koji su u odnosu na književni tekst izvanjski, tj. stvara(ju) odnos i poveznicu između samog teksta i svijeta izvan njega. U svom tekstu o problematici prostora u hrvatskoj književnosti i kulturi, Stipe Grgas poziva se na razdiobu prostora u narativnim tekstovima Marie-Laure Ryan:

„'Spacijalni okviri' označuju neposredno okruženje događaja u naraciji, razne lokacije koje prikazuju narativni diskurs, primjerice soba, ruševna kuća, itd. 'Smjestište' se odnosi na 'opći društveno-povijesno-geografski okoliš u kojemu se odvija radnja uprizorena cjelinom teksta'. 'Prostor priče' konkretizira tu općenitost i odnosi se na 'prostor koji je relevantan za radnju koju

⁴⁸ Za potrebe ovog rada citirat ću engleski prijevod navedenog djela iz 1991. godine, naslova *The Production of Space*.

mapiraju postupci i misli likova'. 'Narativni svijet', prema podjeli M.-L. Ryan, 'prostor je priče zaokružen imaginacijom čitatelja koju on posjeduje na temelju kulturnog znanja i iskustva u realnom svijetu', zbog čega se za tu kategoriju može kazati da je u određenoj mjeri izvanjska tekstu. Naposljetku, 'narativni svemir' uključuje 'svijet (u spacijalno-temporalnom smislu riječi) predočen kao aktualan samim tekstom, čemu valja dodati sve protufaktične svjetove koje likovi tvore kao vjerovanja, želje, strahove, zamišljaje, misli, snove i fantastije.'“ (Grgas 2014: 53)

Ako bismo ovu podjelu primijenili na autobiografske tekstove, mogli bismo prve tri kategorije (spacijalni okvir, smjestište i prostor priče) shvatiti kao one elemente prostora koji se pojavljuju unutar same autobiografske naracije, odnosno njezin su dio uz događaje, osobe itd., a druge dvije kategorije (narativni svijet i narativni svemir) izašle bi izvan granica samog autobiografskog teksta, podrazumijevajući: 1) aktivnog čitatelja koji svojim čitateljskim iskustvom recipira i interpretira autobiografski diskurs pa tako i njegove prostorne odrednice i 2) prostor (svijet) samog autobiografa koji ga određuje, pa samim time utječe i na njegov autobiografski diskurs. Pozicija autobiografa u društvenom i kulturnom prostoru itekako je važan aspekt autobiografskog pisma – autobiografova smještenost ili izmještenost u društvenom prostoru utječe na njegov identitet, odnosno stvaranje tekstualnog modela identiteta. Kao što ćemo primijetiti u nastavku ovog potpoglavlja, jedan dio hrvatskih književnica u svojim autobiografijama tematizira upravo svoje mjesto u društvenoj i kulturnoj hijerarhiji te problematizira svoju upisanost u određene društveno-kulturno-političke strukture.

Razmatranje društvenog prostora neraskidivo je vezano uz pitanje ženske participacije u njemu. Feministička kritika od samih se početaka bavila upravo dihotomijom privatno/javno, koju smatra konstruiranom i lažnom, a iz koje proizlazi problem rodne asimetrije koja ženu vezuje isključivo uz privatni prostor (odnosno prostore doma i obiteljskog života), dok se javni prostor doživljava kao ekskluzivno muška domena djelovanja (v. Pateman 1998: 112-131).⁴⁹ Kako piše Gordana Bosanac, „odnos *vanjskoga* (javnog) i *unutarnjeg* (zatvorenog) zapravo je temelj socijalnosti, sam bitak zajednice“ (Bosanac 2006: 53), ali problem nastaje kada se u društvenoj strukturi mogućnost izlaska u javni prostor omogućuje samo muškarcima, dok je žena iz javnosti, smatra Bosanac, *odsutna*, odnosno njezino je mjesto u sferi privatnog, zatvorenog prostora. U takvom odnosu prostora i roda žena „ne posjeduje *vanjskost*, društvenu otvorenost svoga bića, jer ostaje samo u unutrašnjem ostvarenju, pounutrenju onoga što se vani zbiva“ (ibid., 56).

⁴⁹ Ovdje treba napomenuti da neka suvremena feministička promišljanja dvoje oko toga treba li uopće povlačiti takvu jasnu granicu između javnog i privatnog, odnosno feministička krilatica *osobno je političko* upućuje na to da su te dvije sfere međusobno povezane i da se problemi iz sfere privatnog, osobnog života često „mogu riješiti jedino političkim sredstvima i političkim djelovanjem“ (Pateman 1998: 126).

Prvi ulazak žene u javni, posebice politički, prostor zbiva se tek u drugoj polovici 19. stoljeća, zahvaljujući prvim ženskim pokretima za politička i radnička prava žena (pravo glasa, pravo na rad). No to ne znači da žene nisu i prije pronalazile načine i mogućnosti kretanja društvenim prostorom. Michelle Perrot tako primjećuje da se „na prvi pogled čini da su žene zatočenice. Nekretanje je žensko svojstvo, neka zadaća žena vezanih za zemlju, obitelj, ognjište.“ (Perrot 2009: 161) Međutim na drugi pogled, kaže Perrot, dolazimo do uvida da „pa ipak, žene se kreću. Izlaze, putuju, sele se. Dio su opće pokretljivosti koja je, zahvaljujući prometnim sredstvima, zahvatila zapadnjačku populaciju XIX. i XX. stoljeća. Vjerojatno manje od muškaraca, ali ipak se kreću.“ (ibid., 162) U ženskom osvajanju javnog prostora u prostora slobode i samoostvarenja ipak su postojale neke granice koje je bilo teže prijeći. „Od svih granica, onu političku je u svim zemljama uvijek bilo najteže prekoračiti. Kako je politika središte odlučivanja i jezgra moći, smatrana je muškim poslom i privilegijem.“ (ibid., 182)

Pitanje ženskog ulaska u javnu sferu života (političku, kulturnu, književnu) možemo analizirati preko još jedne prostorne kategorije, a to je mjesto. Mjesto se inače iz očista kulturne geografije definira kao „kulturno značenjski prostor“ (Čapo i Gulin Zrnčić 2011: 27), odnosno mjesto možemo shvatiti kao rezultat procesa transformacije društvenog prostora, koji je već sam po sebi konstrukt, u drugotni simbolički, značenjski konstrukt koji označavamo kao mjesto. Mjesto, odnosno pozicioniranje subjekta u kontekstu svoje kulture i društva, jedna je od najčešćih tema autobiografskih tekstova. Smještanje se naravno odvija preko prostora jezika i postojećih kulturnih modela, a teoretičari autobiografije ističu da je upravo za ženske autobiografije važan taj aspekt uspostavljanja odnosa prema prostoru kulture: „Jedan od najvažnijih aspekata ženskih biografskih i autobiografskih tekstova jest ono što oni otkrivaju o ženskom odnosu prema sferi književnosti i književne kulture.“ (Marcus 1994: 268) Odnosno, kako to dalje argumentira Laura Marcus, pozivajući se na Jeromea Brunera, možemo smatrati da se autobiografski subjekt „preko autobiografije locira, pozicionira u simbolički svijet kulture“ (ibid., 274).

U daljnjoj ćemo analizi autobiografskih tekstova hrvatskih književnica primijetiti da mnoge autorice tematiziraju upravo svoj čin pisanja, bilo kao ulazak u tuđi (muški) teren, bilo kao mogući prostor samoostvarenja, odnosno artikulacije vlastitih misli, osjećaja te (ne)pripadnosti hrvatskom kulturnom i književnom kanonu.

Pitanje prostora i prostornih kategorija u autobiografijama hrvatskih književnica može se, dakle, razmatrati na svim dosad navedenim razinama, od doslovno geografskih prostora koji su bitni za ocrtavanje životne povijesti pojedinih autorica (npr. rodni grad ili prostori djetinjstva i odrastanja, mjesta u kojima su autorice živjele i radile, prostori egzila/emigracije u primjerima

onih autorica koje su razne životne okolnosti dovele izvan granica Hrvatske, itd.) do razine društvenog i kulturnog prostora u kojem autorice sudjeluju i pozicioniraju se na različite načine (bilo da problematiziraju dihotomiju privatno/javno ili razmatraju svoje mjesto u hrvatskom kulturnom prostoru i kulturnoj javnosti).

Budući da je jedno od općih mjesta autobiografskog diskursa evokacija djetinjstva, obično se u procesu rekonstruiranja uspomena iz djetinjstva apostrofiraju i prostori važni za taj početni period života. Najčešće se autorice prisjećaju svog rodnog mjesta, odnosno grada ili sela u kojem su odrasle, ili primjerice provodile školske praznike (kod djeda i bake i sl.). U nekim se tekstovima kao iznimno važan za modelaciju identiteta pokazuje upravo drugotni prostor koji je otklon od svakodnevice (npr. mjesto u kojem se ljetuje, ili mjesto u kojem se posjećuje rođake); obično su to manje, ruralne sredine koje predstavljaju prostor razlike i počesto prostor slobode u odnosu na uobičajeno mjesto življenja. Neke autorice utjecaj svog zavičaja vide u svojem kasnijem životu i radu, osobito ako su ih okolina i događaji iz djetinjstva nadahnuli za kasnije književne tekstove.

Jagoda Truhelka u autobiografiji kao „prvu postaju“ svog životnog puta, odnosno priče o njemu, ističe rodni grad Osijek u kojem je živjela do 1878. kada se s obitelji preselila u Zagreb. Osijek je grad ranog djetinjstva i početaka djevojaštva, u kojem je, do smrti svoga oca, Truhelka proživjela relativno bezbrižne godine života, dok je Zagreb prva razdjelnica u njezinu životu. Zagreb je u tekstu predstavljen kao početak odrastanja i zadobivanja ozbiljnijih životnih iskustava, ali je on i grad u kojem Truhelka otkriva ljepote grada i njegove okolice, širi svoje životne i duhovne obzore kroz školu, knjige, umjetnost i prirodu. No, ni Osijek se još u potpunosti ne zaboravlja, on u duhu ostaje zavičaj djetinjstva i simbol nepovratnih dana koje Truhelka kasnije opisuje i svojim *Zlatnim dancima*.

„I u toj sunčanoj pitomini, u tom divnom zelenom okviru sjela je porodica taman kao usred topla krila i otpočela novi život. Nije bilo nimalo teško zaboraviti stari zavičaj na Dravi, ili ako ne baš zaboraviti, bolovati od uspomena na nj.

[...]

Tako se kolo iznova zavrtjelo i stalo se kretati redovitim, na sate odmjerenim i uređenim kolosijekom, krug se života širio i razmicao, stjecalo se znanje i iskustvo, sklapala prijateljstva, učilo se i mnogo sanjalo. A da jednolikost tako sređenog života suviše ne dosadi, našlo se promjene i zabave i osim redovitih šetnja u Tuškanac ili Maksimir.“ (Truhelka 1997: 343-344)

Geografija životnog puta Jagode Truhelke nakon Zagreba nastavlja ponovno u Osijeku, ovaj put u odrasloj dobi kada se kao učiteljica vraća natrag u rodni kraj, a zatim je njezina

profesija vodi i u druge predjele: Gospić, ponovno Zagreb, potom Banja Luka i Sarajevo. Svaki grad imao je svoju razinu utjecaja na njezin život. Truhelka tako Gospić ocrtava kao sredinu u kojoj je isprva doživjela šok, i zbog divljine kraja i ljudi, ali i loših uvjeta rada, no kasnije je osvajaju upravo divlja priroda i bogata povijest kraja, te svoj odlazak iz Gospića ona opisuje riječima: „... ostavila sam lički krš s mnogo suza. Zaboravilo se nemilo, a ostalo u pameti samo dobro i lijepo.“ (ibid., 349)

Banja Luka i Sarajevo za nju predstavljaju prostore „novih osvajanja, novog rada i novih borbi“ (ibid., 353), a kao osobito kompleksan prostor opisuje Sarajevo, ističući važnost te multikulturne sredine za svoj život:

„Ta u cijeloj Hrvatskoj nema grada što je šeher Sarajevo, to po izvanrednoj ljepoti, položaju i obliku jedinstveno ljudsko naselje, koje po osebnosti – da ne kažem egzotičnosti i šarolikosti – pruža savršenu sliku one sudbonosne i značajne mješavine životnih, fizičkih i duhovnih oblika Istoka i Zapada, u čijem je okviru usud posadio hrvatski narod i njegove zemlje.“ (ibid., 357)⁵⁰

Truhelka prostore koje opisuje u svojoj autobiografiji s jedne strane koristi u svojstvu prostora priče, dakle, prostora koji je relevantna za razumijevanje same autobiografske naracije, ali prostore također apostrofira i kao bitne za oblikovanje i razumijevanje svog identiteta. To se osobito odnosi na gradove u koje ju je odvela njezina profesija i koji su bili važni upravo za izgradnju njezinog profesionalnog identiteta – kao učiteljice, ali kasnije i književnice. Ne treba zanemariti ni činjenicu da Truhelka svojim autobiografskim prostorima otvara i pitanje *neukorijenjenosti*, odnosno problem gradnje identiteta u promjenjivim okolnostima, stalnim selidbama, prilagodbama novim kulturnim i društvenim kontekstima, itd. Osim smještenosti u nekoj sredini, u ovom slučaju se važnom pokazuje i jedna razina izmještenosti i stalnog stanja pokretljivosti. Kao konstantu u takvoj životnoj geografiji Truhelka uzima upravo svoj posao, odnosno spoj pedagoškog i patriotskog djelovanja te svoj duhovni habitus koji je oblikovala upravo u danima mladenaštva u Zagrebu, a koji je i kasnije razvijala u kojoj god se sredini našla.

Sličan pristup govoru o prostoru u svojoj autobiografiji ima i Ivana Brlić-Mažuranić. Ona također prvo evocira prostor djetinjstva, a to je njezin rodni grad Ogulin koji ona svojim autobiografskim diskursom predstavlja kao svojevrsnu scenu na kojoj se odvijao razvoj njezine mladenačke mašte i duhovnosti.

⁵⁰ U opisu Sarajeva Truhelka koristi dihotomiju Istok/Zapad koja se inače u teoriji, osobito postkolonijalnoj, pokazuje kao iznimno potentna u analizi kulturnih razlika i konstrukcija. Primjerice preko te dihotomije E. Said analizira koncept orijentalizma u svojoj istoimenoj studiji, a suodnos Istoka i Zapada, odnosno onoga što poimamo pod tim pojmovima može se primijeniti i u razmatranjima kulturne konstrukcije prostora Balkana (npr. M. Todorova *Imaginarni Balkan*).

„Odande potječu prvi jaki utisci kojih se sjećam. Već za prvoga od ovih boravaka sjećam se osobito uzbuđenosti koju je u mene proizvela neobičnost okolice i tamošnjih narodnih nošnja.

[...]

Čudnovati napadni oblici Kleka i romantičnost Dobre pružali su mojoj mašti toliko hrane da sam daleko u noć prevračala u mislima najčudnovatije slike i fantastične mogućnosti: što li se sve odigrava u dubokoj noći oko Kleka. Čudnovatim načinom pretpostavljala je moja mašta ne navrh Kleka već u nutrini njegovoj silne, burne i neprestane prizore, odigravane fantastičnim, većino herojskim, sad povijesnim sad biblijskim bićima, sve u nekoj svezi, a sve s nekim maglenim patriotskim ciljem.“ (Brlić-Mažuranić 1997: 521)

Osim djetinjih impresija fantastičnim elementima krajolika koji su zasigurno kasnije utjecali na Brlićkine književne tekstove, osobito *Priče iz davnine*, autorica kao dva bitna grada u svojem životu ističe Zagreb i Slavonski Brod. Zagreb je grad njezinog odrastanja i mladenaštva, u kojem je njezina najbliža okolina (roditeljska i djedova kuća) na nju izvršila „najjači upliv“, kako to sama formulira. Kao osobito važan utjecaj navodi djedov dom koji je bio omiljeno sastajalište cijele razgranate obitelji Mažuranić, te naravno samog djeda kojeg je ona doživljavala kao „tjelesno i duševno moćnu pojavu“ (ibid., 522). Zagreb i roditeljski dom važni su za duhovnu geografiju Ivane Brlić-Mažuranić jer predstavljaju prve jasne manifestacije njezinog kasnijeg identiteta, kako intimnog, tako i literarnog. Drugi važan grad u njezinoj životnoj i duhovnoj geografiji jest Slavonski Brod u koji je došla udajom. Dom Brlićevih ona opisuje kao poticajan u daljnjem književnom i umjetničkom samoobrazovanju, jer je zahvaljujući bogatoj obiteljskoj knjižnici dobila mogućnost iščitavanja razne literature, od stranih knjiga do bogate zbirke pisama članova obitelji Brlić. Osim toga, upravo je prostor obiteljskog doma u Slavonskom Brodu prostor Brlićkinih književnih početaka i afirmacije u svijetu književnosti i kulture. Kako navodi u autobiografiji, počela je pisati prvo za svoju djecu, a da bi potom njezini tekstovi postali dijelom književnog kanona te joj priskrbili status „hrvatskog Andersena“, kako ju se u književnopovijesnoj literaturi često naziva.

Sva tri prostora koja Brlić apostrofira ispunjavaju svrhu koju je ona navela na samom početku autobiografije – a to je prikaz razvitka „jednog misaonog i osjetljivog bića“ (ibid., 521). Tri grada njezina života nisu samo puki geografski okvir za egzistenciju, već se u njezinom autobiografskom diskursu postavljaju kao ravnopravan element u razvoju i predočavanju njezinog osobnog i duhovnog identiteta. Brlić te prostore nije samo *opisala*, nego ih je upisivanjem u strukturu svog duhovnog i misaonog bića emocionalno i spoznajno *preoblikovala*, te stvorila poveznicu između životnog i narativnog svijeta.

Osim već navedenih, autobiografija Ivane Brlić-Mažuranić pokazuje još neke modalitete odnosa prema prostornim kategorijama. Tako primjerice, govoreći u svom djetinjstvu i utjecaju obiteljske okoline, autorica navodi kako je „prvi svjesni osjećaj koji je u roditeljskoj kući u meni nastao, bila je ljubav za hrvatsku domovinu i onaj široki zanosni pojam slavjanstva kojemu je ova ljubav jezgrom“ (ibid., 522). Prostor domovine inače bi u specijalnom imaginariju imao i svoju opreku – tuđinu – koja ovdje nije izravno apostrofirana, ali je umjesto toga pojam domovine (one koja nadilazi geografske granice te se manifestira kao kulturna i duhovna kategorija) proširen na pojam *slavjanstva*, odnosno i drugih slavenskih naroda i kultura. Domovinu i domoljublje Brlić ističe kao bitne elemente u svom književnom radu, a nadahnuće za *Priče iz davnine*, po vlastitom objašnjenju, tražila je upravo u hrvatskoj i slavenskoj mitologiji (v. ibid., 528).

Autorica se u svom autobiografskom diskursu koristi i prostornom dihotomijom selo/grad – to je inače vrlo potentna dihotomija u novijoj hrvatskoj književnosti, i to uglavnom s pozitivnim (često idealizirajućim) predznakom na strani sela. Od Kovačićeve *Registrature* pa do suvremene duhovne braće Ivice Kičmanovića koji dolaze sa sela (ili iz provincije) u grad te aktualiziraju sraz ruralnog i urbanog mentaliteta, gotovo da i nema književnika ili književnice koji se nisu na neki način dotaknuli te teme. I neke druge autobiografkinje (npr. Marković, Stahuljak) poslužile su se tim geografskim binarizmom da bi ocrtale svoje životne i literarne prostore, a o čemu će biti više riječi u nastavku potpoglavlja. I Brlić u svojoj autobiografiji idealizirajući stav gaji prema ruralnoj sredini, odnosno Varaždinskim bregovima gdje je provodila svoja ljeta.

„Moja mladost protekla je većim dijelom u gradu. Uslijed moje žive i razigrane ćudi, te uslijed nepomućenih vanjskih prilika, bila je ona puna zabava i radosti kojima obiluje grad. Pa ipak je jedino ono vrijeme što sam ga provađala na ljetovanju (u Varaždinskom brijegu, na idiličnom krasnom zaselku, baštini moje majke) ostavilo trajnu uspomenu u meni. Ono tako reći spaja za mene sve ono što mladošću nazivam.“ (ibid., 524)

Ljetni prostor bregova predstavlja iskorak iz uobičajenog gradskog prostora u kojem se odvijao veći dio autoričina života. Taj prostor u njezinoj autobiografiji postaje i simbol mladosti, odnosno onog perioda života koji autorica također opisuje jednako idealizirano kao i same bregove – to su prostor i vrijeme nepomućenosti i bezbrižnosti. U kontekst idilične ruralne sredine Brlić smješta i svoje poznanstvo s Franjom Markovićem, kojeg je smatrala „zaista pravim pjesnikom“, osobom koja joj je bila uzor i predmet njezina velikog poštovanja. Izvorima svog nadahnuća u mladosti smatra i idiličnu prirodu Varaždinskih bregova, ali i utjecaj velikog pjesnika, te svoj duhovni i književni razvoj opisuje sljedećim riječima:

„Tako je moj razvitak napredovao, upijajući iz svijeta i života samo one dojmove kojima su me moja nagnuća vodila.“ (ibid., 525)

Autorica ovim citatom izražava aspekt suodnosa s prostorom u kojem smo smješteni – prostor formira nas, ali i mi njega (trans)formiramo, odnosno iz njega uzimamo upravo one elemente koje prepoznajemo kao vlastite, tj. podudarne s našim mislima, osjećajima, odnosima.

Povezanost geografskih i duhovnih prostora svojim autobiografskim tekstom pokazuje i Zdenka Marković. Početak njezine autobiografije vezan je uz rodni grad Požegu te uspomene na lijepo i sretno djetinjstvo provedeno u njemu:

„Svoje najranije djetinjstvo provela sam u rodnom gradu Slavonskoj Požegi koja je za mene ostala u sjećanju kao grad sreće, sunca i ljepote. Taj mali patrijarhalni gradić sa svojom historijom, tradicijom, riječju [...] ostavio je dubok trag u mojemu životu.

Tu se, u djedovoj kućiprizemnici (sic!) na ulazu u mirni požeški Vučjak, kući, koja je dugo ostala u sjećanju kao 'kuća Sakačeva' ili 'kuća prezidentova' (djed je bio predsjednik Sudbenog stola u Požegi) odigralo sve najljepše u mojem životu. Bilo je to ono prvo uzbuđenje, prvo tapkanje za svjetlom, ono traženje sebe i drugih oko sebe, ono prvo vezivanje uza svijet i njegove pojave. Ti su djetinji doživljaji ostavili tako dubok trag u meni da sam o njima u zrelim godinama napisala knjigu *Prozori moga djetinjstva*.“ (Marković 1997: 639)

Marković ovim uvodnim autobiografskim ulomcima iskazuje sličan pristup narativnom prostoru kao i prethodno analizirane autorice. Početak autobiografije obilježava topika djetinjstva koje se iz naknadne autobiografske perspektive interpretira kao prostor „sreće i ljepote“ i najljepših događaja, te kao prvotni formativni prostor u razvoju autoričine ličnosti i duhovno-spoznajnog odnosa prema društvenom prostoru u kojem živi („traženje sebe i drugih oko sebe“, „vezivanje uza svijet i njegove pojave“). Prostor djetinjstva opisuje se također kao jedan od izvora nadahnuća za kasnije književna djela, odnosno kao poveznica između osobnog i literarnog svijeta, odnosno između individualnog i kolektivnog identiteta (prvenstveno u smislu kulturnog miljea kojem autorica pripada i u kojem se afirmira). Drugi važan prostor u razvoju Markovićkine životne i književne geografije otvara se iz domene njezina obrazovanja – ona u mladosti na sveučilištu sluša predavanja iz slavenskih književnosti i čita slavenske, osobito poljske pisce (pritom njezin interes za slavenski svijet podsjeća na sličnu formulaciju o *slavjanstvu* Ivane Brlić-Mažuranić). Poljska književnost i kultura postaju njezina „nova duhovna domovina“ (ibid., 642). Opisujući svoj put u Krakov 1912. godine Marković piše sljedeće:

„To je bilo za mene naprosto otkrivenje. Kao da su se moje sanje jednim časom otvorile, kao da sam našla riječ za sve ono što mi je uzbuđivalo dušu i čemu nisam znala imena, kao da

sam našla sebe u tome, našla što sam tražila; novi duhovnu jednu domovinu. To je za mene bila Poljska, to je bio Krakov. [...] Krakov me onda dočekaao raširenih ruku, otvorio mi je srce svoje kao što sam mu i ja svoje otvorila.“ (ibidem)

Upoznavanje poljske povijesti, kulture, ali i sudjelovanje u približavanju poljskog i hrvatskog kulturnog svijeta te u stvaranju književnih poveznica postaju dominantni dio Markovićkina života. Ona u Poljskoj pronalazi nove suradnje i prijateljstva te svoj životni put neraskidivo prepleće sa svojom novom duhovnom domovinom, koja joj daje mogućnost da u kulturnom prostoru zauzme i vlastitu poziciju. Naime, Marković se upravo zbog svojih veza s Poljskom pozicionira i u hrvatskom kulturnom prostoru – kao stručnjakinja za poljske teme, zatim članica P.E.N.-a, i Poljsko-jugoslavenskog društva – te u akademskom miljeu (autorica kao primjer navodi svoje sudjelovanje na Međunarodnom kongresu žena s akademskom naobrazbom koji se održavao upravo u Krakovu).

Ako se vratimo na već citiranu tezu Laure Marcus o važnosti otkrivanja ženskog odnosa prema sferi književnosti i kulture u autobiografskom diskursu, možemo primijetiti da Zdenka Marković u svojoj autobiografiji taj odnos otkriva kao važan, formativan i kao nešto što je iz njezine perspektive logično proizašlo iz mladenačkih školskih i izvanškolskih interesa i lektire. Svoj ulazak u akademske i književne krugove Marković ne propituje kao nešto problematično ili ženi teško dostupno (ili nedostupno), ali razloge tome vjerojatno treba tražiti u vremenu u kojem ona živi i u kojem je već bilo prihvatljivo da se žene obrazuju, pišu, objavljuju, sudjeluju u akademskom životu, itd. Neke književnice koje su svoj put afirmacije započele još u 19. stoljeću (poput npr. Marije Jurić Zagorke) svakako su imale nešto teži put u pozicioniranju u književnim i kulturnim krugovima – ili su bile svrstane izvan kanona, u neki geto trivijalne književnosti (poput već spomenute Zagorke), ili su put do kanona tražile preko „dozvoljenih“ žanrova, poput npr. dječje književnosti (Truhelka, Brlić-Mažuranić). Marković je pak svoju mogućnost afirmacije unutarnjih želja i sposobnosti ostvarila iskorakom iz matične kulturne sfere u novi prostor koji joj je postao druga duhovna domovina.

Iščitavajući odnos prema prostorima u autobiografiji Zdenke Marković, treba spomenuti da se u jednoj gotovo sporednoj opaski ona osvrće na svoj prvi odlazak na selo, u Pleternicu, kod bake. Budući da je njezin život uglavnom bio vezan uz gradske sredine (Požega, a kasnije i Zagreb), Marković svoj prvi susret s ruralnim prostorom opisuje kao dojmljiv:

„Taj me se boravak u Slavoniji neobično dojmio. Tu sam upoznala selo, prvi put došla u najbliži dodir sa seljacima, upoznala njihove običaje, pjesme, priče i praznovjerja.“ (ibid., 640)

Osim Zdenke Marković koja se na selo referira kao na prostor izvan uobičajenog, redovnog života (tamo se ide za vrijeme školskih praznika i otkrivaju se novi i neobični životni

običaji koji su otklon od autoričine svakodnevice), na dihotomiju urbanog i ruralnog (ili prirodnog) prostora osvrće se i Višnja Stahuljak.

Stahuljak u prvom ulomku svog autobiografskog teksta *Kako sam ipak postala književnica* opisuje prvu bitnu promjenu prostora u svom životu:

„Bila mi je godina dana kada smo se iz *Dolnjega grada*, iz Dalmatinske ulice, iz kuće, u ono doba smještene duboko usred lijepoga parka što je dopirao do pločnika, preselili na Šalatu, u Gospodarsku cestu, današnju Mesićevu ulicu. Odlaskom iz parka u pravo prirodno okruženje u kakvom je bila tadašnja Gospodarska cesta [...] samo se pojačao osjećaj kako živim usred prirode, iako smo živjeli u gradu. U toj, doduše, civiliziranoj prirodnoj okolici, među ostacima vinograda, voćnjaka, šumaraka i livada, s lijepim, starim zgradama Medicinskog fakulteta okruženih plemenitim drvećem, razvio se moj osjećaj privrženosti prema prirodi. Bilo je kao da živimo na ladanju. [...] ... priroda, divlja priroda kao izvoran čovjekov okoliš postala je, uz ptice i životinje, moja velika strast, očaravala me i budila mi maštu.“ (Stahuljak 2013: 37)

Ovdje zapravo nije riječ o klasičnom binarizmu grada i sela, već o prostoru koji službeno pripada gradu, iako nije do kraja urbaniziran te zadržava natruhe izvorne prirode, a Stahuljak ga u svom autobiografskom tekstu opisuje kao prvi prostor afirmacije prirode (kasnije su tu izleti u druge krajeve, ljeta provedena kod bake u Gorskom kotaru, itd.).

Kao prava opreka prostoru divlje prirode koji Stahuljak na početku opisuje mogao bi se shvatiti prostor kulture – autorica u ostatku autobiografije govori upravo o važnosti kulture i umjetnosti u užem obiteljskom krugu te o utjecaju kulturnog miljea u kojem je odrastala na svoju životnu povijest. Članovi njezine obitelji bave se glazbom, slikarstvom, književnošću. U takvom miljeu koji i s obiteljske strane, ali i u kontekstu kulturnog života metropole, nudi brojne mogućnosti participacije u javnom i kulturnom prostoru, Stahuljak se prvo bavila glazbom, da bi se potom posvetila lutkarstvu, a na kraju i književnosti. Prostor kulture postaje prostor izražavanja vlastitih želja i sklonosti, ali jednako tako i prostor u kojem se međusobno povezuju članovi autoričine brojne obitelji, koji svi gaje sličan senzibilitet za umjetnost; na kraju to postaje i prostor društvene afirmacije jer autorica u posljednjim ulomcima svoje autobiografije navodi i brojna priznanja i nagrade koja je dobila za svoj književni rad.

Opreku između manjeg, idiličnog prostora djetinjstva i gradskog prostora zrelog života u kojem se priroda zamjenjuje društvenim, kulturnim i književnim prostorom u svojoj autobiografiji opisuje i Ljerka Car-Matutinović. U tekstu *Moja autobiografska sjećanja* autorica početak posvećuje djetinjstvu provedenom u Crikvenici. To je prostor njezina odrastanja, prvih doživljaja života i ljudi, ljetnog uživanja u moru, prvih ljubavi, itd. Opisujući Crikvenicu i svoj odnos prema tom gradiću, autorica se služi čakavskim dijalektom kojim se u

Crikvenici inače govori i tako još više naglašava svoj afektivni odnos prema prvoj sredini koja je odredila njezin život.

„Crikvenicu volim i zbog barbe Zvonka 'ki me je učil lipo crtati'. Znao se šetati između klupa u razredu i pomno bi pratio što radim. Meni baš nije bogzna kako išlo, a danasve mi crtanje životinja 'ni hodilo za rukun'. Krava je bila slična prascu, a prasac – magarcu. 'Lipa parada', rekao bi barba Zvonko. 'Ča, mala, ti ne gre?!' I onda bi lijepo sjeo do mene i nacrtao mi za pet. Dragi barba Zvonko, naš majstor – kipar. I jedna osnovna škola u Crikvenici nosi njegovo ime. A mene njegov Ribar na početku 'palade' (rive), kad god dođem u Crikvu, podsjeća na djetinjstvo...“ (Car-Matutinović 2013: 281)

Osim djetinjstva u Crikvenici prepunog doživljaja i igara, autorica u nastavku autobiografije apostrofira prostor grada Zagreba, naglašavajući da postoje „neke nevidljive, a sadržajne niti između Crikvenice i Zagreba“ (ibid., 284). Iako Zagreb iz studentskih dana opisuje kao hladno mjesto obilježeno neimaštinom i odricanjima, Zagreb u kasnijim periodima njezina života postaje grad sunca, svjetlosti i mogućnosti, grad koji autorica osjeća kao svoj:

„Zagreb je – njihov. Ali i moj! Još ima nade za nas dvoje. Za moj Zagreb i za – mene – u njemu!!!“ (ibid., 286)

Osim Zagreba, kao prostor bitan za osobni razvoj i kao prostor bogate kulture koja je utjecala na autoričin život, Car-Matutinović izdvaja Firencu. To je njezin „prvi pravi iskorak na Zapad“ (ibid., 284) i prostor na kojem autorica doživljava svoju osobnu „duhovnu renesansu“ (ibidem). Firenca je također prostor u kojem se povezuju autoričina profesija (naime, Car-Matutinović je na firentinskom sveučilištu radila kao lektorica za hrvatski jezik) i osobna posvećenost literaturi (u Firenci se ona pobliže upoznaje s talijanskom književnošću, ali i sama piše stihove inspirirana kulturnom sredinom u kojoj se nalazi). Upravo u odnosu prema Firenci autorica otkriva i svoj intimni odnos prema sferi književnosti i kulture, a to je odnos fascinacije, začudnosti, duhovne predanosti. Svoje književno stvaralaštvo Car-Matutinović doživljava kao svoj unutarnji prostor, odnosno kako ona to kaže „pomno čuvani prostor moje unutarnje slobode“ (ibid., 286) koji se oblikuje u sprezi s društvenim prostorom u kojem ona pronalazi mogućnosti za artikulaciju unutarnjeg osjećaja prema poeziji i umjetnosti.

Svijest o tome da nas upravo okolina iz ranog perioda života može formirati u osobu kakva ćemo postati kasnije izražava u svojoj autobiografiji i Nada Zidar-Bogadi. Ona navodi tri bitne sredine, odnosno „tri pejzaža djetinjstva“ koja su je oblikovala u osobu sklonu umjetnosti (Zidar-Bogadi 2015: 152). To su njezin rodni grad Zagreb, zatim zagorsko selo Bednja koje je zavičaj njezine bake, te Veli Lošinj. Zagrebačka, gradska sredina za Zidar-Bogadi je prvenstveno vezana uz školske dane, bavljenje glazbom i crtanjem, pisanje prvih stihova, ali i

za obiteljsku situaciju koja je negativno utjecala na njezin emocionalni svijet (otac alkoholičar, nesretan brak roditelja i mučan razvod, itd.). Dakle, Zagreb je s jedne strane nositelj kreativnog poleta i razvoja umjetnički nastrojene ličnosti, ali s druge strane on je prostor evokacije manje lijepih uspomena, emocionalne boli i siromaštva. Za razliku od grada koji ima podvojen status u emocionalnom svijetu autorice, Bednja je prikazana kao idealizirani prostor apsolutne slobode i sreće.

„I dok u Zagrebu nisam smjela raditi fizički odgoj zbog 'šuma na srcu' zbog kojega sam sam 1969. par mjeseci odležala u Bolnici sestara milosrdnica, u Bednji sam odjednom mogla i smjela sve: popeti se na krošnju zrele kruške i doseći najcrveniji plod koji se uvijek smjesti baš na samom kraju grane i lijetati po čitave dane s 'brega na breg' zajedno s vragoljastom seoskom djecom. [...] ... iz Bednje sam se u grad vraćala osnažena i sita slobode; duše pune predivnih doživljaja koje samo dječja mašta može pretvoriti u realnost.“ (ibid., 153)

Kao drugi prostor slobode i sreće autorica opisuje Veli Lošinj (gdje je boravila kao djevojčica zbog bronhitisa) i more koje ju je najviše oduševilo:

„Iskreno vjerujem da me boravak na prelijepom otoku Lošinju do kraja života vezao uz more; život u posebnim uvjetima bez roditeljske skrbi (ali i bez roditeljskih svađa!), pohađanje nastave u kombiniranom odjelu u sklopu dječje bolnice – druženje s djecom različitog uzrasta i timski rad, osjećaj beskrajne slobode, ali i velike odgovornosti istodobno, duge šetnje uz obalu nezamislivo dubokog plavetnila, mirisi stogodišnjih borova, morskih algi i narcisa koje neću nikada zaboraviti – sve je to bila hrana gladnoj duši gradskog djeteta. Zanimljivo je da iz tog vremena uopće ne pamtim bolest. Pamtim more! Preljepo, premodro, mirno i beskrajno plavetnilo! Samo More!“ (ibidem)

I Bednja i Lošinj prikazani su kao sredine koje autorici omogućuju iskorak iz svakodnevice i boravak u prostoru koji se osjeća kao prostor ostvarenja unutarnje slobode i duhovnih težnji. Otklon od zagrebačkog okruženja koje je bilo okarakterizirano obiteljskim problemima i siromaštvom omogućuje autorici drugačiji doživljaj vlastitog identiteta (pa otud i ona početna napomena o tome kako su je te sredine formirale kao osobu), te nastavak razvoja tog identiteta u emocionalnom i spoznajnom suodnosu s onim sredinama u kojima je iskusila slobodu i mogućnost umjetničke artikulacije te slobode.

O tome koliko nas neki prostor djetinjstva može odrediti u svojoj autobiografiji govori i Branka Primorac, koja osnovnu točku identifikacije pronalazi upravo u imenu ulice u kojoj je odrasla – *Mala iz Samoborske* naslov je njezine autobiografije, a ujedno i određenje njezina vlastita identiteta, onoga po čemu sama sebe prvo prepoznaje i doživljava. „Moj cijeli svijet dugo je bila zagrebačka Samoborska ulica“ (Primorac 2014: 307) piše Primorac i iz tog

prostora koji je bio cijeli svijet njezina djetinjstva odmotava dugu i zanimljivu priču o povijesti svoje obitelji i vlastitog života u toj ulici (i nakon nje).

Uzimanjem imena ulice kao točke identifikacije, autorica početak svoje osobne povijesti povezuje s jednim segmentom povijesti svog rodnog zavičaja. Naime, Samoborska je ulica ime dobila po nekadašnjem parnom vlaku Samoborčeku, a upravo je taj vlak bio nit poveznica između autorice i ljudi koje je upoznivala tijekom života – svi su znali za Samoborček i čim bi ona spomenula svoju ulicu, bila je odmah smještena u točno određen prostor grada:

„Samoborski kolodvor i taj legendarni prigradski vlak – skučenih zatvorenih vagona, ljeti uvijek punih otvorenih, lokomotive na ugljen i s dimnjakom iz čijeg me grotla ne jednom ujela iskra – bio je moj ponos, moj identifikacijski broj, moj zavičaj. Adresa Samoborska 40 – kasnije Kate Dumbović 40 – malo je kome govorila gdje živim u velikom gradu. Spominjanje uskotračne željeznice otkrivalo je poput GPS-a precizno moje mjesto stanovanja i nekim me čudnim nitima povezivalo s potpuno nepoznatim ljudima. Sve su granice brisane poslije usklika: Znam, Samoborček!“ (ibidem)

Nastavak priče o povijesti autoričine obitelji ujedno je i nastavak priče o povijesti same ulice (i užeg kvarta). Jednako kao što se u autoričinoj obitelji nižu razni događaji, izmjenjuju se radosna i teška razdoblja, tako se i ulica kroz povijest mijenja – nekoliko puta dobiva drugo ime, od nekadašnje slijepe ulice postaje asfaltirana prometnica, itd. Iako je ulica javni gradski prostor, autorica teritorij Samoborske ulice na neki način *posvaja*, *privatizira*, opisujući ga kao scenu na kojoj se odvija velik dio njezinog života te životā njoj bliskih osoba, od obitelji do prijatelja i susjeda. Njezin autobiografski identitet jednim se dijelom gradi upravo na tom činjenju prostora svojim, odnosno na preformuliranju postojećeg javnog prostora koji se upisuje u strukturu privatnog života i identiteta. Primorac *svoju* ulicu upravo tako i opisuje – kao prostor koji pripada njoj jednako koliko i ona pripada njemu. Riječ je o konceptualizaciji prostora koja se u širem smislu shvaća kao dio ideje proizvodnje i konstrukcije kojom se objašnjava sposobnost ljudi kao društvenih bića da „proizvede svoj vlastiti život, svoju vlastitu svijest, svoj vlastiti svijet“ (Lefebvre 1991: 68). U tom smislu, Primorac svojim autobiografskim diskursom jednako proizvodi svoj prostor (teritorij Samoborske ulice) kao i svoj tekstualni identitet koji je obilježen tim prostorom.

Pitanje tekstualne proizvodnje prostora i identiteta otvara i tekst *Autobiografski susreti* Dunje Detoni Dujmić. Autorica svoju autobiografiju dijeli na dva veća dijela – *Križevačke krhotine* i *Autobiografski Zagreb* – koji su dodatno fragmentarizirani na manje odlomke. Prvi dio, koji je vezan uz najranije djetinjstvo u Križevcima, donosi fragmente autoričinih ranih sjećanja. Sjećanja su uglavnom kontekstualizirana prostorom rodnog grada u vrijeme Drugog

svjetskog rata i donose pojedinačne motive (zima, noć, kolona vojnika, konji, koje autorica nizom asocijacija spaja u tekstualnu cjelinu. Odlazak i preseljenje u Zagreb 1947. godine obilježeno je autoričinom sumnjom u proživljeno i zapamćeno iz tog ranog perioda:

„Uništava me pogled unatrag, to je gore od ljubavi – kaže Maladunja. I pita me: 'Je li bilo baš tako ili ipak nekako drugačije?' – 'Svejedno!' – nadodajem ja. – 'Sve je to ionako samo igra.'“ (Detoni Dujmić 2015: 21)

Autobiografski Zagreb donosi tekstualnu razdjelnicu autobiografskih prostora Dunje Detoni Dujmić. Zagreb postaje mjesto novih autobiografskih susreta koji se, za razliku od ranih krhotina sjećanja, usidruju dublje u društveno-politički prostor te određuju autoričin identitet. Osim poratne političke stvarnosti i prostora javnosti koji je opterećen poratnom ideološkom podjelom, autorica kao bitne prostore za definiranje svog identiteta navodi prostore obrazovanja, književnosti i kulture. Odabir književnosti kao vlastite sudbine (v. *ibid.*, 24) otvara nove dimenzije u proizvodnji teksta i identiteta. Naime, autorica koja je velik dio svoje karijere provela na leksikografskim projektima, imala je zadatak proizvoditi upravo biografske natuknice, tj. tekstove koji garantiraju određenu poziciju u stratifikaciji društvenog i kulturnog prostora (i pamćenja), pri čemu je svojim znanstvenim studijama odigrala i važnu ulogu u proučavanju tzv. ženskog pisma. S druge strane, autorica je stvorila i vlastiti „unutarnji pretinac“ (*ibid.*, 29) u kojem smišlja, strukturira i čuva svoje tekstove (pjesničke, esejističke, itd.). Taj unutarnji prostor koji je prostor stvaranja, odnosno proizvodnje vlastitog teksta i identiteta važan je za razumijevanje odnosa između književnih i kulturnih praksi koje se uglavnom vezuju uz sferu javnosti sa sferom privatnosti i intime u kojoj nastaju inicijalni porivi za književnom, pa i autobiografskom produkcijom. Kao što smo već spomenuli, Laura Marcus u svojoj studiji o (auto)biografskim diskursima ističe važnost tog suodnosa privatnog svijeta subjekta (osobito ženskog autobiografskog subjekta) i javne sfere književnosti i kulture. Autobiografija tako može pratiti književno stvaralaštvo autorice i sudjelovati u stvaranju njezinog književnog i kulturnog statusa, odnosno osvajanju vlastitog mjesta u društvenoj mreži odnosa, ali može poslužiti i kao jedan od oblika predočavanja privatnog, intimnog prostora u kojem se oblikuje jastvo (v. Marcus 1994: 268-269). *Autobiografski susreti* Dunje Detoni Dujmić povezuju obje tendencije te svjedoče o kompleksnosti odnosa unutarnjeg i izvanjskog prostora u autobiografskom pismu.

Autobiografski diskurs često tematizira i prostore koji nisu shvaćeni kao vlastiti, pripadni subjektu, već su to tuđi, strani prostori, prostori egzila. Dihotomiju domovina/tuđina te različite vrste odnosa prema toj opreci pronalazimo u nekoliko autobiografija hrvatskih književnica, bilo da je riječ o književnicama koje su o životu iseljenika govorile posredno, bilo da su same

iskusile život u emigraciji te iskustvo života u tuđini opisale kao važnu sastavnicu svog identiteta.

Autobiografija Adele Milčinović jednim se dijelom osvrće na život hrvatskih iseljenika u SAD-u. Naime, iako sama autorica nije bila prisiljena na život u emigraciji, već je u SAD prvi put otputovala kao delegatkinja Međunarodnog ženskog saveza, nju su zanimale sudbine iseljenika koji su u Ameriku uglavnom išli s vizijom obećane zemlje u kojoj će se obogatiti. Milčinović prostore iseljeničtva u tekst uvodi posredno, preko priča koje je od mladosti slušala i koje su kružile po hrvatskim selima, a koje su govorile o hrvatskim iseljenicima u Americi. Potom informacije iz tih priča kontrastira vlastitim iskustvom, odnosno onime što je vidjela kada je i sama otputovala u Ameriku te se susrela s našim iseljenicima. Priče, odnosno usmene predaje koje se šire po hrvatskim selima govore o obećanoj zemlji, bogatstvu, lagodnom životu, itd. Stvarnost kojoj je posvjedočila Milčinović daje drugačiju sliku – sliku teškog snalaženja u tuđini, mukotrpnog rada, siromaštva, neuspjeha. Njezin doživljaj Amerike stoga je dvojak:

„Kad je moj brod ulazio u njujoršku luku i pokazali se prvi neboderi, pogled je bio veličanstven. Osjećala sam da takve ljepote nema nigdje na svijetu. 'Amerika! Ja sam u Americi', govorila sam sama sebi. Za nas delegate sve je bilo spremno: prvoklasni hoteli, banketi, koncerti, kazališta. Sjaj i bogatstvo. O tome se mnogo znalo i pisalo. Ali mene je više zanimala druga strana medalje: iseljenici.“ (Milčinović 1997: 619)

Vidjevši teške uvjete u kojima su iseljenici živjeli i potrebu da im se nekako pomogne, Milčinović sudjeluje u osnivanju ureda Iseljeničkog izaslanstva.

„To su bili tužni dani kad su siromašni iseljenici tražili da idu kući, dolazili su u ured poderani i bijedni, bolesni i ludi. Ljudi koji su došli u ovu bogatu zemlju zdravi i mladi da steknu 'milijune', a sreća im nije poslužila, pa su samo još željeli da 'polože glavu na rođenu grudu, da ostave kosti u posvećenoj zemlji svoje mladosti'.“ (ibidem)

Milčinović u svom autobiografskom diskursu govoreći o sudbinama drugih ljudi stvara opreku između tuđinske zemlje, bogate, ali nemilosrdne prema onima koji ne uspiju, te domovine, odnosno *rođene grude, posvećene zemlje mladosti*. U opreci domovina/tuđina izmjenjuju se pozitivni i negativni predznaci vezani za pojedini prostor. Dok je isprva strana zemlja percipirana kao pozitivan prostor u kojem se ostvaruju bogatstvo i ostale životne ambicije, nakon neuspjeha u ostvarenju tih ciljeva, strana zemlja postaje nositelj negativnog predznaka, dok napuštena domovina postaje nositelj pozitivnih pa čak i idealizirajućih konotacija – ona je rođena gruda i posvećena zemlja kojoj se siromašni emigrant vraća da bi umro.

Svjedočanstvo iz prve ruke o bijegu iz domovine i životu u emigraciji pronalazimo u autobiografiji Malkice Dugeč. Ona veći dio autobiografije posvećuje opisu emigrantskog života u Njemačkoj kamo je početkom 1970-ih pobjegla zajedno s mužem. Autorica i njezin muž bili su politički emigranti te ona u tekstu svoj odnos prema stranoj zemlji, odnosno suodnos prostora domovine i tuđine konstruira i prikazuje preko kategorija slobode i neslobode. Domovina je prostor prema kojem autorica gaji pozitivan emocionalni odnos, ali u kojoj je sloboda osobnog i političkog djelovanja za nju neostvariva. S druge strane tuđina je prostor političke slobode, ali bez domovine, odnosno prostora u kojem se autobiografski subjekt osjeća ukorijenjenim i pripadnim.

Autorica mučan život emigranata u stranoj zemlji i kulturi opisuje sljedećim riječima:

„Tada je započeo naš zajednički život hrvatskih političkih emigranata. Početak emigracije bio je mučan: nepoznavanje njemačkog jezika, neprimjeren, težak fizički rad (Božo je 20 mjeseci radio u jednoj kalionici čelika, a ja godinu dana kao fizička radnica u trgovini tekstilom), dvije i pol godine čekanja na dobivanje političkog azila i cijelo vrijeme strah od atentatora, od izručenja, nesigurnost (privremena dozvola boravka i radna dozvola), neizvjesnost, doživljaji ubojstava hrvatskih domoljuba...“ (Dugeč 2013: 375)

Međutim unatoč početnim teškoćama u procesu ulaska i integracije u drugu zemlju, autorica rješenje za uključivanje u drugi prostor pronalazi u povezivanju s drugim hrvatskim političkim emigrantima, a preko tih poveznica otvaraju joj se mogućnosti ulaska u političku i kulturnu djelatnost, odnosno javni život emigracije u kojem će ubuduće djelovati. Njezina javna djelatnost na području politike i kulture u Njemačkoj odvija se slobodno, dok autorica u isto vrijeme prostor domovine doživljava kao neslobodan, a ostvarivanje slobode domovine kao svoj životni poziv i zadatak („ispunjavajući tako svoju obvezu hrvatskog intelektualca u slobodi da širi istinu o Hrvatskoj i upoznaje svjetsku javnost s položajem hrvatskoga naroda u okovima Jugoslavije“, *ibidem*).

Trenutak u kojem autorica osjeća završetak svojeg emigrantskog života i ostvarenje slobodne domovine smješten je u 1990. godinu kada se ona po prvi put nakon bijega vraća u Hrvatsku:

„Nakon skoro 19 godina prognaničkog izbjivanja iz domovine, ja sam te iste 1990. godine zajedno s članovima Sabora Hrvatskog narodnog vijeća (tri puta zaredom bila sam i ja izabrana za sabornika, tj. zastupnika u Saboru toga izvanstranačkog hrvatskog tijela u egzilu) po prvi put stupila na tlo slobodne, neovisne države Hrvatske: u Zagrebu!“ (*ibid.*, 377)

Prostori emigracije (tuđine) i domovine nalaze se u stanju međusobne ovisnosti i povezanosti – u emigraciji se boravi i djeluje sve dok se u domovini ne ostvari željena sloboda i

mogućnost povratka. U emigrantskim se okvirima domovina neprestano priziva kroz društveni, politički i kulturni rad, te se prostori Hrvatske i Njemačke premrežuju kroz javni diskurs (novine, knjige, razne publikacije i drugi oblici javnog djelovanja), ali i kroz domenu jezika (autorica prevodi tekstove s hrvatskog na njemački jezik da bi svoju novu sredinu bolje upoznala sa situacijom u sredini iz koje je pobjegla). U ovom je slučaju upravo tuđi prostor omogućio afirmaciju domovine, odnosno prostora koji se osjeća kao svoj, iako osoba nije fizički u njemu prisutna. Jednako tako autorica u prostoru emigracije izgrađuje i afirmira svoj osobni identitet, naglašavajući osobito političku, svjetonazorsku odrednicu tog identiteta – a to je svijest o nacionalnoj pripadnosti. Hrvatstvo se dosljedno iskazuje kao najbitnija točka identiteta autobiografskog subjekta Malkice Dugeč, te se isprva ostvaruje u drugom, stranom prostoru, a zatim se nakon promjena u društvenom i političkom prostoru domovine ostvaruje podudarnost između nacionalnog osjećaja i nacionalnog prostora.

O odnosu domovine i tuđine te (ne)podudarnosti osjećaja vlastite pripadnosti i prostora u kojem se odvija život govori u svojoj autobiografiji Nada Zidar-Bogadi. Nju su u Beč odveli privatni, a ne politički razlozi, naime, preselila se u taj grad sa svojim mužem. Autorica međutim osvještava problematičnu poziciju stranca u tuđoj zemlji i kulturi, počevši sa svakodnevnim razlikama i problemima potpune integracije u drugu sredinu zbog primjerice nepoznavanja stranog jezika i nemogućnosti služenja vlastitim jezikom. Kao primjer navodimo sljedeći citat:

„U Beču sam se prisjetila jednog susreta s književnicom Sunčanom Škrinjarić, svojom susjedom iz Trnskog, i njezine interpretacije poznate Humboldtove izreke da je *jezik zapravo prava pjesnikova Domovina*. I ja sam u tuđini osjetila da kopnim i nestajem bez mogućnosti stvaranja i objavljivanja na svom jeziku.“ (Zidar-Bogadi 2015: 156)

Osim s problemima stranog jezika i kulture, autorica se suočava i sa situacijom u kojoj je ona percipirana kao stranac, tuđinac koji se ne uklapa u zadane uvjete i pravila drugog prostora. Naime, ona u Beču doživljava probleme zbog nepriznavanja stupnja obrazovanja uzrokovanog nepodudarnostima hrvatskog i austrijskog obrazovnog sustava, te je tako dovedena u poziciju u kojoj bitnu odrednicu svog identiteta, a to je obrazovanje i status akademskog građanina, gubi, što podriva njezin identitet u cjelini.

„Tako sam odjednom, u Beču, postala **osoba bez identiteta**; gotovo bez škole! Neškolovani stranac! Pravo drugorazredno, niže biće. Šokantna spoznaja pretvorila se u crva sumnje koji je polako, ali sustavno izjedao moju bečku svakidašnjicu i perspektivu!“ (ibidem, isticanje moje)

Za razliku od Malkice Dugeč koja je u emigraciji i dalje sustavno gradila svoj identitet temeljen na hrvatstvu, Zidar-Bogadi svoj sraz sa stranom sredinom završava u poziciji stranca, odnosno građanina drugog reda, te se na kraju zbog „žedi prema materinskom jeziku i Domovini“ (ibidem) vraća natrag u Hrvatsku. Njezino emigrantsko iskustvo predstavljeno je kao iskustvo izmještenosti, osjećaja nedostatka bitne sastavnice vlastitog identiteta te žudnje za primarnim prostorom identifikacije. Tuđina je, doduše, predstavljena kao razotkrivajući prostor u kojem se shvaćaju i vlastite idealizacije, kao i realne poteškoće održavanja identiteta u pukotini između *svojeg* i *tuđeg* prostora:

„I zaista, Beč mi se u životu dogodio, gotovo da mi je trebao, kako bih shvatila sva silna odricanja ljudi koji žive negdje između, na pola puta između Domovine i tuđinstva.“ (ibidem)

Kako prilagoditi drugi prostor sebi ili sebe drugom prostoru, odnosno može li se ne biti stranac u drugom prostoru – to se u svojoj autobiografiji upitala Zidar-Bogadi. No, što kada čovjek postane stranac u vlastitoj zemlji? To je pitanje u svojem autobiografskom tekstu postavila Sibila Petlevski. Ona poziciju tuđinke u svojoj sredini objašnjava razlozima etičke i svjetonazorske drukčijosti.

„Dobro ćemo razmisliti kad drugi puta budemo primali strance', pisalo je na jednom od anonimnih pisama koje sam primila u jeku afere koja je potresla hrvatsku kulturnu scenu nakon raspada stoljetne književničke udruge iz koje sam istupila nakon brutalnog napada na moje etičko *Drukčije* koje je u nedostatku boljih argumenata bilo svedeno na etničko *Drugo*. Morala sam dobro razmisliti kako odgovoriti, i da li uopće odgovarati na usput dobačeno retoričko pitanje: 'Zar te nije stid biti predsjednicom hrvatskog PEN-a?', pri čemu je postavljatelj pitanja naglasio pridjev 'hrvatsko'. Tek nekoliko trenutaka ranije bila sam poslana u 'Makedoniju, Zemlju patuljaka'. Jedan vrlo glasni neznani junak hrvatske književnosti tamo me je po svoj prilici poslao kako bih pronašla *svoju* temu i prestala se baviti bolnom stvarnošću zajednice u kojoj sam rođena i u kojoj su rođeni i pokopani moji hrvatski pradjedovi. [...] Moje fizičko *Drukčije* [...] počelo je izazivati iracionalnu ksenofobiju i strah bez pokrića...“ (Petlevski 2015: 244)

Petlevski odbija poziciju tuđinke u prostoru koji osjeća svojim, koji je domovina njezinih predaka, a koji je i njezina domovina, matični prostor življenja i stvaranja. Jednako tako odbija i poziciju disidenta, te sebe identificira upravo preko pripadnosti sredini iz koje je potekla te u kojoj piše i objavljuje:

„Uostalom, onedavno – od kada sam se povukla iz javnoga života – sve navedene metode ostrakizma i društvene represije koje su devedesetih obilježile moju biografiju i koje me nisu pokolebale u nakani da ovdje ostanem (čak ni kad mi se jasno i glasno vikalo da napustim

svoju domovinu, pri čemu sam lako mogla unovčiti poziciju disidenta), sve te vještine nisu ravne onoj koju moja intelektualna sredina već neko vrijeme na meni iskušava, a to je: namjerni zaborav, mirno, savršeno i potpuno odsustvo potrebe da se provjeri odnosi li se to o čemu pišem možda na ove tu ljude i ove krajeve...“ (ibid., 242-243)

Petlevski svoj osobni i književni identitet gradi na pripadnosti i ukorijenjenosti u svoju sredinu, te odbija da ju se iz pozicije društveno-političkog prostora svrsta u kategoriju Drugog, odnosno da joj se oduzme mjesto koje ona smatra pripadnim svome identitetu. Opreka koju spominje – etičko Drugačije koje je svedeno na etničko Drugo – za nju je problematična u kontekstu društvenog prostora koji ne priznaje mogućnost ravnopravnog postojanja etičkog Drugačijeg. Dakle, može li se u društvenom prostoru koji je proizvod svog društva biti drugačiji a da se ne bude onaj simbolički Drugi? Ako nas bitne odrednice identiteta (obiteljska pripadnost, mjesto rođenja, rad u okvirima određene sredine) čine pripadnima nekom društvenom / političkom / kulturnom prostoru, što nas onda iz njega izmješta? Odnosno, tko je taj koji se nalazi na poziciji moći iz koje odlučuje o tome koji su identiteti društveno dozvoljeni, a koji ne. Ovdje dolazimo do pitanja tzv. moralne geografije i prakse koja govori da nisu svi prostori i mjesta svima dostupni, odnosno da se neke identitete vezuje uz neka određena mjesta, dok im se istodobno ne dozvoljava pristup u neke druge društvene prostore i strukture (v. Creswell 2008: 173-180). Stoga se i autobiografski diskurs Sibile Petlevski može smatrati pokušajem otpora takvoj moralnoj geografiji koja ne priznaje upisanost drugačijeg morala i identiteta u isti prostor.

Autobiografija Vesne Krmpotić, naslovljena jednostavno *Životopis*, govori o suprotnom iskustvu prostora – o osjećaju pripadnosti drugom prostoru, odnosno pronalaženju djelića sebe i svog identiteta upisanog u drugi duhovni i kulturni prostor. Autorica, naime, kao centralnu identifikacijsku točku svoje duhovne biografije ističe Indiju s čijom se kulturom i književnošću upoznala još za studentskih dana te čitajući Tagorove stihove u kojima je otkrila svjetonazor i duhovnost bliske vlastitima zaključila:

„Otkrila sam da Indija za mene nije samo točka na globusu, nego u prvome redu stanje duha.“ (Krmpotić 2013: 306)

Prepoznavanje sebe, odnosno elemenata „svojosti“ u indijskoj kulturi potvrdilo se autoričnim prvim boravkom u Indiji (preko studentske stipendije), a drugo putovanje u Indiju (1980. godine) autorica opisuje kao životnu razdjelnicu, odnosno poziciju iz koje se događa najbitnije redefiniranje njezina osobnog identiteta i literarnog stvaralaštva. Taj drugi boravak u Indiji i poznanstvo sa Sathya Sai Babom autorica smatra poticajem u pisanju u kojem se dogodio „vulkan hitropisa“ (ibid., 309) te Krmpotić otada objavljuje deset puta više knjiga

nego do tog trenutka. Drugi je duhovni prostor „posvojio“ nju i ona njega, a kao rezultat toga autorica vidi pjesničku riječ oslobođenu granica i ograničenja. Svoju središnju životnu spoznaju opisuje sljedećim stihovima iz pjesničke zbirke *108 X 108*:

„Iako je bez granica nebo,
ptica je u njemu bezgranično svoja.“ (ibid., 312)

Način na koji Krmpotić konceptualizira prostor govori upravo o potrebi lišavanja od granica (geografskih, društvenih i kulturoloških), te o uspostavljanju stanja duhovne jednote, odnosno prostora koji je prvenstveno duhovna kategorija i koji čovjek osjeća svojim upravo zbog stanja duha. Za Krmpotić je Indija prostor koji je kodiran svojim specifičnim stanjem duha i predstavlja njezin jedini duhovni dom, iako je autorica tijekom života fizički mnogo dulje boravila u drugim zemljama. No, njezino duhovno i emocionalno obuhvaćanje Indije otkriva povratne sveze između subjekta i prostora – Krmpotić sebe kao subjekt upisuje u indijski kulturni i duhovni prostor, ali isto tako prostor Indije upisuje u strukturu svog životnog i književnog identiteta. Ona u prostoru koji se iz pozicije hrvatske, europske i općenito zapadnjačke perspektive stereotipno gleda kao nepoznata, daleka, orijentalna kultura, pronalazi elemente bliskog, poznatog, intimno pripadnog. Autoričin dobrovoljni duhovni egzil, odnosno iskorak iz matične sredine, pokazuje nam da odnos prema drugom, stranom prostoru ne mora uvijek biti prikazan oprekom domovina/tuđina u kojoj je tuđina isključivo negativno percipirana. Ako se u tom drugom prostoru pronađu elementi „svojosti“, onda to više nije tuđina, nego prostor pripadan subjektu koji ga je odredio svojim emocionalnim, spoznajnim i duhovnim odnosom.

Već smo spomenuli da je i pisanje autobiografije jedan od činova pozicioniranja subjekta u društveni i kulturni prostor. Jedna od autobiografija koja izravno problematizira mjesto subjekta u društvenom prostoru te dihotomiju javni/privatni prostor jest autobiografija Marije Jurić Zagorke *Što je moja krivnja?*⁵¹. Kao što je već rečeno u potpoglavlju 3.3., Zagorka autobiografiju piše kao odgovor na društveni bojkot, odnosno na nepriznavanje svog statusa, mjesta u društvenom i kulturnom prostoru kojem je pripadala. Osim osobne motivacije za afirmacijom vlastitog javnog rada i statusa, u Zagorkinoj autobiografiji iščitavamo i kritiku patrijarhalnog sustava koji se temelji na jasnoj demarkaciji javne i privatne sfere života, odnosno društvenoj proizvodnji rodno određenih prostora.

⁵¹ Razmatranje problematizacije dihotomije javno/privatno u Zagorkinu autobiografskom diskursu jednim se dijelom temelji na predavanju *Iz vlastite sobe na njihove ulice – o prostorima i granicama u Zagorkinoj autobiografiji Što je moja krivnja?*, održanom na Danima Marije Jurić Zagorke 2011. i objavljenom u službenom zborniku skupa (v.Perić 2012: 167-185).

Žena je, kako primjećuje Gordana Bosanac, iz javnog prostora odsutna, odnosno smještena je u prostor privatnosti (v. Bosanac 2006: 54), a javno djelovanje, pa samim time i dostizanje pozicije moći, pripadno je muškom rodu. U hrvatskoj kulturnoj povijesti upravo je Zagorka bila jedna od prvih, i u svoje vrijeme rijetkih, žena koja je vidljivo zakoračila u prostor javnog djelovanja. Ona je svoju karijeru započela kao novinarka (i to politička izvjestiteljica), što je dotad bilo isključivo muško zanimanje, zatim se nastavila baviti političkim i feminističkim aktivizmom, zalažući se za ravnopravnost žena u svim sferama života, osobito političkoj (pravo glasa, radnička prava, itd.), a svoju je karijeru nastavila i kao književnica, ušavši tako u još jedno područje u kojem je dotad postojala jasna podjela uloga – muškarci pišu, žene čitaju. Zagorka je na sva tri terena unijela „ženski nered“ (Pateman). U građanskom društvu na prijelazu 19. u 20. stoljeće vladala je ne samo rodna nego i klasna podijeljenost, pa Zagorka u autobiografiji problematizira svoju rodnu i klasnu izmještenost iz struktura tadašnjeg hrvatskog društvenog prostora⁵². Ona premreženost rodnih i klasnih predrasuda dekonstruira i kritizira iz pozicije autsajdera, odnosno osobe koje nema društveno prihvatljivo mjesto u mreži postojećih društvenih odnosa.

„Mjesto podrazumijeva s jedne strane fizičku prisutnost, položaj, usidrenost, ali s druge strane osim fizičke lokacije, ono označava i simboličku lociranost ili pozicioniranost. To nas ponovno vodi u smjeru razmatranja povezanosti prostora/mjesta i moći – tko je na poziciji moći i zašto, tko izlazi iz(van) okvira tih odnosa i kako se društvo nosi s onima koji nisu 'na mjestu'? Mjesto je kulturno određujuće i ograničavajuće, a oni koji se ne uklapaju u već utvrđenu parcelizaciju društveno dozvoljenih identiteta i ponašanja podvode se pod kategoriju autsajdera. Autsajderska pozicija je pozicija koja to zapravo nije. Riječ je o iz-mještenosti, ne-smještenosti unutar dozvoljenih okvira, ali upravo takve kategorije nepokornih, devijantnih subjekata koji svoju ne-smještenost i Drugost otvoreno artikuliraju omogućuju kritički pogled na društvenu konstrukciju mjestā koja su nositelji moći.“ (Perić 2012: 171)

Zagorkin je autobiografski subjekt obilježen drugošću, te devijantnošću o odnosu na zadati društveni okvir mogućih identiteta. Ona je žena koja odbija biti odsutna iz javnosti, te u svojoj autobiografiji govori o potrebi da žene prvo fizički izađu *vani*, iz privatnog prostora doma u javne prostore svojih gradova, dakle, da se prvo izbore sa slobodu kretanja, a potom i za sve ostale građanske slobode, od prava na obrazovanje i rad, do prava glasa i ravnopravnog

⁵² Kako smatra Marina Vujnović, Zagorkinu bi (auto)biografiju trebalo razumjeti kao oblik feminističke biografije, a Zagorka je u tom smislu „produkt svog vremena“ (Vujnović, 2009: 113), premda ona sastavnice svog identiteta i svjetonazora gradi u otporu prema postojećim klasnim i rodnim normama, odnosno dominantnoj ideologiji patrijarhata. Stoga Vujnović izdvaja socijalizam i feminizam kao vodeće ideološke odrednice u Zagorkinu pogledu na svijet i svoje mjesto u njemu. Kako primjećuje i Lejeune, autobiografija može biti „sredstvo za reproduciranje, ali i preispitivanje dominantne ideologije“ (Lejeune 1987: 208), a Zagorka svoju koristi upravo u potonju svrhu.

sudjelovanja u političkom odlučivanju. Zanimljivo je da Zagorka vlastiti izlazak u javnu sferu društvenog života i posljedice koje je on izazvao kontekstualizira tuđim riječima, odnosno citatom koji pripisuje članu naprednjačke stranke Milanu Heimerlu:

„Ništa nije u ovim krugovima toliko antipatično kao žena, koja se postavlja u red s muškarcem na javnom polju rada, muškarci upravo mrze i samu pomisao, da im se žene udalje iz kuće na javni rad, a pogotovo u politiku. A vi ste baš zauzeli politiku i novinarstvo, što smatraju isključivo muškim radom...“ (Jurić Zagorka 1997: 457)

Međutim Zagorka nije ništa bolje prolazila ni u ženskim krugovima, odnosno među ženama iz viših društvenih slojeva koje su bile pripadnice tzv. Gospojinskog kluba. Zagorka se poziva na svoj članak *Duhovni feudalizam* u kojem je kritizirala neslogu i predrasude između samih žena i činjenicu „da se akademski naobražene žene odvajaju od t. zv. 'prostih radnica', kojima nije dozvoljeno nikakvo društvo, a presvijetle i preuzvišene imadu svoj zasebni klub itd.“ (ibid., 480).⁵³

Zagorkina teška, ali uporna borba za mjestom u društvu, odnosno javnoj sferi društvenog djelovanja rezultira ovom obrambeno intoniranom autobiografijom u kojoj autorica sama ispituje i preispituje svoje cjelokupno javno djelovanje:

„Tko me dakle tuži i zašto? Tko mi sudi, zbog čega? I zašto postupa prema meni kao nekome, tko nije častan? [...] **I zato sam evo napisala svoj čitavi javni rad**, i ono loše i dobro, da se može prosuditi, jesam li zaslužila najtežu kaznu pod suncem: bojkot i nerad.“ (ibid., 497, isticanje moje)

Temeljni problem u pozicioniranju Zagorke, odnosno njezinog autobiografskog subjekta u društvenom prostoru jest diskrepancija u shvaćanju toga koje je mjesto za nju prikladno. One društvene strukture koje imaju poziciju moći i odlučivanja nju stavljaju izvan okvira, Zagorka sama pak smatra da joj njezin javni rad koji je podrobno opisala mora jamčiti bolje i prikladnije mjesto unutar okvira društvenog i kulturnog prostora. Stoga je glavna strategija njezine autobiografije istodobno kritiziranje postojećeg sustava javnog društvenog djelovanja i iscrpno navođenje vlastitih zasluga i postignuća u javnom prostoru matične društvene zajednice.

Upravo zbog toga što je pisana sa svrhom dokazivanja autoričine pozicije u javnom životu, Zagorkina autobiografija izbjegava inače uobičajen intimistički i ispovjedni autobiografski diskurs te se ograničava isključivo na govor o svom radu, odnosno onim aspektima života koji su javni i vidljivi, a ne privatni, intimni. Kao „patuljasta Amazonka hrvatskog feminizma“ (Sklevicky 1996: 245) Zagorka je svojom autobiografijom pokazala istinitost krilatice *osobno*

⁵³ Zagorka je inače upravo sa svrhom poboljšavanja položaja žena u području rada i radnih prava još 1897. bila osnovala prvi ženski sindikat (tzv. Kolo radnih žena) koji su većinom činile radnice iz Dioničke tiskare koja je, između ostalog, izdavala list *Obzor* u kojem je Zagorka započela svoju novinarsku karijeru.

je političko, prikazavši sebe prvenstveno kao političko biće koje zahtijeva ravnopravno mjesto u javnoj sferi društvenog života.

Odnos prostora privatnosti i zatvorenosti te prostora javnosti i otvorenosti tematizira i Dubravka Crnojević-Carić u svojoj autobiografiji *Iznevjerene oporuke*. Njezino razmatranje odnosa unutarnjeg (intimnog) i vanjskog (javnog) ne nosi onakav političko-feministički naboj kakav je imala Zagorkina autobiografija, već je prvenstveno usmjereno na promišljanje važnosti suodnosa unutarnjeg i vanjskog prostora u konstrukciji osobnog identiteta. Autorica prvo svjesno razlikovanje intimnog, skrivenog iskustva i otvorenog, javno iskazanog osjećaja smješta u djetinjstvo, u kontekst odnosa s bakom.

„Jedan od najljepših odnosa u mom životu jest odnos s mojom bakom Marijom. Snažan osjećaj slobode, ništa nije bilo stereotipom zadano, čvrstih granica nije bilo. Svi su ostali odnosi za mene imali miris ograničenja: ukoliko budem poštovala pravila, budem li jasno vidjela mreže i rešetke, bit ću odobrena, voljena možda. A to je podrazumijevalo puno skrivanja. Zatvorenost.“ (Crnojević-Carić 2015: 214)

U nastavku autobiografije autorica objašnjava potrebu da pomiri svoju unutarnju, duhovnu i emocionalnu, slobodu s vanjskim ograničenjima, društvenim okvirima i pravilima. Kao moguće prostore slobode u kojima može izvanjštiti, tj. jasno i javno artikulirati svoje unutarnje misli i emocije autorica navodi dva prostora – prostor glume i prostor teorijske misli.

Gluma, odnosno uloge koje Crnojević-Carić igra za nju predstavljaju prostore slobode, odnosno kreacije koja dozvoljava jasno iskazivanje intenzivnih emocija bez društvene prisile na granice i zatvorenost.

„Voljela sam svoje uloge, svoje prostore slobode: apsolutno najdraža bila mi je Elizabeta u Elizabeti Baam Daniila Harmsa (1984. godina). Bila je to kompleksna rola koja zahtijeva izuzetan intenzitet emocija, brzu promjenu unutarnjih perspektiva. Obožavala sam taj intenzitet, ta raspuknuća. Uživala u potresima koji smiju biti vidljivi.“ (ibid., 220)

Drugi prostor slobode koji pruža mogućnost društveno prihvatljive artikulacije unutarnjih dimenzija autoričina bića jest prostor teorijske (znanstvene) misli:

„Negdje u isto vrijeme susrećem se po prvi put s Metodom Leeja Strasberga, Zagrebačkim glumačkim studijem i braćom Vajavec iz Ljubljane. Ali i s predavanjima Vladimira Bitija, teorijom književnosti i zagrebačkim semiotičarima. Ti su mi susreti preokrenuli profesionalni život. Doslovno sam drhtala od uzbuđenja prepoznavanja. **Ono što je godinama umiralo u meni, sada je osjetilo mogući prostor artikulacije.**“ (ibid., 225, isticanje moje)

Crnojević-Carić u razmatranju unutarnjeg i javnog prostora svoje ličnosti dolazi do zaključka da je javni prostor s vremenom postao njezina sigurna zona, odnosno prostor u kojem može artikulirati sebe i svoj identitet, i glumački i teorijski.

„Jer – što sam izloženiya, to sam zaštićeniya. [...] Artikulirala sam se, recimo to tako, oslobodila svoj glas. Usudila se biti vidljivom.“ (ibid., 230)

Feministička kritika sustavno se bavi problemom ženske (ne)vidljivosti u javnom prostoru. Feminističke teoretičarke promatraju autobiografiju kao jedan od žanrova u kojem se ženski subjekt artikulira i pozicionira u javni društveni prostor (usp. Stanton 1987; Gilmore 1994; Marcus 1994). Vidljivost žene u području javnih društvenih praksi (umjetnosti, znanosti, politike, itd.) nije uvijek bila samorazumljiva, to je rezultat dugotrajnog projekta afirmacije ženskog stvaralaštva i upisivanja tog stvaralaštva u društvene strukture poput književnog kanona i sl. Crnojević-Carić svojom se autobiografijom dotakla upravo tog problema kako učiniti vidljivim svoj osobni identitet i konceptualizirati odnos prema kulturnim praksama u koje se taj identitet pokušava upisati. Slično pitanje postavila je u svojoj autobiografiji i Julijana Matanović koja se osvrnula na problematiku pisanja književnog leksikona – odnosno legitimne kulturne i znanstvene prakse kojom se određuje tko zadobiva koje mjesto unutar granica književnog kanona.

Matanović svoj tekst temelji na dvjema epizodama u kojima se opisuje njezino osobno sučeljavanje s prostorom kulture i kulturnog pamćenja te pravilima po kojima se ostvaruje zadano mjesto u tom prostoru. Prva epizoda govori o njezinu iskustvu u pisanju natuknica za leksikon hrvatskih pisaca, i to po svim objektivnim pravilima struke u kojima se zanemaruje ulog piščeva osobnog života (i općenito izvanknjiževnih elemenata) u njegovu stvaralaštvu, a u obzir se uzimaju samo poetički (unutarknjiževni) utjecaji. Druga epizoda odnosi se na autoričin prvi susret s *Flaubertovom papigom*, knjigom koja je promijenila tu perspektivu i dovela pod znak sumnje čvrste kronologije i književnopovijesne spomenike te u prostor književnosti i književnog kanona uvela i druge elemente poput čitateljeva osobnog uloga u procesu čitanja i vrednovanja nekog teksta.

Upisivanje u prostor kanona, tj. strukturu kulturno reprezentativnih tekstova i postignuća, ženama, spisateljicama, umjetnicama i filozofkinjama dugo je vremena bilo nedostupno. U kontekstu hrvatske kulturne povijesti žensko se autorstvo odvija pod „strogo kontroliranim uvjetima“ (Protrka 2008: 236), a o ženskoj kulturnoj povijesti gotovo da i ne možemo govoriti, osim u kontekstu supkulture ili kulture diskontinuiteta (usp. ibid., 251-260 i Feldman 2004: 9-19). U društvenom prostoru koji je, prema Lefebvreovoj tezi, društveni konstrukt, jednako su konstruirani i kulturno pamćenje i kulturni kanon. To ujedno znači i da su podložni izmjenama.

Ono što je nekoć bilo izvan okvira ili marginalizirano, u nekom trenutku može postati dijelom centralne strukture. Primjer za takve izmjene kanona upravo su ženski književni opusi, koji zahvaljujući interesu suvremenih istraživača književnosti sve više dospijevaju u centar znanstvene i kulturne pozornosti.⁵⁴

Kao što smo vidjeli na Zagorkinom primjeru, neki su put autorice bile prisiljene same opisati svoj doprinos javnom i kulturnom životu svoje sredine te upisati svoje ime i svoja djela u prostore kulturnog pamćenja, ako u tome uopće i uspiju. I druge su hrvatske književnice osjetile potrebu u svojim autobiografijama navesti popise objavljenih knjiga, dobivenih priznanja i nagrada, pripadnosti kulturnim, znanstvenim i drugim institucijama i organizacijama ne bi li tako pokazale (dokazale?) svoje mjesto, svoju pripadnost hrvatskom kulturnom prostoru. Za njih autobiografija predstavlja mogućnost upisivanja sebe kao subjekta (tj. žene koja stvara/piše) u postojeći sustav konstruiranja i reprezentiranja društvenog i kulturnog prostora. Neke od njih detaljno su navodile svoja djela prvenstveno motivirane pisanjem autobiografije prema zadanom formatu postavljenih pitanja i traženih činjenica od strane naručitelja autobiografije (npr. Iskra-Kršnjavi, Košutić, Milčinović, Marković, Brlić-Mažuranić). S druge strane, one književnice koje su svoje autobiografije napisale na poziv Vinka Brešića, priređivača zbornika autobiografija hrvatskih pisaca (i *piščica*, kako je to duhovito sročila Jasna Palčec), iako od njih nije bilo izrijekom zatraženo da navedu bibliografije svojih djela niti status u književnom kanonu, ipak su najčešće samoinicijativno i tragom svog književnog poziva poslane autobiografije obogatile makar kratkim osvrtom na objavljene knjige, dobivene nagrade ili priznanja, tekstove uvrštene u antologije ili školsku lekturu, članstvo u književnim društvima i drugim kulturnim institucijama, itd. Tako primjerice detaljne bibliografije u svojoj autobiografiji navode Dugeč, Postružnik, Brkan, dok nagrade i priznanja od struke, kritike i publike ističu Stahuljak, Iveljić, Nekić, Blažević-Krietzman, da nabrojimo samo neke.

Kao primjer autoanalize položaja književnice u kontekstu hrvatske kulture možemo navesti autobiografiju Božice Jelušić *Odustajanje od biografije*. Autorica se osvrće na dva problema u pozicioniranju književnika i književnica u kulturnom prostoru – prvi su odnosi i položaji unutar same struke i strukovnih udruženja, a drugi je pozicioniranje s obzirom na odjek književnih djela u prostoru kritike i publike. Jelušić o sebi kao pjesnikinji i o svojem ulasku u prostor književne javnosti piše sljedeće:

„U međuvremenu, završila sam studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika, a nekoliko se mojih pjesama pojavilo u književnim časopisima i revijama. Bio je to relativan

⁵⁴ Zanimljivim ženskim opusima i nekanonskim statusom nekih hrvatskih književnica bavile su se, među ostalima, i Dunja Detoni Dujmić (Detoni Dujmić 1991 i 1998) te Lidija Dujčić (Dujčić 2011).

uspjeh; ja naime pripadam 'izgubljenoj generaciji' hrvatskih pisaca, rođenih između 1950. i 1960., koja nije uživala blagonaklonost, zaštitu, niti preporuke svojih starijih i uvaženih kolega. Doduše, postojali su i neki razlozi tome: neki od predšasnika bili su upleteni u politička zbivanja (poput hrvatskog proljeća), što se nepovoljno odrazilo u njihovim životima; drugi pak bijahu organizirani u nepristupačnim grupama, ne mareći za dostignuća mladih pjesnika. Sve je to, dakako, bilo prirodno, no naš je položaj bio potpuno obeshrabrujući.“ (Jelušić 2014: 456)

No autorica je nastavila pisati poeziju i graditi svoje mjesto u književnom svijetu:

„Godine 1973. pojavila se moja stihozbirka *Riječ kao lijepo stablo*, za koju sam dobila nagradu Sedam sekretara SKOJ-a. u to je doba takva nagrada značila mnogo: dobivali su je umjetnici do tridesete godine starosti u nekoliko kategorija, i svi su, kao što će statistike pokazati, 'učinili nešto od svog života', barem u odabranim profesijama. Imala sam 22 godine, i uzbuđivala me pojava vlastite knjige u javnosti, osobito nakon što ju je i kritika primila naklonošću: a uskoro sam primljena u Društvo književnika Hrvatske (danas DHK), kao jedna od najmlađih članova u njegovoj povijesti. (Volimo kuriozitete vezane uz svoje ime, i treba proći mnogo vremena prije no što utvrdimo kako su irelevantni!)

U svakom slučaju, bilo je to s prvom knjigom nešto dobro i zgodno; držala sam to sretnom okolnošću. Ali sam istodobno utvrdila da stvarno nitko ne bi mogao izdržati na metaforičkom *tlu pjesme*, jer **takvo mjesto ne postoji, dok ga na neki način ne osvojimo**. U tu svrhu valja nam se boriti za čitalačku pozornost, i za 'unutrašnji prostor', gdje se poezija može zakorijeniti i procvjetati...“ (ibid., 457, isticanje moje)

Način na koji autorica konceptualizira kulturni prostor i svoje mjesto u njemu upućuje na sposobnost autobiografskog diskursa da redefinira granice identiteta autobiografa, kao i granice književnosti i književnog svijeta. Jelušić iz retrospektivne autobiografske pozicije relativizira pa i ironizira svoje mladenačke potvrde vlastita statusa (npr. u autorioničnoj opaski o irelevantnosti kurioziteta vezanih uz svoje ime), a prostor književnosti, odnosno ono što naziva metaforičkim tлом pjesme smatra konstruktom koji postoji tek onda kada se konstituira pišući subjekt. Prostor koji autorica pozitivno doživljava jest prostor čitatelja, odnosno unutarnji prostor pjesničkog doživljaja i recepcije u kojem se stvara veza između subjekta koji piše i subjekta koji čita, tumači, razumijeva. U tom unutarnjem prostoru osobnog doživljaja stvara se onaj prostor književnosti i književne kulture kojem Jelušić teži i u kojem se potvrđuje. No, neke granice potvrđenja teže je prijeći, barem tako navodi autorica pišući o jednom „smještanju“ koje je smatrala ograničavajućim, necjelovitim:

„Nakon trideset godina i trideset knjiga, čitanki i antologija koje bi me trebale (valjda) potvrditi, studentica iz Podravine jedva 'probija' led na osječkom Pedagoškom fakultetu, da bi

dobila temu o mojoj poeziji za diplomski rad. Profesor, moj mlađi kolega, štreber i prilično izvježban severovsko-maleševski epigon, dopušta joj tek da me 'obradi' uz dvije dijalektalne pjesnikinje, jer mi je, valjda, tamo našao mjesto!“ (ibid., 455)

Jelušić ovim citatom nastavlja razradu problematike smještanja u književni prostor, pa i kanon – tko je taj koji određuje kamo koji opus pripada, po kojim kriterijima, s kojim ograničenjima. Kao što je već spomenuto, književnice su često bile ili marginalizirane ili su u kanon ulazile preko onih žanrova koji su im bili dozvoljeni, ali su imali manji stupanj reprezentativnosti unutar granica kulturnog pamćenja, poput dječje književnosti, dijalektalne književnosti i sl. Problem nepoklapanja s mjestom namijenjenim od strane drugih tematizirala je uostalom i Zagorka koja je u svoje vrijeme postigla iznimnu čitanost kod publike, ali ne i potvrdu od kritike i akademskih krugova. Ta je potvrda došla tek mnogo kasnije, ponajprije zahvaljujući detaljnom iščitavanju i revalorizaciji nekih dijelova njezina opusa od strane feminističke kritike. No, vratimo se Jelušićkinom autobiografskom razmatranju problematike mjesta i nemjesta u prostoru kulture i kanona. Načelno, mjesto unutar književnog kanona određuju stručnjaci (kritičari, teoretičari i povjesničari književnosti, sastavljači antologija itd.), mada ulazak u kanon može biti zajamčen i u slučaju iznimne i dugotrajne popularnosti i čitanosti. S druge strane, postavlja se pitanje o potrebi i svrhovitosti ulaska u već postojeći, određeni kanon. Treba li težiti smještanju unutar postojećih granica ili se može težiti stvaranju protukanona, odnosno pozicije izvan zadanih okvira? Neke su se književnice manje ili više uspješno smjestile u kontekstu književne i kulturne javnosti i dobile potvrdu svog statusa u nacionalnoj kulturi, druge su ili svojevolumeno ili silom prilika stvorile alternativne pozicije i književne identitete koji se opiru tradicionalnim smještanjima i uvrštavanjima u kanonske okvire.

Zaključno možemo primijetiti da su hrvatske književnice sklone u inače „vremenitu“ strukturu autobiografskog diskursa unositi elemente specijalnosti; mnoge u svojim autobiografijama stvaraju složen odnos vremenskih i prostornih kategorija, vrlo zgusnut kronotop koji ima funkciju tekstualnog konstruiranja identiteta u korelaciji s unutarnjim i izvanjskim prostorom/svijetom autobiografkinje. Bilo da govore o geografskim, društvenim ili kulturnim prostorima, hrvatske književnice u svojim ih autobiografijama opisuju kao sastavnice svog identiteta (osobnog i književnog). Mjesta i prostori oblikuju njihove živote i ličnosti, ali pritom i sami bivaju preoblikovani i uklopljeni u narativnu strukturu tekstualno reprezentiranog identiteta.

3.5. Diskurzivni modeli i stilsko-retorički plan u autobiografijama hrvatskih književnica⁵⁵

Ako smo skloni autobiografiju definirati kao na „napor da se vlastiti život predstavi kao uređen tekst-priča“ (Zlatar 1998: 117), onda se taj napor ogleda i u odabiru formalnih i stilskih odrednica autobiografskog diskursa, u težnji da se vlastiti život i identitet predstavi na onaj način koji autobiograf smatra najprikladnijim. Jer, autobiografski identitet prvenstveno je tekstualni, retorički konstrukt, a sam odabir diskurzivnog modela i retoričkog instrumentarija kojim će se taj identitet konstituirati i predstaviti govori nam o naporu, želji autobiografa da iskaže svoju individualnost. Budući da „ne postoji nikakva stilsko ni formalna obaveza koja bi uslovljavala autora u pisanju autobiografije“ (Duvnjak Radić 2011: 147), zaista možemo govoriti o slobodnom autorskom odabiru načina na koji će se predstaviti željeni autobiografski sadržaj. To međutim ne znači da iščitavajući korpus autobiografija hrvatskih književnica nećemo pronaći neke koje imaju sličan pristup narativnom oblikovanju građe, koriste se sličnim ili gotovo istim diskurzivnim modelima ili općim mjestima autobiografskog diskursa. U tom slučaju govorimo o kulturološki određenom modeliranju tekstualnog ja koje se stvara iz zajedničkog jezika (v. Eakin 1999), ali ono što nam omogućuje uvid u autorsku manipulaciju tim jezikom jesu stilski odabiri i otkloni od uobičajenih upotreba jezika (ovdje je zapravo riječ o odabiru stilske dominante – autobiografi najčešće odabiru jedan oblik pristupa, tj. odnosa prema autobiografskom identitetu).

Govoreći o stilu i stupnju literarnosti autobiografske proze, Sablić Tomić izdvaja nekoliko tipova autobiografskog diskursa u suvremenoj hrvatskoj autobiografskoj produkciji: polidiskurzivna autobiografija, literarizirana autobiografija, parodirana autobiografija i putopis⁵⁶ (Sablić Tomić 2002b: 25 i Sablić Tomić 2002c: 125). U polidiskurzivnoj autobiografiji autorica prepoznaje značajke postmodernističkog narativnog stila, kao što su „kriza naracije, različitost međusobno spojenih diskursa, prekinuti slijed pripovijedanja uvođenjem nepredvidivog tona, metafikcionalne primjedbe upućene čitateljima, protuslovlje, permutacija, promjene gramatičkog lica i roda, miješanje povijesti i fikcije, sklonost asocijativnom fragmentarnom sjećanju, razotkrivanje nesigurnosti, nepotpunosti i fluidnosti subjekta (Sablić Tomić 2002b: 74-75). Literarizirana autobiografija „nije samo iskaz o

⁵⁵ Zahvaljujem kolegi Tinu Lemcu na stručnom upućivanju oko problematike stilskih figura i stilske analize diskursa.

⁵⁶ S obzirom na to u analiziranom korpusu tekstova nema primjera za putopisni tip autobiografskog diskursa o kojem govori Sablić Tomić, on će biti izostavljen iz daljnjih razmatranja, dok ćemo se u nastavku teksta detaljnije baviti preostalim trima oblicima autobiografskog diskursa.

konkretnom, pojedinačnom i individualnom iskustvu već u njoj postoji mogućnost selektiranja, prešućivanja i prikrivanja potpune istine“ (ibid., 78-79). Ovdje možemo primijetiti da u svakoj autobiografiji postoji mogućnost selekcije i tekstualne montaže činjenica i fikcionalizacije identiteta, ali svakako postoje autobiografski tekstovi s višim stupnjem literarnosti, koji i na faktografskim temeljima uspijevaju stvoriti tip zgusnute, stilski oblikovane proze, jednako kao što postoje autobiografski tekstovi s nižim stupnjem literarnosti koji se uglavnom temelje na faktografsko-kronološkom rasporedu materijala. Parodirana autobiografija može se ostvariti kao „parodična refleksija književnog žanra i ironička autorefleksija“ (ibid., 83), a budući da je parodija čin subverzije prema vladajućoj paradigmi (ili normi, ili ideologiji), takve autobiografije može se iščitavati kao čin otpora prema onome što se tradicionalno, paradigmatički razmatra i čita u autobiografskom ključu.

Pozivajući se na Jeana Starobinskog i njegovo tumačenje stilskih značajki autobiografije, Duvnjak Radić navodi da stilaska dominantna, odnos ton autobiografije može biti elegično-nostalgični ili ironijski, odnosno „prošlost naizmjenično može da bude i predmet nostalgije i predmet ironije, a sadašnje vreme se može doživeti i kao (moralno) rastočeno i kao više stanje (intelektualno)“ (citirano prema Duvnjak Radić 211: 148). U korpusu autobiografija hrvatskih književnica pronaći ćemo primjere i za nostalgični, elegični pristup prošlosti i autobiografskom ja, kao i primjere za (auto)ironijsku refleksiju. Govoreći o ironiji kao figuri misli, možemo primijetiti da je ona vrlo podatna za korištenje u autobiografskom diskursu upravo zbog svoje subverzivnosti, političkog naboja (u smislu kritičkog odnosa prema autoritetima) i neodvojivosti od društvenog i kulturnog konteksta na koji referira (usp. Bagić 2012: 164-165). Ona može redefinirati autobiografsko ja u odnosu prema samome sebi, ali i kontekstu u kojem se to ja narativno oblikuje.

U razmatranju stilsko-retoričkog plana oblikovanja svakog teksta, pa tako i autobiografskog, uzima se u obzir i kontekst nastanka, proizvodnje teksta, kao i kontekst njegove recepcije. Osobito je to važno za autobiografiju koja bez recepcije, odnosno ovjere čitatelja, društvene okoline u kojoj nastaje i kojoj je upućena, praktički ne postoji. Autobiografija se piše kao model za javnost, za druge koji je svojim činom recepcije trebaju prepoznati i vrednovati kao autobiografski tekst⁵⁷. Iz stilističkog kuta gledano možemo se pitati zašto autori (pa tako i autobiografi) biraju upravo neka sredstva i načine da se izraze, a ne neke

⁵⁷ Govoreći u suodnosu autobiografskog subjekta i autobiografskog adresata i utjecaju pretpostavljenog adresata na sam autobiografski diskurs, Mirna Velčić-Canivez naglašava da smisao autobiografskog diskursa zapravo „velikim dijelom ovisi o tome u kojoj je mjeri autobiografski subjekt u suglasju s određenim modelima za javnost ili se naprotiv od njih udaljuje. [...] Drugim riječima, svaki potencijalni autobiograf mora pronaći lingvistička, retorička i tekstualna rješenja da bi svoj život prikazao na određeni način. Mora također zamisliti ili predvidjeti strukturu svoje publike.“ (Velčić-Canivez 1998: 51)

druge, odnosno ako se baš želimo usredotočiti na autobiografski diskurs, što se to ostvaruje kroz jezik a da pritom konstituira autobiografski subjekt? U nekim suvremenim stilističkim analizama propituje se čak i mogućnost teorijskog razmatranja tzv. feminističke stilistike, odnosno feminističkog modela teksta, u kojemu se kao bitan faktor uzima upravo kontekst nastanka teksta – od jezika zajednice, književnih normi i konvencija, književnih trendova, pripadnosti autora/ice u rodnom, rasnom, političkom, klasnom smislu te drugih društvenih, povijesnih i kulturnih faktora (Mills 1998: 31). Iako se Millsina studija bavi i onim tipovima teksta i diskursa koji eksplicitno naglašavaju temu roda i rodne pripadnosti (od popularne literature, do reklamnog diskursa ili pak otvorenog seksizma, dakle, većinom onih tipova diskursa u kojima je žena objektivizirana), ona svojim istraživanjem apostrofira i utjecaj pripadnosti određenom društvenom i kulturnom kontekstu na ženu kao subjekt koji stvara tekst. Mills smatra da je „rod izvan teksta, ali je ipak vrlo važan dio njegove integralne strukture“ (ibid., 38) – na taj način otvara mogućnost da se u analizu književnog teksta uvedu i drugi izvantekstualni faktori koji mogu utjecati na autorov/autoričin odabir jezičnih, odnosno stilskih sredstava (auto)reprezentacije (a tu dolaze u obzir svi društveni konstrukti poput roda, klase, itd.). Naravno, ne treba tvrditi da je specifičnost autobiografskog diskursa hrvatskih književnica sadržana samo i jedino u činjenici da su žene, ali svakako treba uzeti u obzir da se njihovi osobni i literarni identiteti grade upravo na ovome što Mills naglašava, a to je cjelokupni društveni kontekst i pripadnost određenim strukturama matične zajednice.

Kada govorimo o diskurzivnim modelima i stilskim odabirima u autobiografijama hrvatskih književnica možemo primijetiti da neki od tekstova imaju niži, a neki viši stupanj literarnosti, te da neki od njih preuzimaju diskurse koji primarno nisu literarni (npr. diskurs teorije). Nadalje, primjećujemo i da se neki autobiografski tekstovi grade oko dominantne, centralne stilske figure kao što je ironija, hiperbola, apostrofa, itd. Također se u nekim primjerima može govoriti o tekstovima u kojima dominira (auto)ironijski odnos prema autobiografskom subjektu i događajima koji se opisuju, a u određenom broju autobiografija iščitava se i nostalgični, pa i melankolijski odnos prema prošlosti, odnosno nekadašnjem ja koje autobiografkinje stvaraju i prikazuju. Jednako tako nastojat će se detektirati koja izražajna sredstva koriste neke autorice u svojim autobiografijama upućujući pritom upravo na kontekst nastanka svog teksta, ali i računajući na kontekst njegove recepcije.

Autobiografiju je dugo vremena u teorijskoj misli pratila reputacija žanra s nižim stupnjem literarnosti (v. npr. Olney 1980: 3-4). Mnogi se autobiografski tekstovi doista temelje na faktografiji, odnosno pripovijedanju o činjenicama i događajima iz autorova života, ali u

mnogim drugim slučajevima autobiografski diskurs nadilazi razinu puke faktografije ili kronološkog nabranja „golih“ činjenica. Dakle, postoje autobiografije s nižim i s višim stupnjem literarnosti (odnosno, možemo reći fikcionalnosti, jer literarizirane autobiografije svakako otvaraju veći prostor procesu fikcionalizacije autobiografskog identiteta). Mirna Velčić primjećuje da su „za književnu teoriju autobiografije zanimljive zato jer su one navodno rubni žanrovi. U njima se miješa pripovijedanje o zbiljskim i izmišljenim događajima.“ (Velčić 1991: 18) No, neovisno o tome u koju teorijsku kategoriju (rubnu ili centralnu) svrstali autobiografiju, smatrali je književnim ili neknjiževnim tipom diskursa, činjenica je da u svakom autobiografskom tekstu, čak i onom s nižim stupnjem literarnosti, govorimo o „proizvodnji pripovjednog čina“ (ibidem), a time dolazimo do subjektivnog odabira pripovjednih i stilskih sredstava kojima se u pripovjednom činu konstituira autobiografski identitet. U autobiografijama nižeg stupnja literarnosti možemo govoriti o situaciji konstituiranja autobiografskog identiteta preko uzročno-posljedične događajnosti i više razine referiranja na zbiljske (a manje na izmišljene) događaje.

U takve izrazito „faktografične“ autobiografije možemo uvrstiti autobiografske tekstove Štefe Iskre-Kršnjavi i Side Košutić, koje poštujući zadani obrazac navođenja informacija o osobnom i profesionalnom životu, uglavnom ne izlaze iz tog tekstualnog okvira. Te dvije autobiografije temelje se na preciznom navođenju traženih informacija (od datuma rođenja, podataka o obitelji, školovanju, objavljenim djelima, do navođenja ostalih događaja iz života koji se smatraju važnima za rad i status autobiografkinje). Odgovori su najčešće prilično sažeti, informativni, a obje se autorice koriste u kriticama i eliptičnim rečeničnim konstrukcijama u svom autobiografskom diskursu koji prvenstveno obilježen načelom informativnosti i komunikacijske pragmatičnosti:

„Prevodi: le Cid od Corneille-a; la Samaritaine od Edm. Rostand-a; Cyrano de Bergerac od istog pisca. Sva tri komada prikazivali su u hrv. nar. kazalištu. Prev. neke novelice iz mađarskog jez.“ (Iskra-Kršnjavi 1997: 411)

„U slobodno vrijeme zanimala se slikanjem, pa sam zapravo mislila da se posvetim tome. Ali slabo zdravlje i napor kod pohađanja slik. akademije, a i materij. prilike odbile me od toga.“ (Košutić 1997: 868)

Tek u nekoliko primjera možemo primijetiti odstupanje od takvog činjeničnog, neliterarnog stila izražavanja, u kojem se naziru natruhe afektivnog odnosa prema autobiografskoj građi, pa samim time i odabira izražajnih sredstava:

„Poznanstvo s drom Kršnjavi-em: sveti vez dviju duša – Velike boli – velika sreća.“ (Iskra-Kršnjavi 1997: 412)

„Ljubav prema pjesmi, koja je izmamila i suze, prema pticama, koje bi se dugo, sat čitav, motrilo kao i tisuće sitnih ljepota. U crkvi najradije i često boravila, kad bijaše prazna. Utisci, ovdje proživljeni, nijesu zaboravljeni nikada.“ (Košutić 1997: 867)

Kao što je već spomenuto u potpoglavlju 3.3., faktografičnost i kronologičnost autobiografskog diskursa kod Iskre-Kršnjavi i Košutić rezultat je poštovanja naznačenog obrasca pitanja i traženih odgovora od strane naručitelja – specifičnost njihovih autobiografija je u tome što su ih obje autorice, po vlastitom priznanju pisale nevoljko,⁵⁸ na tuđi zahtjev, te je stoga i oblikovanje njihovih tekstova bilo na određeni način uvjetovano. Ta su dva teksta slična jer imaju sličan kontekst nastanka i kontekst recepcije, pa to utječe i na njihov retorički plan. Lakonički stil i neizlaženje izvan okvira postavljenih pitanja, odnosno primljenog obrasca stoga čine ove dvije autobiografije specifičnim primjerima izostanka klasične retrospektivne autobiografske naracije, a retorički okvir obaju tekstova čini samozatajan stil nesklon samohvali ili iznošenju intime te usmjeren isticanju duhovnih i moralnih vrijednosti.

Među autobiografije koje se koriste neliterarnim tipom diskursa ubraja se i autobiografija Vesne Parun *Vesna Parun o Vesni Parun*. Kao što je već spomenuto u potpoglavlju 3.2. u kojem se analizirala upotreba trećeg lica u navedenom tekstu, Parun autobiografiju piše diskursom koji oponaša faktografski i sažeti enciklopedijski stil. Takav stil u njezinom tekstu ima svrhu subverzivnog i (auto)ironijskog odmaka od konstrukcije vlastitog identiteta i statusa u okvirima nacionalne kulture i književnog kanona. Tekst je premrežen s nekoliko autorskih komentara, odnosno autometapoetičkih ulomaka u kojima Parun navodi intimne poticaje za pisanje poezije (osobito je istaknuta autoričina najpoznatija pjesma *Ti koja imaš nevinije ruke* za koju Parun navodi da je u srži nastanka autobiografska).

Kvazienciklopedijski stil Paruničine autobiografije predstavlja otklon u odnosu na uobičajeni narativni stil autobiografskog pisma, ponajprije zbog toga što je subverzivan i polemičan – autorica propituje i sebe i svoj literarni identitet, ali i način na koji se taj identitet može službeno predstavljati u okvirima društvenih i kulturnih normi i obrazaca. Način na koji autorica navodi svoja objavljena djela, kao da sama piše svoju leksikonsku natuknicu, može upućivati na otpor postojećim autoritetima struke ili polemiku s onima koji stvaraju službeni diskurs književne teorije i povijesti, pa tako i enciklopedija i leksikona koji čine riznicu postojećih i ovjerenih doprinosa nacionalnoj kulturi, ali i potrebu da se na svoj način, pa makar

⁵⁸ Riječima „Bog oslobodi, da još više o sebi pišem, i ovo me je stajalo užasnog pregora!“ završava svoju autobiografiju Iskra-Kršnjavi (Iskra-Kršnjavi 1997: 412-413), a kao najbitniji se faktori u nastanku njezinog teksta ističu oni izvanjski – s jedne strane izvantekstualni (kontekst nastanka teksta je upisanost u određene društvene i profesionalne strukture) a s druge strane i izvanpersonalni (izostaje osobni poriv/potreba autorice za pronalaženjem identiteta kroz pisanje autobiografije, upravo suprotno, taj se poriv otklanja kao neželjen i nepotreban).

i s kritičkom i ironijskom distancom, ispiše subjektivno viđenje pozicije u nacionalnoj književnosti i kulturi.

Tekst Ljerke Schiffler *Aporeme autobiografije* jedan je od neobičnijih tekstova u korpusu analiziranih autobiografija. To zapravo i nije autobiografija u užem smislu riječi nego metatekst, odnosno filozofski traktat u kojem autorica umjesto vlastite autobiografije čitatelju nudi po autobiografskim načelima sročenu povijest razvoja samog autobiografskog žanra. Jezik *Aporema autobiografije* jezik je teorije i filozofije, a autoričin diskurs premrežen je argumentima, citatima, upućivanjima na prethodna istraživanja i tumačenja autobiografije kao žanra. Dakle, riječ je o razrađenom teorijskom diskursu koji poštuje sva načela akademskog pisma, od načina izlaganja i argumentiranja teme do pravila znanstvenog citiranja.

Schiffler svoj tekst oblikuje u logičke cjeline koje se bave pojedinim aporijama autobiografije, odnosno onim točkama u teorijskoj i književnopovijesnoj analizi kojima se bavi većina istraživača autobiografije jer su upravo te točke bitne za razumijevanje problematike žanra. Autorica tekst počinje svojim pokušajem definicije autobiografije kao „samosvojnog književnog diskursa“ u kojem subjekt traži svoje „unutarnje samoodređenje“ (Schiffler 2014: 121), a zatim nastavlja s analizom pojedinih kategorija koje čine autobiografiju: od osobnog poriva za pisanjem o sebi, do vremenske perspektive u autobiografskom diskursu, problema pamćenja, srodnosti autobiografije s drugim književnim žanrovima poput memoara ili biografije, ili bliskosti s kategorijom autoportreta u likovnoj umjetnosti. Na jednom mjestu autorica nakratko napušta teorijsko razmatranje autobiografije i osvrće se na (ne)mogućnost pisanja vlastite autobiografije (odnosno *zgodopisa*, kako ona to formulira). U tom autometapoetičkom komentaru Schiffler piše:

„I nehotice pomišljam kako napisati autobiografiju sa svim tim pitanjima koja mi se postavljaju. Morala bih imati neki dobar razlog, a to nije nijedan od dosad ustanovljenih, ni uvjete, presajjne pretke, čistoću običaja, veliko znanje i obrazovanost, preslavne vrline duha, sposobnost razumijevanja najtežih stvari, dugotrajno iskustvo (ničemu me ne nauči), napore i prirodne darove, kako ih sve pobrojava humanist 16. st. Faust Vrančić u svom životopisu strica Antuna (Sibenicensis Dalmata) pa ne bih zaslužila ni slavnog biografa ili cvijeće posmrtnoga govora Faustu Vrančiću, dostojnog šibenskog kanonika Tomka Mrnavića, ne dičeći se nekim osobitim prijateljstvom i odanošću. Mislila bih po svoj prilici na drugu stranu mjeseca, onu o kojoj je pisao starac-prorok u Delfima ili o onom što mi u trenutku prođe mozgom, a već je sadržano u djelu – sagorjelom životu, i u životu – sagorjelom djelu, kako je to bilo rečeno za francusku književnicu i filozofkinju.

Ili, prije bi to bila skica za jednu antibiografiju.“ (ibid., 125)

Ovaj nam ulomak pokazuje prodor autorskog ja, odnosno subjektivne perspektive u teorijski diskurs – zbog toga Schiffleričin tekst o aporijama autobiografije i možemo u širem smislu riječi smatrati oblikom autobiografskog pisma, doduše netipičnog jer nam ne govori o osobnoj povijesti i razviju ličnosti same autorice, ali je njezino autorsko ja u tekstu itekako prisutno. Takav personalizirani način izražavanja u okvirima diskursa teorije i filozofije ono je što bi feminističke teoretičarke nazvale *personal criticism*⁵⁹ te se u ovom slučaju pokazuje kao vrlo inovativan pristup temi autobiografskog pisma.

Ljerka Schiffler nije jedina koja svoj autobiografski tekst stvara na presjecištu različitih tipova diskursa i stilskih odrednica. Primjerice Julijana Matanović u svojoj autobiografiji također gradi personalizirani diskurs iz pozicije književnice, ali i teoretičarke i znanstvenice koja pišući o temi autobiografije iznosi i svoj osobni ulog u tu problematiku. Povezujući u tekstu epizodu iz osobnog, intimnog života s profesionalnom razdjelnicom, odnosno trenutkom u kojem je promijenila svoj odnos prema književnosti, autorica mijenja i tip autobiografskog diskursa od prisjećajuće naracije, obilježene fluidnim literarnim stilom koji iskazuje neuhvatljivost sjećanja, do teorijskog razmatranja pojedinih pozicija u literarnom trokutu pisac – djelo – čitatelj. Čitajući roman *Flaubertova papiga*, ona mijenja svoju čitateljsku, teorijsku i osobnu poziciju:

„Žanrovska složenost romana, mijenjanje diskursa u svakom pojedinom poglavlju, tema potrage i tumačenja djela velikog pisca, detalji vjerodostojne biografije predstavljali su mjesta podatna za preciznu teorijsku književnu analizu koja je nagovarala na izostavljanje vlastitoga ja.“ (Matanović 2015: 165)

Događa se upravo suprotno – vlastito ja postaje iznimno prisutno i važno i u književnom, i u teorijskom diskursu autorice. U autobiografskom se diskursu ono, u skladu s tezom Mirne Velčić o dijalogičnosti autobiografije (v. Velčić 1991: 9), sučeljava i s drugim tekstovima u kojima se konstituiraju mnoga druga ja rasvjetljavajući pomiješanost žanrova i oblika diskursa u životu i u tekstu, kako to piše i Matanović. Njezin personalizirani teorijski diskurs već se odmiče u smjeru višeg stupnja stilizacije i fikcionalizacije, te time ostvaruje tip autobiografskog pisma koji je premrežen promjenama osobne perspektive – od autorice kao

⁵⁹ Posljednjih je desetljeća feministička teorija iznjedrila koncept korištenja osobnog, pa čak i autobiografskog iskustva u teoriji, znanosti, kritici. Feminističke teoretičarke prve su počele pisati o tzv. personaliziranoj kritici (*personal criticism*) – pri čemu valja napomenuti da se angloamerički pojam *criticism* ima shvatiti šire od pojma kritike u hrvatskom jeziku, riječ je, dakle, o općenito diskursu teorije, a ne samo kritičkom. Pojam personalizirane kritike inače je vrlo detaljno razradila Nancy K. Miller u knjizi *Getting Personal*, naglašavajući važnost tog koncepta za feminističku teoriju koja se uvijek gradila na osobnome iskustvu, ali je isto tako kroz navedene alternativne načine izražavanja ponudila prostor afirmacije ženske subjektivnosti.

Za pitanje statusa autorskog ja u okviru književnoteorijskog diskursa, odnosno (ne)sklonosti hrvatskih znanstvenika da u teorijskom diskursu istaknu autorski subjekt, također vidjeti Zlatar 1998: 169-191.

žene u kontekstu privatnog, bračnog života, do autorice kao čitateljice, autorice kao spisateljice, autorice kao znanstvenice koja prosuđuje o tuđim tekstovima. Autobiografija Julijane Matanović govori nam o najbitnijoj odrednici (i aporiji) autobiografskog diskursa, a to je da iako on inicijalno referira na zbilju (odnosno točne datume i stvarne događaje), ta zbilja prošavši kroz osobno, autorsko sito subjektivnog iskustva i doživljaja biva interpretirana na literarni (fikcionalni) način.

Govoreći o autobiografijama u kojima se ostvaruje viši stupanj literarne obrade autobiografske građe svakako treba spomenuti tekst *Iz prošlih dana* Jagode Truhelke. Njezina je naracija kronološka, ali obilježena stilskim i narativnim strategijama koje je čine bliskom modelu fikcionalne pripovjedne proze. Osim toga, sama autorica na početku se pita ne postoji li uvijek opasnost da autobiografija preraste u pravu priču kada autor otvori vrata prošlosti i uspomnama (v. Truhelka 1997: 337). Njezina je autobiografija zaista koncipirana kao pripovijest u kojoj postoje glavni i sporedni likovi, događaji koje se povezuju u uzročno-posljedičnom slijedu, mjesta koja uokviruju narativni slijed, opisi ljudi, događaja, prostora, doživljaja, itd. Osobito se u Truhelkinjoj autobiografskoj prozi ističu bogati i detaljni opisi ljudi i mjesta koja su apostrofirana kao bitna za tijek autoričina života. Autorica detaljno opisuje svoje djetinjstvo i odnose među članovima obitelji, a zatim i ona mjesta (gradove) u kojima je živjela i radila (u nove ju je sredine uglavnom odvodila pedagoška profesija, a ona joj je otvarala i mogućnosti novih poznanstava i suradnji s drugim obrazovanim ženama tog vremena poput Marije Jambrišak, Kamile Lucerne, itd.).

Truhelkin je autobiografski diskurs također obilježen i sklonošću anegdotalnom, duhovitom, pa ponekad i autoironičnom prikazivanju nekih događaja iz prošlosti. Tako primjerice o njezinom dolasku u Gospić, odnosno naknadnoj interpretaciji koja korigira prvotni autoričin doživljaj Gospića svjedoči sljedeći citat:

„Ukonačene smo bile loše, što se samo da zamisliti. Ista takva bila nam je sjutradan dobrodošlica u 'obrstariji', zamalo županijskim dvorima, od strane 'okružnika' koje me nije nimalo osokolio nemilim pozdravom: 'Pa što ste došli? Mi ovdje ne trebamo ni vas ni vaše više djevojačke škole.' Umalo se nisam onesvijestila, no ostala sam još ipak toliko prisebna da sam mu pružila svoj dekret o imenovanju za predstojnicu više djevojačke škole, pentajući kroza suze: 'Nisam došla od svoje volje, poslala me vlada u Zagrebu...' Međutim taj će mi lički medvjed postati kasnije najbolji zaštitnik na prvim koracima po 'vrućem ličkom tlu', kako su se izražavala gospoda u Zagrebu, dajući mi dobre savjete i upute za put i budući rad. Čim je 'prisvitli' čuo da me je dopratila majka i da me čeka u predsoblju, ončas pretvori se u kavalira staroga graničarskog kova, isprati me u predsoblje, viteški se porukuje i pozdravi s majkom,

rekavši među ostalim pristalim riječima da ću imati 'vraškog' posla s frajлом Fanom, dugogodišnjom ravnateljicom osnovne škole, jer se ona zarekla da se neće živa maknuti iz školske zgrade gdje je imala stan (u kojem bi se imala smjestiti viša djevojačka škola), za tu novu školu i mladu učiteljicu, 'kao da bez nje nema još učiteljica u Lici.'“ (ibid., 347)

Truhelkin je diskurs premrežen sentencama i narodnim poslovicama, te govornim oblicima koji upućuju kazivačku dimenziju njezina teksta, pa u nekim dijelovima njezina autobiografija djeluje kao da je ispričana, a ne napisana. Naprimjer:

„Počet ćemo dakle ne po onoj 'in medias res', nego sasvim običnim početkom, prvim početkom, da se vidi redom i pregledom kuda se sve potucao i probijao taj život. Pa u ime božje!“ (ibid., 337)

„... je li uputno poslati u daleki svijet mlado i neiskusno stvorenje kao bulu u jagode, da otvara školu i da 'steče zasluge'?“ (ibid., 349)

„... sjetila se okružnikove napomene još pri mom dolasku kako ipak ne ide da se kao službena osoba na svakom koraku držim materine suknje...“ (ibidem)

„Led je bio probijen, i sada hoćeš-nećeš moralo se pisati...“ (ibid., 359)

Truhelka je svojim autobiografskim tekstom zadržala referentni odnos prema zbilji i proživljenim događajima, ali je ujedno u tekstu iskazala svoj osobni doživljaj i svijest o proživljenome, te na taj način dala tekstualni signal podrazumijevanim recipijentima da njezinu autobiografiju čitaju u narativnom, literarnom okviru.

Među autobiografijama s višim stupnjem literarnosti ističe se i ona Ivane Brlić-Mažuranić. Njezin je autobiografski tekst zanimljiv primjer jer iako je pisan po narudžbi i prema zadanom formatu (a u izvorniku se to i vidi jer su na marginama stranica naznačene autoričine natuknice za pisanje teksta koje se pak temelje na pitanjima koja joj je poslala Akademija kao naručitelj), ipak nije pisan faktografično ni šturo nego je oblikovan po svim zakonitostima pripovjednog teksta. Osim toga, kako je u svojoj analizi Brlićkina autobiografskog diskursa svojedobno istaknula Helena Sablić Tomić, upravo iz njezine autobiografije možemo iščitati poetička načela koja vladaju i njezinim književnim tekstovima, od motivsko-tematske pa do stilsko-jezične razine (Sablić Tomić 1997: 177-185). Literarnost Brlićkina autobiografskog diskursa naglašava i Jasna Ažman koja se u svojoj doktorskoj disertaciji bavila upravo autobiografskom prozom Ivane Brlić-Mažuranić. Ažman navodi kako je njezina *Autobiografija* iz 1916. nastala kao „niz odgovora na Akademijina pitanja“, ali je ujedno tekst „koncipiran kao zgusnuta proza“ (Ažman 2010: 62).

Autobiografija Ivane Brlić-Mažuranić pisana je kao duhovni autoportret pa je i narativni stil, kao i opći ton teksta tome primjeren – njezina je naracija obilježena razrađenim, ali jasnim

rečenicama, sklonošću amplifikacijama (u smislu detaljiziranog i nijansiranog razvijanja nekih ideja i opisa), nenametljivom prisutnošću autoričinog ja i njezinih subjektivnih vizura koje se u tekstu pojavljuju kao prošivni bod koji povezuje sva mjesta, ljude i događaje u skladnu pripovjednu cjelinu. Narativnu i stilsku koherentnost Brličkinu autobiografskom diskursu daje upravo njezina osobnost, odnosno osobna i duhovna perspektiva koja izbija iz svake rečenice, ali na vrlo nijansiran i senzibilan način. U takvom diskursu povremeno se pojavljuju i ponešto samokritični osvrti ili korekcije u odnosu na vlastito mladenačko emfatično doživljavanje svijeta, pa se tako u jednom ulomku Brlić osvrće na prvi susret s morem, koji je opisala u svojim mladenačkim dnevnicima⁶⁰:

„U petnaestoj svojoj godini učinih prvi svoj put, i to u Primorje. Moji zapisci sa toga puta počinju romantičnim usklikom: 'Raskinut će se čarobna zavjesa kojom je dosada za mene svijet prekriven bio!' Zaista, patetična riječ za put koji je imao poći do naše Rijeke, pa do Primorja! – More je, uostalom, pofalilo u svom prvom dojmu, te se jasno sjećam da prvi dojam mora, ne znam s kojih razloga, nije bio onaj što ga s hinjenim ushitom bilježe moje 'putne uspomene'.“ (Brlić-Mažuranić 1997: 523)

Brličkina je autobiografija premrežena i detaljnim, nadahnutim opisima krajeva i ljudi, počevši od rodnog Ogulina i impresivnog Kleka koji u autoričinoj mašti budi najfantastičnije ideje i prizore, do opisa članova obitelji koji su imali najjači utjecaj na oblikovanje njezine ličnosti. Izdvojiti ćemo autoričin opis djeda te jedan osobito nadahnut opis pjesnika Franje Markovića. Riječ je o dva verbalna portreta koja su iskazana tzv. diskursom pohvale; oni se usredotočuju više na psihološki i moralni opis osobe odnosno njezinih kvaliteta, nego na opis vanjštine (riječ je o figuri diskursa etopeji, v. Bagić 2012: 118-119).

„Stolu je predsjedao djed sam, razgovore je rukovodio on, a njegova tjelesno i duševno nadmoćna pojava vršila je nedokučiv upliv na moje biće – upliv kojega sam si vrlo rano počela svjesna bivati. Vanredni strogi patrijarhalni duh činio je svako zblizenja nas mnogovrsne unučadi s djedom nemogućim. [...] Svaka njegova riječ, svaka rasprava (u rasprave se rado upuštao i nije dao da predmet padne dok ne bi iscrpljen bio) bila je uzvišena umom, a još uzvišenija u onoj čistoći i strogosti etičkih nazora kojom kano da je taj silni starac prožimao svu okolinu svoju, sav dom svoj, sve koljeno svoje.“ (Brlić-Mažuranić 1997: 522)

„Tko je kadgod imao prilike da motri toplinu i žar kojim se je uvijek zanosio Franjo Marković za ljepote prirode, za ljepote umjetnosti, za milinu zvuka i oblika – te tko je gledao u tim časovima vanredan i rijedak sjaj njegovih očiju – tu vanrednu osobinu njegovu – taj je uz nešto osjetljivosti morao upoznati kolika se sila pjesničkog čuvstvovanja krije u toj duši. I meni

⁶⁰ O sličnostima i razlikama u procesu samopredočavanja u mladenačkim dnevnicima i *Autobiografiji* Ivane Brlić-Mažuranić više vidjeti u: Perić 2011: 113-120.

se tako već djetetom desila prilika da uhvatim pogled u hram tog čistog i rođenog svećenika poezija – u preosjetljivu dušu njegovu. Sjećam se prizora, gdje se je vraćao s puta obaviv bolnu dužnost: posjetiv grob nedavno preminulog čeda. Bio je već sumrak, put je vodio kroz mali gajić, a ja sam se upravo vraćala od njegova doma ka našem zaselku. Nezaboravna mi je slika duboke boli koja mi se ukazala. Uslijed male uzvisine prolazila su kola u koraku putem. Poništen, izgubljen, uronjen u svoju tugu, sjedio je u kolima pjesnik – a u njegovu pogledu ležao je onaj vrhunac tuge koja ne gleda i ne opaža vanjskoga svijeta.“ (ibid., 525)

U Brličkinu autobiografskom diskursu javlja se evokativni, nostalgični ton, osobito u onim ulomcima u kojima se prisjeća vremena i doživljava djetinjstva i rane mladosti. Autorica nema ironijski odmak u odnosu na proživljeno vrijeme, niti se odriče svojih nekadašnjih, prošlih oblika jastva, već svoj identitet u trenutku pisanja autobiografije prikazuje kao logičan rezultat svih faza svog duhovnog i misaonog razvoja, uključujući i one mladenačke emfatične projekcije budućnosti (a upravo je to u početnom ulomku i najavila kao glavni cilj pisanja autobiografije).

U okviru literariziranih autobiografija svojim se diskursom izdvaja se *Mistični monolog* Anke Petričević. Riječ je o specifičnom poetsko-mističkom tipu diskursa u kojem autorica spaja svoju pjesničku osobnost i meditativno-molitveni oblik iskazivanja koji joj kao časnoj sestri predstavlja prirodan i svakodnevan način komunikacije s Bogom. Njezina autobiografija izgrađena je oko jedne stilske dominante, a to je apostrofa, odnosno figura misli koja se ostvaruje kao obraćanje odsutnom entitetu, u ovom slučaju Bogu. Posebnost apostrofe je u tome što ona na neki način obuhvaća pjesništvo u cjelini, odnosno „budući da se njome izvodi povezivanje dvaju sučeljenih svjetova – živog i neživog, prisutnog i odsutnog, konkretnog i apstraktnog, svijeta bića i svijeta stvari – književni teoretičari apostrofu promatraju kao tvorbeno načelo čitavog pjesništva“ (Bagić 2012: 66).

Petričevićino obraćanje Bogu nije samo pjesničkog, nego i duhovnog, molitvenog karaktera. Mistička dimenzija njezinog teksta otvara mogućnost da se odsutni entitet kojem je apostrofa upućena uprisutni u mističnom iskustvu autorice te da na taj način apostrofa doživi svoje tekstualno (p)ostvarenje – Bog na zaziv, nagovor odgovara svojim darovima ljubavi koji ga čine prisutnim u životu i iskustvu autorice. Petričević Boga apostrofira kao stvarno biće i dimenziju svog života i identiteta:

„To je stvarno Biće tražilo od mene mnoga odricanja i posvemašnje žrtve – *holocaustum*.“ (Petričević 2013: 130)

„Da, Ti si to, Bože moj, duša Te moja danomice sve jasnije otkriva. Otkriva Te svojim unutaršnjim putovima, svojim rastom i traženjima, svojim spoznajama i zahtjevima. Otkriva Te

sve jasnije u dubinama koje ostaju netaknute i osamljene, kamo ne dopire ljudska riječ ili šum sa površine. Tu Te nalazim i Ti mi u tišini progovaraš.“ (ibid., 131)

Autobiografski diskurs Anke Petričević bogat je pjesničkim citatima iz njezinih zbirki, koje su također duhovnog i meditativnog karaktera. Njezin je diskurs, kada se promotri unutar korpusa analiziranih autobiografija hrvatskih književnica, svakako najviše obilježen poetskim izričajem, s najmanje elemenata narativne i kronološke strukture. *Mistični monolog* tako je u cjelini ostvaren kao lirski govor upućen drugome, odnosno onome *Ti* koje autorica shvaća kao najviše biće pred kojim je vlastito *Ja* ponizno i samoprijegorno.

Lirizirani autobiografski diskurs pronalazimo i u *Autobiografskim susretima* Dunje Detoni Dujmić. Prvi dio autobiografije, naslovljen *Križevačke krhotine*, napisan je u obliku fragmentariziranih najranijih sjećanja koja obilježavaju liričnost izraza, kratke rečenice i eliptične rečenične strukture, naglašena osjetilnost (autorica uspomene i rane impresije tekstualno uobličuje pomoću svih osjetilnih senzacija – vida, sluha, mirisa, okusa, opipa) te sklonost očuđenom prikazivanju događanja iz perspektive djeteta (budući da autorica u prvom dijelu autobiografije piše o djetinjstvu, ona u nekim dijelovima teksta mijenja perspektivu i ispisuje doživljaje i događaje na način na koji bi ih dijete iskazalo, iako je očito da je u tekstu inače prisutna njezina subjektivna perspektiva iz pozicije odrasle osobe).

Navedene odlike autoričina autobiografskog diskursa uočavamo na sljedećem primjeru opisa ratnih zbivanja:

„Opet noć. Duge svjetlosne zrake pružaju se prema nebu i nešto na njemu traže. Sežu do zvijezda i remete njihov mir. Tu i tamo poneka padne bez zvuka. No štuke još miruju, zrakoplovi nemaju krila. Unatoč tomu reflektori se pale i gase, crtaju na svodu nemirnu mrežu geometrije, pravaca i tangenta; one se križaju, sudaraju, poništavaju se perspektive. Dok se dižu prema krošnjama čini se kao da se tisuće noćnih svijeća penju bridovima mraka do one najveće zvijezde koja je stalno upaljena. To se rat popeo na vrh Kalnika. Zrake se odjednom zalijepe za rubove krovova, počinju sličiti užadi od leda, štopoću, šecū mliječnom stazom posutom kristalima. Zatim dolazi velika uzbuna, bježi se u sklonište, zrak je nabijen panikom. Jedna se kuća ruši. Asfalt poskakuje. Netko zaključava vrt. Nečije dijete plače, strogi ga glas kori. To se Maladunja prenula iz sna. U skloništu je hladno. Uvukao se rat. Odjednom svima nedostaje zraka.“ (Detoni Dujmić 2015: 18)

U drugom dijelu svoje autobiografije koji nosi naslov *Autobiografski Zagreb* Detoni Dujmić napušta lirizirani diskurs, te iako i dalje zadržava princip oblikovanja teksta u podnaslovljene ulomke, sada njezin diskurs postaje narativniji. Osim subjektivnih impresija i doživljaja navode se i opisi stvarnih ljudi i događaja. Autoričin stilsko-retorički pristup

oblikovanju autobiografske građe počinje se temeljiti na detaljnim opisima prostora i događaja te portretiranjima ljudi koji su imali utjecaj na njezin život (osobito se ističe moralni opis, odnosno etopeja jednog učenika koji je s autoricom išao u srednju školu i koji dobiva nadimak Crveni Baćuška zbog ideoloških stavova). Također su sve češće reference na svijet književnosti, i to naizmjeničnim govorom iz pozicije pasionirane čitateljice i pozicije osviještene autorice.

„Odjednom se u meni upalila mistična iskra čitalačkog rituala: pokušati pronaći knjigu u kojoj je zapisan smisao moje djetinje egzistencije, pročitati onaj sudbinski tekst života koji će mi otkriti putove na kojima će se oblikovati moja budućnost, bit moga postojanja. Dugo sam tražila tu imaginarnu i proročku, sveobuhvatnu knjigu života ni ne sluteći da se ona polako ispisuje sama, tijekom godina moje posvećenosti čitanju, koje će se polako prelijevati u pisanje.“ (ibid., 23)

Autobiografski diskurs Dunje Detoni Dujmić obilježen je i tonom nostalgije, osobito prema ranom djetinjstvu i periodu „križevačkih krhotina“ kojima se autorica vraća u posljednjem ulomku. Naime, pišući o bolesti i gubitku pamćenja te konačno smrti svoje majke, autorica se pita jesu li njezine rane uspomene istinite ili samo konstrukcija i igra ljudskog uma. Krhotine sjećanja i identiteta (kako vlastitog, tako i tuđih) pojavljuju se kao podsjetnik na prošlo i nepovratno. Ponavljajući iskaz „ja sam ona“, na početku u obliku izjavne rečenice, na kraju u obliku retoričkog pitanja, autorica zaokružuje svoj autobiografski diskurs temeljnim odnosom identifikacije između sebe i majke.

Literarni, fikcionalni okvir svojoj životnoj priči, kao i povijesti svoje obitelji koju ispisuje u autobiografiji, daje Irena Lukšić. Njezina autobiografija obiluje obiteljskim pričama, anegdotama, dijalozima i autoironičnim komentarima koji u autobiografski diskurs unose određeni stupanj stiliziranosti i fikcionalnosti. Lukšić osim naracije koja obuhvaća povijest njezine obitelji od dolaska bake i njezinih roditelja iz Češke u Hrvatsku, u svoj diskurs uvodi i brojne dijaloge između članova obitelji (sada već i pokojnih), i to na češkom jeziku kojim su između sebe govorili i nakon što su se doselili u Dugu Resu. Kao što je već rečeno, dijalozi u autobiografskom diskursu nedvojbeno predstavljaju signal većeg stupnja fikcionalizacije, a osobito u ovakvim slučajevima (re)konstrukcije nekadašnjih razgovora između osoba koje više nisu žive, i još k tome na stranom jeziku:

„No, stara mama i stari tata vrijeme su najradije provodili u svome domu, u Anningerovoj ladanjskoj rezidenciji.

- Tento dům je náš mali raj – govorio je stari tata.
- Všude dobře, doma nejlíp.“ (Lukšić 2015: 102)

Autoričin diskurs obilježen je i detaljnim, mjestimice i vrlo duhovitim, gotovo anegdotalnim opisima pojedinih članova obitelji i njihovih sudbina. Svi oni prikazani su kao pravi literarni likovi, sa svojim osobinama, motivacijama i određenom ulogom u narativnoj cjelini. Kao primjere možemo izdvojiti opis bake Štefanije Dvořak (koja se udala za Ivana Lukšića), stvoren na temelju obiteljskih priča i fotografija, te opis neslaganja između dvojice rođaka, Miroslava Šuteja i Tonija.

„Štefanija u novoj sredini, siromašnoj zagrebačkoj radničkoj četvrti, nije htjela mijenjati navike iz karlovačkoga života: na posao je nosila šešire i *Tivarove* damske ogrtače, izazivajući divljenje i zavist gdje god bi se pojavila. Šefovi su joj, krišom od Maksimilijana, slali cvijeće s dvosmislenim porukama. Voljela je, kažu, izlaziti u bolje kavane, a svake prve nedjelje u mjesecu obvezatno je doručkovala u hotelu *Milinov* na Trgu bana Jelačića. Ljeti je s prijateljicama igrala hazenu na savskome drvenome kupalištu. U obiteljskome albumu postoji niz fotografija koje to potvrđuju.“ (ibid., 106)

„Miroslav Šutej je Ireni poklonio ulje na lesonitu *Rab*. Niz visokih dalmatinskih kuća koje zajedno sa svojim odrazom ulaze u tamno more. I tri tornja zapiknuta u nebo.

– Ne, ova slika ne valja! – razljuti se Toni kad ju je vidio. – Nije ovo nikakav Rab! Na Rabu postoje četiri tornja! Četiri!

I onda je odjurio kući po fotografiju na kojoj se lijepo vide četiri rapska tornja. U prvom planu je on, Toni, izvaljen preko oštrog kamenja gradske plaže. Iza njega ti tornjevi. [...] Kasnije pak, kad je dolazio Lukšićima u goste, tražio je da se ta slika makne iz predsoblja, jer vrijeđa njegova sjećanja, njegov pojam Mora i ljepote, no Zora ga je uvjeravala da je jednostavnije da on okrene glavu kad prolazi pored *Raba*. Pored ta tri nesretna tornja. Jer, pazi Toni, Miro će jednoga dana postati veliko ime hrvatskog slikarstva!

– Ne, s ovakvim Rabom sigurno nikada neće uspjeti u životu! Nikada! – bijesno je uzvraćao Toni i istinski se trudio ne zamjećivati *strašnu* sliku u predsoblju.“ (ibid., 113)

Iako Lukšić autobiografiju počinje govorom o sebi u prvome licu („Rođena sam 10. ožujka 1953. godine u Dugoj Resi...“), veći dio autobiografije nakon toga posvećuje drugim članovima obitelji i njihovim životnim pričama, a sebe kao lik u strukturu priče ponovno uvodi tek na posljednjim stranicama teksta, i to govoreći o sebi u trećem licu, dakle, kao da je i sama tek jedan od likova u (fikcionalnoj) priči.

„Po dolasku u Dugu Resu Lukšići su od tvornice dobili sobu u trosobnome stanu u reprezentativnoj činovničkoj zgradi u središtu mjesta. [...] Tu im se 1953. godine rodila kćerka.

Nazvali su je Irena, u čast kćeri Marie Curie, Irene Joliot-Curie, francuske kemičarke i fizičarke koja je otkrila umjetnu radioaktivnost i 1935., zajedno s mužem Frédéricom, dobila Nobelovu nagradu. Time, dakako, mladi roditelji nisu priželjkivali Nobelovu nagradu svojoj obitelji, nego su se jednostavno divili ljudima koji su učinili nešto značajno za čovječanstvo. Irene Joliot-Curie imala je najljepše ime među njima. Eto, ta Irena sam ja.“ (ibid., 110)

Autorica osim toga u svom diskursu izražava i autoironični i kritički odmak od vlastitih životnih izbora.

„No, Irena je mogla, eto, da je bila pametna, da je slušala Tonija, prihvatiti posao u općini. Sad bi lijepo umnožavala akte i raznosila papire po sobama bez straha da će nešto pokvariti u životu ili u povijesti. Nikome se ne bi zamjerila. Niti bi itko polemizirao s njom.“ (ibid., 114)

Irena Lukšić, dakle, svoj autobiografski diskurs oblikuje po načelima pripovjedne proze u kojoj se pripovijedanjem, opisima i dijalozima stvara priča, fabula u kojoj svaki lik ima svoje mjesto i ulogu, pa tako i sama autobiografkinja koja u svojoj priči možda nije glavni lik, ali je centralna svijest (odnosno fokalizator) kroz koju se oblikuje diskurs u cjelini. Njezina je autobiografija prožeta humorom i ironijom, a viši stupanj fikcionalnosti i literarnosti iskazan u dijalozima u kojima sama autorica nije mogla sudjelovati i autorskim komentarima o događanjima kojima nije mogla osobno svjedočiti već ih doznaje iz druge ruke (preko obiteljskih priča). Također u ovakvom tipu autobiografskog diskursa postoji veća mogućnost za selekciju i kompoziciju činjenica što jednako tako vodi diskurs u smjeru fikcionalnosti i literarnosti (v. Duvnjak Radić 2011: 53-68).

Specifičan poetsko-filozofski oblik diskursa u svojoj kratkoj autobiografiji *Pisati poeziju onkraj ljudi* stvara Marija Lamot. Autorica koja je pjesnikinja i profesorica filozofije obje svoje profesionalne odrednice uzima kao osnovu stvaranja autobiografskog diskursa koji i na poetski i na filozofski način govori o duhovnom i misaonom aspektu autoričina identiteta. Govoreći o izvorištima svojih misli i poezije koju piše Lamot navodi:

„Šutnja je polazište moga govora, koje ponekad provri bujicom riječi, ne izgovorenih, zapisanih – onima kojih nema, imaginarnim i stvarnim, rijetkim sugovornicima, u obliku solilokvija, pisama, pjesama... Traži odaziv u vremenu i prostoru, izrečeno riječima J. Derride: 'Imam, jesam i tražim srodno uho...'“ (Lamot 2015: 174)

Lamot u svom filozofskom promišljanju poezije i smisla pisanja poezije nastavlja tematizirati opreku šutnje i (pjesničkog) govora:

„Pisati poeziju onkraj ljudi, kako bi najunutrašnjija misao ugrabila ili stvorila svjetlosni trag. Naznačuje li to metafizički karakter poezije? Iskoračivanje iz šutnje postojeće, u putnju transcendentne stvarnosti, ljudski napor, pojedinačni napor izricanja neizrecivog, što kao

svjetlosni bezdan postoji između dvije šutnje. Poezija – to je obred prisutnosti nesigurnim trenucima, iluminacija što nas povremeno obasjava iz našeg izvora.“ (ibidem)

Iako je autobiografija Marije Lamot po stilu i tipu diskursa pravi mali filozofski traktat koji govori o karakteru poezije, autorica je svoj tekst premrežila i nekim poetskim opisima, primjerice opisom svog rodnog grada Krapine u kojem je provela većinu života:

„Krapina je usnuli grad, kao na slikama Giorgia de Chirica, puna sablasti tradicije. Nadahnjuje njena arhitektura, znamenitosti, priroda i rijeka. Ponekad njena tišina, šutnja, a mnogi put i prešućivanje koje implicira prkos.“ (ibidem)

Autoričin autobiografski diskurs prvenstveno obiluje filozofskim i poetskim oblicima izražavanja, međutim Lamot je u tekst uspjela inkorporirati i onaj oblik izričaja koji se u autobiografiji obično očekuje, a to je referiranje na svakodnevni život. Tako ona piše o načinu na koji pomiruje svoj pjesnički i filozofski svijet sa svojom svakodnevicom:

„Odlučiti se za pisanje, za objavljivanje, a pri tom živjeti urednim građanskim životom, zauzimati se za poziv i za obitelj (majka sam dvojice odraslih sinova), znači istovremeno živjeti u nekoliko paralelnih svjetova, što zahtijeva velik mentalni i emocionalni angažman.“ (ibid., 175)

Spomenuli smo kako među tipovima autobiografskog diskursa možemo izdvojiti i parodiranu autobiografiju koja može s jedne strane biti parodija samog žanra, a s druge strane parodijski i komički komentar autobiografskog subjekta. Helena Sablić Tomić smatra da „parodiranje autobiografskog diskursa ukazuje na aktivnog autora koji provokacijom želi udovoljiti osobnoj žudnji za metateorijskim oblikovanjem zbilje, a trenutni nadomjestak pronalazi u tekstu“ (Sablić Tomić 2002b: 85), a u tekst se u maniri „parodijskog ludizma“ često uvode razni narativni i stilski postupci kojima se dekonstruira uobičajeni narativni autobiografski diskurs (ibid., 82). Tako se primjerice može parodirati sama forma ja-naracije u autobiografiji, ili opća struktura autobiografije (odnosno sklonost autobiografa da obrađuje autobiografsku građu ustaljenim kronološkim redom, od rođenja i djetinjstva do trenutka u sadašnjosti u kojem se piše autobiografija), ili primjerice status zbiljskog i izmišljenog u autobiografskom diskursu.

Parodija se uvijek događa u odnosu na nekoga ili nešto, u književnosti najčešće u odnosu na drugi (tuđi) tekst koji postaje sastavnim dijelom parodijskog teksta. U autobiografiji je situacija nešto drugačija, autobiograf tu zapravo ne parodira tuđe tekstove već vlastiti poriv da se autobiografski izrazi te ona obilježja autobiografskog diskursa koja smatra nedostatnima u tom procesu samoizražavanja. U tom smislu parodija postaje „vrsta metajezika,

samorefleksivna i samokritična“ (Biti 2000: 365) te otvara mogućnost udvajanja autobiografskog subjekta (kao i samog teksta, što će se vidjeti i u analiziranom primjeru).

U korpusu analiziranih tekstova izdvaja se jedna autobiografija koju možemo odrediti kao parodiranu autobiografiju, a to je tekst Gige Gračan naslova *Zapiši to, Janika*. Navedeni je tekst već spomenut u potpoglavlju 3.2. u kojem je bilo govora o upotrebi pripovjednog lica u autobiografskog diskursu te je pritom objašnjeno da upotreba drugog lica, odnosno dijaloške strukture nije uobičajena za autobiografiju. Nadovezujući se na rečeno, možemo zaključiti da je takav tekstualni postupak jedan od načina da autobiograf uspostavi ironijski, a u ovom slučaju i parodijski, odmak od svog tekstualnog identiteta. Gračan u svojoj autobiografiji postupkom udvajanja, rascjepljivanja autobiografskog glasa i identiteta na dvoje sudionika dijaloga (dakle, na samu sebe i Janiku iz naslova, a to je autoričin mačak) parodira tradicionalni autobiografski oblik iskazivanja u prvome licu. Uvodeći u svoj autobiografski diskurs ni manje ni više nego životinju, i to svog kućnog ljubimca u ulozi sugovornika i zapisničara autobiografije, autorica parodira i samu definiciju autobiografije kao tekstualne potrage za vlastitim identitetom i izražajnim mogućnostima.

U mačja Janikina usta autorica stavlja iskaze i narativne postupke koji bacaju drugo i drugačije svjetlo na činjenice iz njezina života, koji predstavljaju korekcije ili samokritične opaske autorice na povijest svog osobnog i profesionalnog razvoja. Osim toga, taj drugi pripovjedni glas pripisan mačku Janiki izražava i ironičnu podozrivost prema sklonosti autobiografskog subjekta da fikcionalizira, kombinira i po potrebi uljepšava činjenice iz svog života:

„*Janika*

Kenjaš kreč. Traži se faktografija. I sa što manje digresija, umoljavam.“ (Gračan 2014: 249)

Parodijsko udvajanje ogleda se i u samoj strukturi teksta koji je dvodijelan. Naime, autorica je priređivaču zbornika autobiografija hrvatskih pisaca poslala prvi tekst koji je zapravo trebao biti i jedini, da bi nakon nekoliko godina (dok još nije bio tiskan svezak u kojem je trebala izaći i njezina autobiografija) poslala dopunjenu verziju, odnosno nastavak svog autobiografskog razgovora s Janikom⁶¹. U prvom dijelu teksta Gračan je uglavnom iznosila podatke o svom životu, od datuma rođenja do podataka o obitelji, školovanju, počecima karijere, itd., a u drugom dijelu teksta (koji je i nešto kraći) zadržala se uglavnom na „radnoj biografiji“, odnosno svojim uredničkim poslovima i pisanju za brojne časopise (uz nekoliko fusnota koje su također pisane iz perspektive drugog govornika Janike, i u kojima se o autorici i

⁶¹ Oba su dijela autobiografije prije toga objavljena u časopisima, prvi u časopisu *Mogućnosti*, a drugi u *Fantomu slobode*.

njezinim angažmanima govori u trećem licu). U oba dijela upravo se Janikinom glasu pripisuju iskazi o onim događanjima i situacijama koje su u autoričinu životu označene kao negativne, razočaravajuće ili „nelijepe“, kako to na jednom mjestu litotizira Janika. Navedena strategija prepuštanja fikcionalnom glasu da bude nositelj određenih iskaza omogućuje distanciranje autobiografskog subjekta od nekadašnjih događaja i nekadašnjeg sebe. Omogućuje također humorni, ali i ironijski pogled na samoga sebe u kojem se ogleda određeni stupanj samokritičnosti, ali i kritičnosti prema kulturnom i društvenom kontekstu u kojem autorica doživljava neke profesionalne neugodnosti. Komentiranje tih okolnosti iz pozicije duhovitog, ali na trenutke zajedljivog i ironičnog mačjeg glasa autorici otvara prostor za dvostruku parodijsku poziciju – ona parodira sebe, svoj poriv da tekstualno izrazi svoju životnu priču, no jednako tako parodira i sustav u kojem se njezin privatni i javni identitet nalazi u neprestanom preispitivanju.

Parodički ludizam autobiografskog diskursa Gige Gračan ogleda se prvenstveno u iznimno stilski naglašenoj i razrađenoj upotrebi jezika i izražajnih sredstava. Tekst obiluje nestandardnim leksemima i jezičnim strukturama, leksemima iz žargona i razgovornog jezika, neologizmima, arhaizmima, igrama riječima, inkorporiranjem riječi, izraza i čitavih rečenica na stranim jezicima, intertekstualnim i metatekstualnim referencama, itd. Usto, parodijski diskurs Gige Gračan dekonstruira klasičnu autobiografsku naraciju te umjesto toga uvodi fragmetarizirani i dijaloški koncipiran oblik diskursa u kojem se izmjenjuju replike autobiografskog subjekta označenog kao Ja i sugovornika označenoga kao Janika. Da bismo ukazali na specifičan i bogat stilsko-retorički instrumentarij ovog tipa autobiografskog diskursa navest ćemo nekoliko citata:

„Vozdra, čovjeci! Nekidan mi je gazdarica otvorila dušu (to je nešto što mi mački navodno nemamo – nemamo malo morgen, ali to sada nije tema).

Jani, kaže ona, frka je. Onaj simpa Vinko Brešić išće ter išće tekst od mene o meni koji bi išao *sub voce* 'Autobiografije hrvatskih pisaca'.“ (ibid., 247)

„*Ja*

Jani, sada vrijeđaš ruku (= pars pro toto) koja te hrani.“ (ibid., 248)

„*Janika*

Sav sam se raznježio; no jesi li ti, gazdarice, od tih tvojih roditeljaca naslijedila još štogod osim tih blaženih naglasaka?“ (ibid., 252)

„Slabost prema pisalima *ed al.* razbuknula se prilikom obiteljskih posjeta dr. Luji Enderleu (dobre uspomene), odvjetniku i vjenčanom kumu mojih roditelja, u čiju sam radnu sobu / kancelariju slučajno zabasala i obeznanila se vidjevši – danas bi se reklo – XXXL šiljilo za olovke koje bje pričvršćeno na rub šrajbtiša i kojim se manipuliralo kao, božemprosti, flajšmašinom.“ (ibid., 254)

„Ah, *Vijenac*. Tebe, Janika, kao mlađahnog kolumnista otamo pedaliziralo potkraj 2010. bez oš pisma oš razglednice.“ (ibid., 256)

„*Ja*

Naučila sam biti *pamtilo* – zanimljivo, nemamo imenicu s pozitivnim značenjem, samo **zlopamtilo**.“ (ibid., 257)

„U prošlogodišnjoj prepisci između mea parvitas i šefice Kulturno-znanstvenog programa Hrvatskog radija, Rajke Rusan, čuči moj sinopsis za emisiju koja bi se zvala *Moj izbor* (postoji i alternativni naziv). Audioprojekt možda ezoteričan, elitaran svakako. Odgovora nix. Ondak u veljači 2012. osvane na istom kanalu, Treći program HR, emisija *Moj izbor*. Also wirklich, kažem ja Janiki sva unezvjerena i zaištem od prije spomenute *chefesse* tmačenje naslova koji me takoreći autorski svrbi...“ (ibid., 259)

„*Janika*

Krasno: ja se tu grbim umjesto nje, a ona meni packu. Još jedna potvrda one pučke: Čini dobro, izij... rimu.

Da pak ne podlegnem virusu nabrajačine, eto vam njeni urednički angažmani fino u fuski, a ja se bacam na selektivno komentiranje – dok mi čitava ova rabota ne dojadi pa odustanem jerbo čak i izrabljivanje (uzdržavanje, istini za volju) mačka po ljudici imade granicu, vepar mater.“ (ibid., 261-262)

Autobiografska parodija Gige Gračan ukazuje nam na postojanje komičkog i kritičkog potencijala parodije. Komičkog u duhovitom prikazivanju vlastitih životnih situacija, stavova i zabluda, a kritičkog u odnosu prema nekim izvanjskim okolnostima koje su utjecale na autoričin život, ali i nastanak ovog autobiografskog teksta. Njezina je parodijska gesta stoga dvosmjernan proces – ona osim konteksta nastanka i ispisivanja parodiziranog autobiografskog

ja, računa i na kontekst recepcije, odnosno aktivnog i upućenog čitatelja koji će prepoznati i očitati parodijske razine i kodove njezina diskursa.

Među autobiografijama pisanim u (auto)ironijskom tonu, uza već spomenute Vesnu Parun, Irenu Lukšić i Gigu Gračan, možemo izdvojiti još dva teksta u kojima se pojavljuje ironični ton iskazivanja. To su autobiografije Jasne Palčec (pseudonim Ana Horvat) i Božice Brkan. Ironijsku gestu Jasna Palčec iskazuje već na početku teksta kada iznosi svoje viđenje onoga što je autobiografija i koji su njezini osobni porivi i motivi za pisanje autobiografije:

„Dakle, pisanje autobiografije je iscifrana tlapnja, utvara, psihoanaliza, privid, san. Meni, u svakom slučaju, bolni zahvat, koji ću, da ga lakše odvalim, pretvoriti u meku, sediranu igrariju kako bih se pišući makar smirila i još se malo zabavila nad vlastitim životom.“ (Palčec 2014: 211)

Ironija kojom Palčec oblikuje svoju autobiografsku igrariju ima svoju kritičku i autopsihoanalitičku komponentu. Autorica kritički sagledava i nekadašnju sebe, ali i druge sudionike njezine životne priče, te društveni i kulturni kontekst u kojem živi i u kojem nastaje njezin autobiografski tekst. Ironijski se obuhvaća čak i vrijeme prije njezina života, odnosno narativna pretpovijest autoričina života u kojoj se čitatelju humorno-ironijskom gestom otkrivaju okolnosti upoznavanja njezinih roditelja i njezinog (neplaniranog) začeća.

„Tata koji je mamu često gledao kroz svoj dvorišni balkon, ovaj je puta iskoristio priliku i pozvao je da dođe u njegov stan gdje će joj, reče, malo svirati na klaviru. Mamica je otprve zatrudnjela. Nikada mi nisu htjeli reći čijom je glazbom tata zaveo mamu i gdje sam začeta: na klaviru ili ispod njega.“ (ibid., 212)

(Auto)ironijski se ton nastavlja i dalje dok autorica govori o svojim profesionalnim i privatnim životnim odabirima i putevima. I tim se iskazima primjećuje samokritičnost autorice koja se u kontekstu nekih životnih odluka i situacija distancira od nekadašnjeg ja i njegovih odabira, dok je drugdje ironična i kritička oštrica usmjerena prema drugim osobama. Navodimo jedan primjer ironijskog komentara na početke pravničke karijere i te jedan primjer autoironijskog komentara na vlastite intimne, ljubavne odabire:

„U INA-Trgovini gdje sam se zaposlila kao pravnica-pripravnica, baš i nisu trebali pravnicu, nego pravnika. Tako su mi odmah rekli u pravnoj službi, jer su smatrali, tj. njezin šef iz Dalmatinske zagore, da ženska ne može voditi disciplinske postupke.

[...]

Onda se iz INA-Trgovine izdvojila nova radna organizacija INA-Plin. U njemu su me s 29 godina postavili za direktoricu Kadrovske i pravne službe. Naigravala sam se direktorice,

izgleda malo preuspješno, sve dok nije moje radno mjesto postalo zanimljivo nekakvom partijski jakom rendgenskom tehničaru (doista!), pa me je partijska ćelija u kojoj je on bio uvaženo-namrgođeni član smijenila jer se, između ostaloga, kao, nisam htjela učlaniti u SKJ.

[...]

I tako sam opet bila pravni referent kojemu je upute za posao davao direktor-rendgenski tehničar, obilno se znojeći kad sam ga maliciozno tražila upute za raspravu ili neki drugi 'kolegijalni' savjet. Zvao se Buva, drug direktor Buva – još i to! za krepati.“ (ibid., 220)

„Nakon INA-Plina gdje sam uspjela nabaviti drugog muža (prvoga sam nabavila u INA-Trgovini!), iako mi je baka Kangrga-Kopecky stalno govorila neka se ne petljam s kolegama na poslu, ni s oženjenima. Ja sam se odmah zaljubila/navalila i na kolegu s posla i na oženjenoga. Meni ne valja ništa braniti! S onim mužem iz INA-Plina imam kćer Tinu. Razveli smo se nakon 15 godina braka (veselo opisano u mojem romanu *Podsuknja!!!*). Prvi iz INA-Trgovine (ako se izuzmu intenzivno plave oči), autobiografije nije niti vrijedan, jer je samo prolepršao kroz moj život, s njime sam bila u braku manje od godine dana (detalji – također u *Podsuknji!*).“ (ibid., 220-221)

Autopsihoanalitičku komponentu čina pisanja Palčec uvodi na početku autobiografije – iako ironično navodi da je autobiografija promašeni pokušaj životnog pospremanja, te samo privid onoga što čovjek i njegov život zapravo jesu, ona ipak koristi svoje pismo (i to ne samo autobiografsko) u svrhu autopsihoterapije, odnosno onog životnog i psihološkog raščišćavanja i pospremanja koje autobiografskom subjektu odnosi barem kratkotrajno olakšanje pri pogledu na samog sebe. Govoreći o privatnoj svrsi čina pisanja, odnosno o stavu da literarni subjekt piše prvenstveni za samoga sebe, čak i onda kada misli da piše za druge, Palčec spominje i svoj roman *Podsuknja*:

„Pišući roman *Podsuknja*, stalno sam se žderala koliko toga bih još mogla posaditi u dvorištu dok sjedim i pišem u radnoj sobi nešto što nikoga neće zanimati, što je moja privatna, staračka autopsihoterapija bez stvarnoga cilja i poruke, zapravo nekakvo veliko pospremanje koje, kao i sva pospremanja, ne služi ničemu jer se ubrzo sve zamaže i zapraš. Kritika je *Podsuknju* dobro primila. I čitateljice. Baš čudno.“ (ibid., 223)

Iako autorica zadržava ironijsku distancu od smisla i svrhe svog pisma i njegovog značenja za druge (i zadržava ga samo kao privatnu igrariju i pokušaj smirivanja nad rascijepjenošću subjekta na privatnu i javnu dimenziju), na kraju citiranog iskaza ona ipak uvažava kontekst recepcije u kojem se pojavljuju drugi subjekti koji njezin literarni iskaz prepoznaju i čitaju kao

pripadan svome životnome i čitalačkome okviru. Na taj se način rascjep autoričinog identiteta (naglašen čak i odabirom pseudonima) pokazuje kao konstruktivni, a ne destruktivni aspekt ironijske geste te se ujedno sraz rečenog i nerečenog u njezinom autobiografskom pismu pomiruje autoričinom završnom napomenom:

„Ako i jest preinačena stvarnost, ja sam je preinačila.“ (ibid., 225)

U činu pisanja koji je ironijski shvaćen kao pokušaj autoterapije, odnosno psihoanalize, upravo je taj trenutak preinačavanja, tj. preosmišljavanja zbilje u literarni iskaz trenutak u kojem se pomiruje (samo)kritika s kreacijom i rezultira autobiografskim diskursom koji potom izmiruje nekadašnje i sadašnje autobiografsko ja.

Božica Brkan već naslovom svoje autobiografije *Moj tekst i moj kontekst. Ili kak si prestreš, tak si buš i legla* iskazuje sklonost ironičnom izričaju. Međutim ona za razliku od Jasne Palčec ironijom ne zahvaća tekst u cjelini nego se ironijskim opaskama koristi povremeno, kao komentaron na neke autobiografske epizode, a njezina ironija ima više humorni nego kritički naboj. Nadalje, Brkan u svojem autobiografskom diskursu također koristi intertekstualne reference na vlastitu poeziju koja je također premrežena ironijskim aluzijama – čak u cijelosti navodi nekoliko svojih pjesama, od kojih dvije (*dipovci ah dipovci* i *ta moja kej pesma*) imaju izrazito ironijski odnos prema tekstu i kontekstu⁶². Iz navedenih pjesama očito je da je autorica ironiji inače sklona kao modusu izražavanja, pa to prenosi i u svoj autobiografski diskurs.

Autobiografija Božice Brkan velikim se dijelom temelji na (pre)ispisivanju njezina odnosa prema književnosti i prema vlastitom činu pisanja, a neka od ironijskih opaski proizlaze upravo iz njenih humornih propitivanja i preosmišljavanja vlastitih literarnih rituala i sklonosti:

„To kako je Ivan Goran Kovačić lijepe riječi ispisivao na papirnate rezance i vješao ih po zidu uz radni stol učinilo mi se toliko praktičnim da sam i sama, tada imitirajući ga, lijepe i zanimljive riječi, ideje, počela zapisivati na papiriće od petog-šestog-sedmog razreda – posve moguće da su prve takve zapisane riječi *opregač (fertun)* i *popeček (šarajzlin)*, na koje su kao jako stare nama školskoj djeci ukazali istraživači za Jezični atlas iz Zavoda za jezik – i da to praktično činim i danas, ustrajno ih prepisujući u njihove računalne fajlove. I u tekstove je ušlo 'dej si to zapiši'. Moj mi M. jednom reče: 'Sve buš *upisala*'. A najradije se šali kako ne smijemo otvarati prozor da moji izresci i rezanci ne bi odlepršali.“ (Brkan 2015: 138)

⁶² Pjesma *dipovci ah dipovci* predstavlja ironijski intertekst u strukturi autobiografije Božice Brkan, te u sebi sažima autoričinu ideju o pretvaranju konteksta u tekst, ali ujedno nudi i humorni pogled na tadašnji društveni kontekst i njegovo značenje za autoričin život. Pjesma *ta moja kej pesma* zapravo je autoričin programatski tekst, odnosno u strukturi autobiografije funkcionira kao autometapoetički intertekst.

„A da uopće brzopotezno, u predahu koncentracije na ozbiljne književnoteoretske i književnopovijesne tekstove čitam Ljubiće, kriv je profesor akademik Milivoj Solar, jer kada smo se mi mladointelektualci na nekom od njegovih kolegija srčano obušili na šund-literaturu i herc-romane, on je samo rekao da digne ruku tko je pročitao ma i jedan Ljubić. Nije se podigla niti jedna ruka, a on reče: 'Odakle vam sud, ako nemate iskustvo čitanja?'" (ibid., 140)

Jednako ironično, pa i samoprijekorno, autorica razmatra neke životne situacije u kojima se ostvarila izreka iz naslova autobiografije:

„Zacijelo bih mogla nabrojiti i druge kojekakve promašaje, ali ne bih njima nazvala dvatričetiri iznenadna skretanja karijere zbog neobuzdana jezika (a i tekstova!) i tvrdoglava iznošenja stave i argumenata. U mojoj generaciji još nije bilo moderno unaprijed planirati karijeru, ali iskustvo me je naučilo da si osiguram da, zatreba li, u općim društvenim pretumbacijama uvijek otkaz mogu i dobiti, ali i dati. Kako sam prostirala, tako sam lijegala i nisam se žalila niti sam žalila.“ (ibid., 144)

Životna ironija o kojoj govori Brkan omogućuje joj da sav kontekst transformira u tekst i na taj način dokine potencijalnu destruktivnost i unutarnji rascjep koji izaziva ironija i iskoristi taj ironijski naboj kao kreativni potencijal. U tom preosmišljanju vlastitog teksta i konteksta (ali i tuđih koji utječu na njezin) Brkan stvara autobiografski diskurs u kojem se od svojih prošlih ja i proživljenih iskustava ne distancira nego od njih uči i na njima gradi novu subjektivnu vizuru teksta. Zbog toga na kraju autobiografije navodi i svoju programatsku pjesmu *ta moja kej pesma* u kojoj proces stvaranja pjesme, tj. literarnog teksta uspoređuje s porođajem, te opet ironično primjećuje kako je zbog toga „muški kolege pjesnici, akademici, nazvaše 'ginekološkom'" (ibid., 147).

Osim ironijskog tona u autobiografijama se često pojavljuje nostalgični ton, tj. odnos prema autobiografskom subjektu i vremenu. Nostalgični ton i evokativnost kao oblikovno i retoričko načelo autobiografskog diskursa primjećujemo, osim kod već spomenutih Truhelke, Brlić-Mažuranić, Detoni Dujmić, također u autobiografijama Zdenke Marković, Ljerke Car Matutinović, Ane Postružnik, Božice Jelušić, Dubravke Crnojević-Carić.

Navedene autorice najčešće evociraju razdoblje djetinjstva i/ili rane mladosti, te je njihov autobiografski subjekt prikazan u odnosu na tu vremensku perspektivu nostalgični subjekt – subjekt koji se ne želi odijeliti od trenutaka i uspomena iz prošlosti te u trenutku sadašnjosti oživljava, makar samo tekstualno, ono nekadašnje ja i njegove doživljaje. Nostalgija kao tip autobiografskog odnosa prema prošlosti također utječe na stilsko-retorički plan autobiografskih tekstova navedenih autorica. Većina njih u svom se diskursu koristi opisima (ljudi, prostora i

dogadaja iz djetinjstva) sa sklonošću epitetima i amplifikacijama, zatim pohvalama nekadašnjem vremenu u kojem su odrastale, optimizmom ili korekcijama sjećanja, te emfazama, odnosno naglašavanjem emocionalnog odnosa autobiografskog subjekta prema prošlosti.

Autobiografija Zdenke Marković tako počinje pohvalnim opisom i naglašavanjem povijesne i kulturne važnosti njezinog rodnog grada Požege:

„Taj mali patrijarhalni gradić sa svojom historijom, tradicijom, riječju, svojom patinom starine, koji je dao svoj bogati doprinos općoj hrvatskoj kulturi [...] ostavio je dubok trag u momemu životu.“ (Marković 1997: 639)

Markovićkin evokativni autobiografski subjekt doživljava rano djetinjstvo u Požegi kao razdoblje u kojem se „odigralo sve najljepše u momem životu“ (ibidem), a prvi prekid tog nepomućenog i sretnog stanja subjekta događa se kada je autorica imala šest i pol godina te se preselila u Zagreb i krenula u osnovnu školu koja joj nije ostala u lijepoj uspomeni. Kraj zlatnog perioda djetinjstva obilježen je promjenom sredine i polaskom u školu, odnosno ulaskom u strukture svijeta odraslih, a Markovićkin autobiografski subjekt to predstavlja kao rez između razdoblja u kojem doživljava prvo traženje sebe i pokušaje razumijevanja svijeta te razdoblja u kojem se postižu zrelost i životna iskustva. U nastavku autobiografije prednost zadobiva upravo taj zreli autobiografski subjekt, koji se iz pozicije samoostvarenja polako distancira od mladosti i mladenačkih težnji u korist zrelosti, osobnog razvoja i rasta i uspjeha. Iako Marković i dalje zadržava nostalgičan odnos prema lijepim i sretnim događajima iz djetinjstva i odrastanju u Požegi, ona na kraju autobiografije pomalo paradoksalno zaključuje da ipak nije mladost najljepše doba života: „... najljepše je ono doba kad čovjek osjeća da zreli, da raste, da postaje svoj, da svjesno i samostalno djeluje u životu.“ (ibid., 645)

Autobiografija Zdenke Marković primjer je autobiografskog diskursa u kojem subjekt mijenja svoju perspektivu prošlosti i sadašnjosti te nadilazi svoju prvotnu nostalgičnu poziciju da bi valorizirao sadašnji trenutak u kojem se odvija njegovo potpuno samoostvarenje. U tom smislu nostalgija prema prošlosti (djetinjstvu) nije realizirana kao zarobljenost autobiografskog subjekta u toj prošlosti već kao impuls za percipiranje sadašnjeg vremena kao vremena intelektualnog i duhovnog napretka. Stoga je i autobiografski diskurs Zdenke Marković obilježen zgusnutom naracijom u kojoj se izmjenjuju događaji iz obiteljskog, društvenog i kulturnog života, s osobitim naglaskom na nadahnut i pomalo emfatičan opis autoričina prvog susreta s poljskom književnošću i kulturom koje joj postaju važan dio života:

„To je bilo za mene naprosto otkrivenje. Kao da su se moje sanje jednim časom ostvarile, kao da sam našla riječ za sve ono veliko što mi je uzbuđivalo dušu i čemu nisam znala imena,

kao da sam našla sebe u tome, našla što sam tražila; novu duhovnu jednu domovinu.“ (ibid., 642)

Nostalgični odnos prema prošlosti utječe i na stilsko-retoričko oblikovanje autobiografije Ljerke Car Matutinović, koja ima naglašeno emotivan i nostalgičan odnos prema gradu svog djetinjstva – Crikvenici (posebno u opisima svojih djetinjih igara i „gušta“), ali i gradu svoje sadašnjosti – Zagrebu. Naime, autobiografski subjekt Ljerke Car Matutinović tekstualnim paralelizmom, odnosno tehnikom kontrasta tekstualno uobličava razdoblja svoje mladosti i starosti te gradove u kojima se ti životni periodi odvijaju, stvarajući poveznicu među njima upravo svojim emocionalnim iskustvom i odnosom. Paralelizam je očit i u podnaslovima pojedinih dijelova autobiografije (*Moja Crikvenica i ja / Moj Zagreb i ja*), ali i u jezičnoj i emocionalnoj emfazi kojom se ta dva grada upisuju na osobnu životnu kartu autorice.

„Moja Crikvenica i ja! 'Nikad finit!'“ (Car Matutinović 2013: 281)

„Zagreb je – njihov. Ali i moj! Još ima nade za nas dvoje. Za moj Zagreb i za – mene – u njemu!!!“ (ibid., 286)

Car Matutinović u svojem autobiografskom diskursu, iako je on obilježen primarno evokacijom lijepe prošlosti, ne bježi niti od humornih i samokritičnih opaski usmjerenih prema nepodopštinama nekadašnjeg, mladenačko ja, pa tako pišući o svojoj prvoj ljubavi priznaje da je tih prvih zaljublivanja bilo nekoliko:

„No, ne mogu odoljeti pa ću ipak, za kraj, priznati da sam se u Crikvi po prvi put i – zaljubila. 'Za pravo reć', bilo je nekoliko 'teh prveh puti'. Jedan je bio plavokos i plavih očiju ko crikveničko nebo. A zvao se... 'ma to van neću povedet!' Drugi je imao kestenjavu, valovitu kosu i bi je visok (tako mi se onda činilo) do crikveničkog neba. Ni to vam ime neću odati. Treći je imao osmijeh da sam gledajući ga zaboravila na sve ostalo. Četvrtoga i petoga 'fanta' ću preskočit...

[...]

P. S. Ova 'nabrajanja i preskakivanja fanti' trebalo bi uzeti s rezervom. Naime, nisu to baš bila vremena – slobodnih ljubavi – što su ih kasnije inaugurirala 'djeca cvijeća'. Bilo je to vrijeme neprestanih, upornih i strogih opomena u stilu: 'Pazi ča delaš!'“ (ibid., 281-282)

Evokacija djetinjstva i mladosti, obilježenih i sretnim i nesretnim trenucima, osnovno je načelo autobiografskog diskursa Ane Postružnik. Ona u autobiografiji *Moj život* osobito evocira dva prostora, dva grada bitna za svoj život – rodni Tovarnik i Karlovac, koji autorica apostrofira kao „grad moje mladosti i zanosa“ (Postružnik 2013: 391). Tovarnik je doživljen i prikazan kao sudbinsko mjesto na kojem započinje autoričin život te autorica svoju sudbinu povezuje s onom književnika A. G. Matoša, koji je također bio rođen u Tovarniku:

„Sklona sam povjerovati da je sudbina htjela i odabrala mene i nježno me vodila svih ovih godina. Rođena sam eto u mjestu velikoga A. G. Matoša, možda je i tu skrivena neka tajna, možda me moj veliki prethodnik ugledao onako malenu i krhku i s nebeskih daljina odlučio štititi...“ (ibid., 390)

Postružnik u svom autobiografskom diskursu izdvaja dvije životne razdjelnice nakon kojih prestaju zlatno doba i djetinjstva i mladosti. Prva je početak Drugog svjetskog rata koji prekida njezino radosno djetinjstvo i stvara drugačiji tip uspomena koje nisu predmet nostalgije nego traumatičnih sjećanja sa željom za zaboravom:

„Iako sam bila dijete, sjećam se kako je otac na mjestu gdje je bio jagodnjak iskopao sklonište pod zemljom, jednom sam ugledala zabijene metke tik ispred ulaza, a majka me upravo unosila unutra. Čula sam i zrakoplove i sva drhtala, čak me ni gujavice kojih je bilo u skloništu nisu plašile kao strašni zvuk zrakoplova.“ (ibidem)

Nakon ovog prvog prekida nostalgичnog autobiografskog subjekta s radosnim vremenom djetinjstva, slijedi i drugi u kojem predmet nostalgичnog prisjećanja postaje autoričin otac. Doživjevši smrt oca u trenutku kada je tek napunila osamnaest godina, autorica to shvaća kao kraj jednog razdoblja mladosti i zanosa koje se više nikada neće vratiti te o tome piše iz izuzetno naglašene emocionalne perspektive, perspektive žalovanja za svime onime što je izgubljeno a što je činilo cjelovitost njezina svijeta i subjekta:

„... nakon moga osamnaestog rođendana 25. rujna 1955., otac umire točno mjesec dana kasnije. Moj je svijet srušen, ostala sam bez oslonca, nikada više neću biti bezbrižna, sama ću se morati boriti i ići svojom životnom stazom.“ (ibid., 391)

Karlovac od grada zanosa i mladosti postaje grad u kojem se subjekt mora odijeliti od sjećanja i prošlosti i usredotočiti se na svoju sadašnjost, a kao jedan oblik izlaska iz nostalgичnog odnosa prema izgubljenoj prošlosti autorica navodi upravo pisanje:

„Sada se već pomalo posvećujem pisanju i svemu što je u meni bilo zaustavljeno...“ (ibid., 392)

Autobiografski diskurs Ane Postružnik obilježen je figurom evokacije i prolaznosti te žalovanjem za izgubljenim prostorima, godinama i ljudima. Njezin autobiografski subjekt je subjekt žalovanja, te u svoju strukturu upisuje gubitke drugih ljudi (bilo zbog smrti ili rastanaka). Možemo reći da je retorički okvir njezina autobiografskog diskursa prisjećajuće pripovijedanje u kojem se rane uspomene, zajedno s onima iz kasnije životne dobi, dijele na vrijeme radosti i vrijeme gubitaka, pri čemu je za autobiografski subjekt konstitutivan upravo gubitak. Gubitak i nostalgija postaju i temeljni impuls stvaralaštva, odnosno traženja načina da

se zadobije subjektov uvid u cjelinu iskustva preko umjetnosti, književnosti (osobito poezije) i povezivanja s drugim ljudima iz svijeta umjetnosti.

Retoričko obuhvaćanje djetinjstva kao zlatnog doba nudi nam i autobiografija Božice Jelušić *Odustajanje od biografije*. Autorica, naime, prvi dio autobiografije podnaslovljuje *Djetinjstvo, moje zlatno doba, premda bez zlatnog runa* te stvara autobiografski subjekt koji evokacijom i nostalgijom zahvaća rani period života, opisujući ga na način „pomaknute“ utopije. To nije savršen, idealiziran svijet, ali je svijet koji subjektu nudi neposredan dodir sa životom i iskustvenu spoznaju koju ništa u kasnijem životu neće nadići te postaje svojevrsna utopijska slika upravo zbog toga što je nepovratno prošao, izgubljen, a sadašnji ga autobiografski subjekt može dostići tek retoričkom konstrukcijom. Način na koji autorica opisuje svoje zlatno doba odrastanja i upoznavanja sa svijetom i životom zapravo je vrlo detaljan, živopisan, osjetilan – prevladavaju detaljni, nijansirani opisi vanjskih i unutarnjih prostora, prirode, godišnjih doba, predmeta koje autorica pronalazi u kućanstvu i izvan njega, opisi dječjih igara i doživljaja, zanimljivih događaja, pročitanih knjiga. Kao primjer autoričina stilsko-retoričkog instrumentarija navest ćemo jednu topografiju (opis kuće u kojoj je autorica odrasla) i prozopografiju (opis same autorice i njezine najbolje prijateljice iz školskih dana):

„Moje djetinjstvo na Gredi u Pitomači. Mirisi voćnjaka, male reske jabuke, uvijek s piknjom. Jabuke koje vole crvi. Izabela na brajdi, slatka do opojnosti. Naša kuća s četiri prozora na sivoj fasadi, velika, „zadružna“, rastegnuta. Tkalački stan u središnjoj prostoriji: klopiranje, klop-top, klok-tok, streloviti 'čunak' koji povlači nit. Stalno otvaram vrata: baka se diže, krupna, sive kose, nosata, viče na mene jer joj prekidan posao. U prednjoj su sobi zavjese od tanke trske, spuštene cijelog ljeta, i luster s kristalnim ovjescima: priželjkujem da se razbije od propuha, da postanem vlasnicom milijuna kristalića koji love zrakasto svjetlo. Zato navaljujem na vrata, pa bježim u 'vrčak' pred kućom, gdje rastu srca marijina, isusove krune, zumbuli, sunovrati, ključeci, neveni, ruže i grmovi šimšira, koje mi zovemo 'bušpani!'.“ (Jelušić 2014: 442)

„Marija V. i ja najbolje smo prijateljice, nekakvo 'nekrvno srodstvo', i ne idemo nikamo jedna bez druge. Ja motkasta, visoka, krivih zubi, velikih ušiju, kose upletene u debele pletenice, a Marija okrugla, putrasta, bijela, tamne kose i očiju, klempavih stopala.“ (ibid., 447)

Autobiografski subjekt Božice Jelušić iskazuje vjeru u povezanost čovjeka s prirodom i neposrednim životom u skladu s darovima prirode. Osim što tako opisuje svoje djetinjstvo provedeno u doticaju sa zemljom i prirodnim okolišem, autorica se na kraju svoje autobiografije vraća razmatranju prirode (u opreci prema kulturi i subjektu kulture), te iznosi

stav da se ta nostalgичni zlatni period djetinjstva, odnosno života uza zemlju i od zemlje koji od utopije postaje realnost, može projicirati i na budućnost:

„Umjesto pisanja po potrebi ili diktatu, ponekad bih radije gradila kolibu u šumi (kao Thoreau) ili učila plesti košare, kao Indijanke. Uvjeren sam da će se prije kraja moga vremena ljudi morati vraćati prirodi, starim umijećima i vještinama, zemlji, rukotvorju, stvarnom poslu. Obrazovanje za okoliš i njegov praktični dio postat će uvjetom opstanka.“ (ibid., 460)

Ciklička struktura Jelušićkina autobiografskog diskursa, u kojem se subjekt okreće prošlosti i početke vlastita razvoja i oblikovanja tekstualno privodi u sadašnjost iskazana je u jednom mizanbimnom (bezdanom) ulomku u kojem možemo iščitati cijeli retoričko-konstruktivski princip oblikovanja autoričine autobiografije.

„Ima jedan predmet, uteg za vaganje zlata donesen iz Gane, koji vidjeh kod Đurđe S. u Zagrebu, i ne usudih se reći da ga želim, jer ga je i sama primila na poklon. Riječ je o ptici savinuta vrata unatrag, koja kljunom dodiruje početak repa, a shvaća se kao metafora bića okrenuta vlastitoj prošlosti. Tako se, otprilike, osjećam u ovom tekstu, pokušavajući brzopogledno uhvatiti neke 'neizostavne sekvence' životopisa, premda uistinu ne vjerujem u to pisanje natraške, gdje neudoban položaj i sužena perspektiva uvijek zamagle stvari do nerazpoznatljivosti.“ (ibid., 458-459)

Mise-en-abîme, odnosno bezdan, predstavlja mogućnost teksta da „pretvara svoj dio u cjelinu (izvija svoju unutrašnjost u vanjštinu) ili pak preobražava svoju cjelinu u dio (svoju vanjštinu u unutrašnjost) – oba puta bezuspješno“ (Biti 2000: 31) te nam na primjeru autobiografije Božice Jelušić iskazuje okrenutost teksta od unutra prema vani, odnosno reprezentiranje cjeline diskursa preko jednog dijela, ulomka u kojem se razotkriva nemoguća pozicija autobiografa i njegova odnosa prema prošlosti, tj. prema vlastitom početku. Kao što je već spomenuto, autorica se na kraju autobiografije još jednom vraća djetinjstvu, svom zlatnom dobu, te subjektivnom iskustvu življenja u skladu i cjelini s prirodom – međutim njezin autobiografski diskurs, iako pogleda usmjerena prema prošlosti, nije „zarobljen“ nostalgичnim odnosom prema toj prošlosti, nego ga transformira u kreativni odnos prema sadašnjem trenutku i prema osobnoj mogućnosti stvaralaštva. To se iskazuje retorikom njezina autobiografskog subjekta koji u cjelinu svoga iskustva ravnopravno prima i iskustvo življenja u bliskosti sa zemljom, ali iskustvo stvaranja iz riječi, odnosno jezika koji je najviši stupanj čovjekove kulturacije. Dakle, autobiografski subjekt Božice Jelušić oba oblika kreacije, i onaj u kojem priroda stvara i daje čovjeku, i onaj u kojem čovjek stvara i prirodu pretvara u kulturu, doživljava jednako bitnima i konstitutivnima za sebe.

Oblik nostalgичnog i melankolijskog diskursa pronalazimo i u autobiografiji Dubravke Crnojević-Carić *Iznevjerene oporuke. Ili I Feliks je tvrdio: Jedva čekam da mi život prođe*. Autorica odnosom nostalgije i melankolije zahvaća period ranog djetinjstva, ali i neke osobe i odnose koje je tijekom života izgubila – gubici i žalovanje upisuju se u strukturu njezina autobiografskog subjekta čineći ga tako melankolijskim subjektom koji gubitak pounutruje i čini ga sastavnim dijelom svoje tekstualne konstrukcije i reprezentacije⁶³. Prvi odnos koji postaje melankolijski jest onaj s bakom Marijom, koji autorica opisuje sljedećim riječima: „jedan od najljepših odnosa u mom životu“, „snažan osjećaj slobode, ništa nije bio stereotipom zadano, čvrstih granica nije bilo.“ (Crnojević-Carić 2015: 214) Bakina smrt predstavlja prvi gubitak u životu autorice te je u autobiografskom diskursu prikazana kao razdjelnica nakon koje autobiografski subjekt gubi odnos u kojem prevladavaju sloboda i međusobno razumijevanje.

Manjak u strukturi autobiografskog subjekta manifestira se žalovanjem za izgubljenim objektom (u ovom slučaju osobom, ali u strukturi melankolijskog subjekta može biti riječ o bilo čemu što je od velika važnosti za subjekt, a izgubljeno je) i razotkrivanjem ranjive i otvorene pozicije subjekta. Autobiografski subjekt Dubravke Crnojević-Carić svoj melankolijski gubitak nadilazi pomoću glume i teorije književnosti – to postaju dva prostora slobode, artikulacije i samoostvarenja u kojima se prorađuje emocionalni gubitak i potreba za dostizanjem Drugog. Međutim na inicijalni gubitak iz djetinjstva nastavlja se drugi gubici tijekom života – smrt majke, muža i oca. Autobiografski subjekt reprezentira se kao rascijepljen na dvije sastavnice – u tekstu se konstruira ona nekadašnja verzija autobiografskog ja koje je bilo cjelovito, voljeno i ispunjeno emocionalnim odnosom s Drugim i kojeg se sadašnji subjekt sjeća s nostalgijom i sadašnja verzija autobiografskog ja koje u sebi nosi konstitutivni manjak, gubitak onog razumijevajućeg Drugog koji je legitimacija vlastitog identiteta.

„Moj se život cijepa u dvije cjeline: prije i poslije susreta sa smrću onih koji su me voljeli.

Počeo je drugi život.

⁶³ Pitanjem odnosa žalovanja i melankolije i njegova značenja za konstituciju subjekta bavila se psihoanaliza, odnosno njezin osnivač Sigmund Freud koji u svom tekstu *Žalovanje i melankolija* iz 1915. procese žalovanja i melankolije razlikuje prvenstveno prema krajnjem ishodu – dok je žalovanje prirodan proces tugovanja za izgubljenim objektom u kojem se na kraju trauma gubitka uspješno prorađuje i rješava, melankolija predstavlja nemogućnost prihvaćanja gubitka objekta te dovodi do interiorizacije izgubljenog objekta, odnosno svojevrsnog poistovjećivanja s njim (v. Matijašević 2011: 193-198). Daljnja razmatranja melankolije u okviru psihoanalitičke, ali i feminističke misli vodila su u nešto drugačijim smjerovima. Julia Kristeva u svojoj utjecajnoj studiji *Crno sunce. Depresija i melankolija* melankoliju razmatra u okviru psihijatrijskog tumačenja kao sindroma povezanog s depresijom, ali i u kontekstu utjecaja depresije i melankolije na umjetničko stvaralaštvo. Judith Butler u *Nevoljama s rodom* postulira pojam rodne melankolije kojom se opisuje mehanizam izgradnje rodnog identiteta. U okvirima hrvatskih istraživanja koja se bave konceptom melankolije svakako valja istaknuti studiju Tatjane Jukić o prozi krugovaškog naraštaja *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, koja melankoliji daje potencijal politički subverzivnog djelovanja, odnosno političke geste oko koje se formira književnost krugovaškog naraštaja utječući tako na granice kolektivne (društvene i kulturne) memorije.

Drugačija ja. Noći su znale biti osobito teške. Znalo bi se dogoditi da mislim kako sam uspjela prihvatiti njihov odlazak, kako sam umaknula boli.

A onda bi se bol pojavila u snu, kada se nisam mogla braniti.“ (ibid., 227)

Melankolijski autobiografski subjekt Dubravke Crnojević-Carić okreće se samome sebi u razmatranju artikulacije svojih unutarnjih prostora koji su sačinjeni jednako od manjaka, gubitka, kao i od onoga što je autobiografsko ja izgradilo, osvojilo i afirmiralo. Autorica je svjesna procesa konstruiranja vlastitog ja kroz odnos s drugima, te se na kraju autobiografije pita:

„Pitam se bi li me prisutnost drugog obranila od vlastite melankolije?

Istinski vjerujem da bi. Obavijena drugima, kretala bih se oslobođena tog stalnog okretanja sebi, prošloj. S lakoćom, koja prebiva s onu stranu napora.“ (ibid., 230)

Autobiografski diskurs kod Crnojević-Carić ima cikličku tendenciju sličnu onoj koju smo spomenuli kod Božice Jelušić – riječ je o okrenutosti subjekta prema vlastitoj prošlosti, odnosno onim trenucima prošlosti koji se smatraju bilo formativnima, bilo traumatskima u procesu konstituiranja vlastitog ja. Sklonost Crnojević-Carić cikličkom razmatranju svog identiteta vidi se i u načinu oblikovanja teksta koji je također podijeljen na cikluse, i to vremenski omeđene na razdoblja od po 12 godina (prema kozmičko-osobnom načinu poimanja vremena koje autorica postulira). Ciklično strukturiran tekst nadovezuje se na cikličku strukturu samog autobiografskog subjekta koji se u melankolijskom procesu potrage za Drugim neprestano okreće vlastitoj prošlosti, ali ne uspijeva dohvatiti onaj izmičući objekt kojim bi zaokružio samog sebe.

Govoreći o sklonosti nekih autorica da svoj autobiografski diskurs obilježe jednom stilskom dominantom, svakako treba spomenuti autobiografiju Marije Jurić Zagorke *Što je moja krivnja?* koja se u svom retoričko-stilskom oblikovanju temelji na figuri hiperbole, odnosno (pre)naglašavanja, pretjerivanja, uvećavanja. Hiperbolizacija koja je na djelu u Zagorkinoj autobiografiji prvenstveno je afektivnog, emocionalnog tipa – njome autobiografski subjekt iskazuje svoj afektivni odnos prema onome o čemu govori, tj. piše.⁶⁴

Zagorkin autobiografski diskurs koristi se tekstualnom strategijom naglašavanja i uvećavanja zasluga i osobina autobiografskog subjekta, što je kontekstualno uvjetovano društvenim omalovažavanjem ili ignoriranjem. Otuda i emfatičan naslov i uvod u autobiografiju (*Što je moja krivnja?*; „Na rubu groba nakon 50 godina rada zadesila me teška sudbina: društveni i radni bojkot. Tko me tuži? Tko sudi? Zašto?“, Jurić Zagorka 1997: 451),

⁶⁴ Više o emocionalnoj hiperboli i uopće klasifikaciji hiperbole u različitim tipovima diskursa vidjeti u Bagić 2012: 140-146.

kao i brojni drugi tekstualni signali naglašeno afektivnog odnosa prema autobiografskoj temi i građi, kao i hiperbolični izrazi koji se kreću od hiperboličnih kontrasta („Srbin me brani – domaći me biju“, *ibid.*, 492) do hiperboličnih gradacija („U Austriji u zatvoru – U Pragu gost države – U Zagrebu izbačena iz svih crkava“, *ibid.*, 486; „Bez kruha i krova – Zabrana rada – Natjerana u samoubojstvo“, *ibid.*, 494).

Budući da je Zagorkina autobiografija podijeljena na manje cjeline, tj. podnaslovljene ulomke u kojima se tematizira pojedina epizoda iz njezina života, već se u podnaslovima tih manjih cjelina i epizoda vidi autoričina sklonost hiperboličnom, dramatičnom i emfatičnom iskazivanju vlastite pozicije i identiteta. Primjerice, prvi ulomak njezine autobiografije, koji govori o njezinim novinarskim počecima u časopisu *Obzor* i njezinu prvom objavljenom članku „Egy Percz“, nosi naslov *Katastrofalni početak*, ulomak u kojem opisuje svoju svakodnevnu životnu i radnu rutinu u vrijeme dok je pisala popularne romane u nastavcima naslovljuje *U logoru*, a jednu situaciju u kojoj se našla na meti policije opisuje u ulomku koji nosi naslov *Policijski činovnik provaljuje u moju sobu i upire u mene revolver*. Naravno, ne samo u podnaslovima pojedinih ulomaka, nego u cjelini teksta, Zagorkin je autobiografski stil obilježen hiperbolizacijom i (pre)naglašavanjem vlastitih nedaća, ali i zasluga. To je logičan odgovor na društveno uskraćivanje pozicije i priznanja za koje Zagorka smatra da ih zaslužuje, a kako je njezin autobiografski stil zapravo obrambeni i dokazivački jer ona navodi svoj cjelokupni javni rad (novinarski, književni, političko-aktivistički) kako bi obranila svoju poziciju, tako je i njezino naglašavanje pojedinih segmenata tog rada, kao i segmenata doživljenog bojkota, omalovažavanja i diskriminacije na nekim mjestima gotovo ekscenno. Osobito se to odnosi na njezinu fizičku prisutnost u onim sferama javnog života i djelovanja u kojima ulazi na tuđi (muški) teren:

„Na licu mjesta predložim: Hajdemo da oslobodimo Zagreb od germanizma. Izabrale smo nekoliko najodvažnijih, pa s njima idem ulicama, šetalištima i dućanima, zaustavljam ljude: Uljudno vas molimo, da biste izvoljeli govoriti hrvatski, Zagreb je glavni grad Hrvatske, što bi rekli Bečani da im građanstvo počne govoriti hrvatski. Muškarci nam odgovaraju prostački, gospođe se zgražavaju, a jednog jutra osvane na Kačićevoj kamenoj ruci plakat: 'Wer weiss etwas' (ovako su njemačka redarstva vršila potragu za kriminalcima). Sadržaj plakat je bio: Tko znade štogod o nekoj luđakinji sufražetkinji, koja ulicama Zagreba zaustavlja kulturne građane s nekim ženskama i poziva ih, da ne govore njemački. Tko tu luđakinju 'švabožderku' nađe, neka je odvede u ludnicu, ili na redarstvo, da se grad oslobodi ovog 'odurnog Mannweiba'.“ (*ibid.*, 454)

„Sutradan dođu u redakciju tri prvaka književnika, plemići po rodu. Najstariji, koji je nosio i naslov 'presvijetli', postavio se u gospodsku pozu, gledao me prezirno i rekao: 'Čujete, tko ste vi, da se usuđujete kritizirati, šibati naše društvene pojave? Kad ste vi imali mogućnosti da vidite kakvo otmjeno društvo? Došli ste iz nekakvog smrdljivog zagorskog sela, vaša familija bili su najprostiji moji kmetovi i sad hoćete da sjedate samnom za pisaći stol? Tko hoće da piše, tomu mozak mora prožimati kulturna plemićka krv. Eto, kako ste prosti, mjesto da me uljudno slušate, vi pišete!'“ (ibid., 456)

Zagorkin hiperbolični stil stvara revoltirani autobiografski subjekt koji suočen s egzistencijalnom ugroženošću progovara na iznimno afektivan, angažiran način, te uza sve ostale tekstualne signale fikcionalnosti i konstruiranosti njezina autobiografskog diskursa (spomenute u potpoglavlju 3.3.) upravo tu hiperboličnost i afektivnost možemo smatrati dodatnim stupnjem u procesu stilizacije i fikcionalizacije. Revoltirani i naglašeno emocionalni subjekt osobito se jasno iskazuje na kraju autobiografije kada se razmatra trenutna egzistencijalna pozicija autorice i (ne)mogućnost razrješenja te pozicije:

„U posljednjem času svoga života molim poštene i pravedne, neka ovo pročitaju, provjere dokumente, novine, izjave i žive svjedoke, pa onda sude: ako sam kriva, neka me se kazni javno. Ako nisam, neka oduzmu s mojega imena bojkot i nerad, jer želim da umrem u poštenju, za koje sam bijedno stradavala čitav svoj radni život.“ (ibid., 497)

Kao osobito složen oblik autobiografskog diskursa možemo izdvojiti onaj Helene Peričić. Iako ona svoju *Autobiografiju* stvara na temelju dnevnčkih zapisa (a dnevnik je također jedan od modela autobiografske proze), u tekst također uključuje i drugačije tipove diskursa, poput članaka, radijskih priloga, pisama, naknadno upisanih komentara na vlastitu dnevničku naraciju, citata iz svojih i tuđih tekstova, itd. U tom se smislu autobiografski tekst Helene Peričić približava onome što se u literaturi naziva polidiskurzivnom autobiografijom – njezin je narativni stil i okvir širi i kompleksniji od klasičnog dnevničkog diskursa te se sastoji i od redovitog bilježenja događajnosti i vlastitih promjena, ali i od opisa i komentara vlastitih doživljaja i iskustava. Njezin diskurs također tekstualno preslaguje komponente autobiografskog identiteta i prikazuje identitet koji je nesiguran, ugrožen, izložen i ranjiv, a upravo izmjene različitih oblika diskursa i izražajnih mogućnosti jezika izazivaju „*kratak spoj* između teksta i stvarnoga svijeta s namjerom aktiviranja samospoznajnih percepcija kod čitatelja i autora“ (Sablić Tomić 2002b: 75).

Peričićkini kratki spojevi odvijaju se na relaciji osobna povijest – društvena povijest; vrijeme Domovinskog rata poticaj je njezinu pisanu dnevniku, iako nije baš riječ o tipičnom

ratnom ili povijesnom dnevniku, jer je težište više na osobnom doživljaju i intimnim prijelomnicama tekstualnog subjekta nego na historiografskom bilježenju događaja, što se često naglašava u naknadno umetnutim komentarima na prvotne dnevničke upise:

„18. srpnja 1991.

Na užganoj, ljetnoj prašini... Sve te smrti... *Odmak od sentimentalnosti potaknute ratom nije moguć: kad sam ovo počela pisati, nisam, kao ni bilo tko pored mene, razmišljala – literarno.*“ (Peričić 2015: 181)

Tako postavljen autobiografski (odnosno dnevnički) diskurs gradi se oko pokušaja samorazumijevanja autobiografskog subjekta u novonastalom društvenom kontekstu, a tekstualne strategije kojima se koristi Peričić variraju od prikazivanja ratne svakodnevice do prisjećanja na neke epizode iz vlastite prošlosti, te korištenja ispresijecane, razlomljene naracije koja inkorporira i drugačije vrste diskursa. Tako se primjerice početna naracija o zadarskom ratnom okruženju prekida književnim citatima, umetnutim tekstom pisma koje nikad nije poslano, autoričinim naknadno upisanim komentarima (u kurzivu). Svi ti različiti oblici diskursa imaju svrhu osvijetliti drugačijim svjetlom sam autobiografski, odnosno dnevnički subjekt, koji u sebi više ne nosi pouzdanost i dokumentarnost koju inače očekujemo u dnevničkim zapisima, već postaje nesiguran, zatečen događajima i vlastitim reakcijama na njih, nemoćan pred društveno-političkim zbivanjima u ratu i poraću. Osobito su zanimljivi dijelovi radijskih emisija koje autorica inkorporira u svoju naraciju o ratu i zadarskoj svakodnevici; preko tih ulomaka upućenih građanima Zadra zapravo posredno saznajemo nešto više i o autoričinoj svakodnevici, detalje koja autorica u svojim dnevničkim zapisima, iz pozicije naracije u prvom licu nije spomenula, ali se u diskurs uvode ovakvim posrednim putem.

Pisma koja ulaze u strukturu Peričićkine autobiografije (poslana i neposlana) prvenstveno razotkrivaju intimne preokupacije autobiografskog subjekta, od izgubljenih kontakata s ljudima koji pripadaju prošlom životu (prije rata) do intimnih osjećaja i čežnji koje autobiografski subjekt iskazuje u pokušaju stvaranja privida cjelovitosti kroz relacije s drugima. No autobiografski je subjekt, kao i Peričićkin diskurs, rascijepljen i mnogostruk – on se ostvaruje i kroz kontradiktorne iskaze, kroz unutarnje napetosti između privatnih stavova i težnji te javno i društveno uvjetovanih prihvatljivih modela iskazivanja.

„Gospode, htjela bih živjeti drukčije! Previše ljudi vjeruje kako bi ostali trebali živjeti po njihovim pravilima. hvatam posljednje čestice danjeg svjetla. Nisam u stanju više s Matovilkom pjevati *Moja do-mo-vi-na*. Glas neće iz grla.“ (ibid., 194)

Stoga autobiografija Helene Peričić svjedoči o pokušaju prebrođivanja egzistencijalne i ratne krize subjekta kroz tekst, odnosno samoispisivanje i samotumačenje u koje se unose motivi traume, tjelesnosti, žudnje.

„Lažna ljubav i rat – plitka, ali opipljiva metafora za Eros i Thanatos.

Trebao mi je. Zagrljaj. Nakon nekoliko sati ležala sam mu okrenuta leđima. Osjećala sam se jakom, štoviše nadmoćnom. Dobila sam ono što sam htjela: privid topline i prisnosti. Bez poljubaca, naravno: jer su mi se gadili. Pri pomisli da se ujutro vraćam kući, *incognito*, osjećala sam olakšanje. Jer: vraćala sam se kući. U grad koji je bio – pod uzbunom.“ (ibid., 191)

Autobiografski diskurs Helene Peričić pokazuje nam ogoljeni proces retoričko-tekstualno konstruiranja i predočavanja autobiografskog ja. Njezino sučeljavanje različitih oblika izražavanja i opisivanja vlastitih životnih i literarnih konstrukcija i impresija ima za svrhu ironijskim obratom i odmakom od zbilje (koja ugrožava koherentnost subjekta) stvoriti tekstualni prostor u kojem se odvija promatranje i problematiziranje proizvodnje vlastitog ja, kao i proizvodnje zbilje u kojoj to ja zauzima određeno mjesto.

Na temelju analiziranih tekstova možemo zaključiti da hrvatske književnice u svojim autobiografskim tekstovima njeguju različite oblike diskursa i stilsko-retoričkih modela, odnosno pristupa autobiografskoj građi i oblikovanju subjekta. Od autobiografija s niskim stupnjem literarnosti do onih koje koriste visokoliterarizirani diskurs i bogat stilsko-retorički instrumentarij, od ironijski i parodijski oblikovanih do nostalgično i melankolično intoniranih – analizirane autobiografije pokazuju nam da su odabiri izražajnih sredstava kod hrvatskih autobiografkinja vrlo važni u osvjetljavanju i razumijevanju procesa tekstualne konstrukcije njihovih autobiografskih identiteta. Autorice svjesno odabiru određene tipove stilskih i narativnih postupaka kojima žele naglasiti upravo one elemente svog identiteta koje one smatraju bitnima u procesu samotumačenja, ali i u procesu recepcije i valorizacije proizvedenog identiteta od strane podrazumijevanog čitatelja.

3.6. Autoreferencijalnost i intertekstualnost u autobiografijama hrvatskih književnica

Govoreći o pojmu autoreferencijalnosti u književnosti pod njime podrazumijevamo situaciju u kojoj tekst „upućuje na sebe sama“ (Medarić 1993b: 97), odnosno u kojoj se tematiziraju „situacija, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, vlastita kompozicija, struktura,

kod, propozicijska ili žanrovska pripadnost...“ (Biti 2000: 27) – dakle, uopće uvjeti nastanka i značajke nekog teksta. Autoreferencijalnost neki teoretičari smatraju oblikom metatekstualnosti, odnosno sviješću teksta o samome sebi (v. Oraić Tolić 1993: 135-136). Samosvijest teksta svakako je pojam koji se može vezati uz autobiografiju kao vrstu teksta u kojem se izrazito upućuje na subjekt iskazivanja, kao i na kontekst iskazivanja. Autobiografija kao tekst koji je iznimno svjestan samoga sebe temelji se upravo na personalnoj autoreferencijalnosti (ibid., 138) kojom subjekt iskazivanja „neposredno izražava sebe“ i tako stvara ono što se naziva ontotekstom (ibid., 135).

Autoreferencijalnost autobiografije očituje se u upućivanju na ja koje je ujedno subjekt i objekt iskazivanja, umjesto u referiranju na druge. Autobiografija osim autoreferencijalnosti, ima i svojstvo autorefleksije, odnosno promišljanja i tumačenja same sebe, a oba tekstualna postupka govore nam o posebnom statusu autobiografskog žanra koji svoj subjekt i proizvodi, i prikazuje, i tumači.

Autobiografska autoreferencijalnost ne mora se odnositi samo na kontekst nastanka autobiografskog teksta i trenutačnu poziciju autobiografskog subjekta; ona nam može dati uvid u subjektovo poimanje i definiranje granica i prostora literature, njegovu lektiru, odnosno pisce i djela koja su bitno utjecala na subjektovo pozicioniranje u prostoru književne kulture, te nam također može razotkriti osobnu poetiku autobiografskog subjekta, kao i njegov odnos prema podrazumijevanom recipijentu. Upravo takav šire shvaćen postupak autoreferencijalnosti pronalazimo u velikom broju autobiografija hrvatskih književnica koje su osim na vlastiti čin pisanja autobiografije često referirale i na svoj književnički poziv, na knjige koje su čitale u djetinjstvu, knjige koje su utjecale na njihovu definiciju književnosti, i koje su ih približile njihovoj sadašnjoj poetici, na sudbinu vlastitih tekstova, bilo objavljenih ili neobjavljenih, na svoj status u prostoru nacionalne kulture i književnog kanona, itd.

Autoreferencijalnost dakle podrazumijeva okrenutost prema samome sebi, odnosno autobiografsko „nadvijanje nad vlastiti diskurz; **uvrtanje kao zaštitni znak prvog lica jednine**“ (Govedić 2010: 42). Za razliku od toga, pojam intertekstualnosti objašnjava fenomen povezanosti teksta s drugim tekstovima, odnosno opovrgava strukturalističku misao o *samodostatnosti* teksta (Biti 2000: 224). Pojam intertekstualnosti, koji je inače skovala francuska teoretičarka Julia Kristeva, govori o međusobnoj komunikaciji (Bahtinovim riječima, dijalogičnosti) i suodnosu tekstova koji svoj smisao grade u okrenutosti jednih prema drugima⁶⁵. Nadovezujući se na Bahtinov koncept dijalogizma i tuđe riječi, Kristeva je izvela

⁶⁵ Kristeva, naime, razmatra na koji se način proizvodi, konstruira tekst iz već postojećeg diskursa te smatra da je svaki tekst „permutacija [postojećih] tekstova“, odnosno „kulturnog (društvenog) teksta“ gledanog u cjelini (Allen 2000: 35). Dakle, svaki je tekst „*praksa i produktivnost* (proizvodnja), a njegov je intertekstualni status predstavlja

koncept intertekstualnosti koji govori o dijaloškom odnosu između vlastitog i tuđeg iskaza, te taj dijalogizam definira kao tzv. poziciju tuđeg smisla (v. Moranjak-Bamburać 2003: 29-30).

Na temelju pojma intertekstualnosti stvoren je i pojam interteksta – izveo ga je Roland Barthes, koji je u svojem shvaćanju teksta kao procesa proizvodnje (produktivnosti) također primijenio teoriju dijalogičnosti i intertekstualnosti te iznio tezu da svaki tekst zapravo u sebi ima klicu intertekstualnosti (v. *ibid.*, 33). Odnosno, njegov pojam interteksta govori nam da je „svaki tekst zapravo intertekst, jer se u svakom tekstu nalaze elementi ranijih tekstova i okolišne kulture“ (Beker 1988: 12). To može označavati kako suodnos s drugim tekstovima kulturnog i društvenog konteksta autora (odnosno u našem slučaju autobiografa), tako i suodnos između vlastitih tekstova koji prethode činu pisanja autobiografije – u ovom drugom slučaju na djelu imamo specifičan slučaj dijaloškog odnosa među tekstovima unutar opusa istog autora, koji se ponekad može manifestirati i kao autocitatnost (v. Oraić Tolić 1990: 22).

Citatnost se inače u svim svojim oblicima može smatrati oblikom eksplicitne intertekstualnosti (v. Oraić 1988: 121-156 i Oraić Tolić 1990: 9-67), postupkom u kojem se drugi tekst eksplicitno uključuje u vlastiti. Citatnost kao oblik intertekstualnosti uspostavlja izravan dijalog s drugim tekstom, preuzimajući neke njegove dijelove, u svrhu bilo afirmacije bilo polemike sa sadržajem i smislom citiranog teksta. Dakle, citatnost kao oblik komunikacije s drugim tekstom može se ostvarivati na dva načina – tako da uvažava i visoko vrednuje tuđi tekst i njegov smisao (koji se onda može smatrati uzorom ili izvorom spoznaje i smisla za vlastiti tekst), ili tako da pomoću tuđeg teksta ili cjelokupnog jezika kulture stvori vlastiti tekst i njemu svojstvena značenja koja nastaju preispisivanjem i prevrednovanjem kulturne tradicije. Ta dva temeljna tipa citatnosti Oraić Tolić imenuje ilustrativnom i iluminativnom citatnošću te ih tumači na sljedeći način:

„U ilustrativnom tipu citatnosti novi je smisao već star, citirani tuđi tekst primaran je ne samo u vremenu nego i po vrijednosnom položaju u sustavu kulture, a citatni se autor ravna prema čitatelju i njegovoj lektiri školskih klasika. U iluminativnom tipu citatnosti stari kulturni smislovi postaju novi ili se dovode u pitanje, ruši se kulturna hijerarhija, pa vlastiti tekst u citatnom procesu želi ili postati ravnopravan s prethodnim tekstovima-uzorima ili sam zauzeti negdašnji primaran položaj što su ga imali citatni uzori, dok se čitatelj mora ravnati prema autoru, učiti pravila njegove originalne citatne igre, teško se probijati do citatnih smislova što ih on izbija u citatnom sudaru između 'svoje' i 'tuđe' riječi, svoga i tuđeg teksta.“ (Oraić 1988: 143)

njegovu sačinjenost od riječi i iskaza koji su postojali prije“ (*ibid.*, 36), što znači da smisao teksta očitavamo u kontekstu (društvenom, povijesnom, kulturnom) kojemu se on obraća i od kojeg je neodvojiv.

Intertekstualni pristup autobiografiji u okvirima hrvatske humanistike usustavila je Mirna Velčić svojom studijom *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. Velčić smatra da autobiografije „nisu tekstovi, nego međutekstni prostori“ (Velčić 1991: 9) te da se oni „osmišljaju kroz mnogostruke dijaloške odnose“ (ibidem) u kojima sudjeluju različiti tipovi tekstova i diskursa (književni, historiografski, etnografski). Intertekstualno proučavanje autobiografije vodi nas upravo u onom smjeru koji je zacrtala Kristeva – a to je svijest autobiografskog diskursa o vlastitoj proizvedenosti i uključivanju u proces produkcije zajedno s ostalim tipovima diskursa unutar postojećeg društvenog i kulturnog konteksta. U tom smislu Velčić govori o uključivanju drugih (tuđih) biografija i glasova⁶⁶ u strukturu vlastita autobiografskog diskursa, pri čemu taj diskurs postaje otisak svih životnih priča uključen u međusobni dijalog (ibid., 38-41). Pozivajući se na Bahtinove pojmove polifonije i dijalogičnosti, Velčić smatra da autobiografsko ja treba imati otvorenu dijalošku poziciju prema sebi i drugima (ibid., 42) te da se svi (auto)biografski iskazi trebaju tumačiti u kontekstu njihova međusobnog dijaloga, odnosno procesa u kojem „tuđe priče postaju i naša (pri)povijest i, obratno, kako naše osobne povijesti ulaze u povijesti drugih.“ (ibid., 44)

Ako na primjeru Velčićkinog pristupa proučavanju autobiografije suočimo tekstualne dimenzije autoreferencijalnosti i intertekstualnosti, možemo primijetiti da Velčić ne poriče niti ignorira činjenicu da autobiografija jest obilježena autoreferencijalnošću i autorefleksivnošću, ali kao važniji konstitutivni princip autobiografskog diskursa izdvaja dijalogičnost, tj. odnos s drugim (auto)biografskim tekstovima. Umjesto monološki intonirane i samodostatne usmjerenosti autobiografskog subjekta na samoga sebe, Velčić u razmatranju autobiografije prednost daje otvorenosti subjekta prema drugima⁶⁷. Iluzija samodostatnog subjekta zaista je samo to – tekstualna iluzija.

Primjenjujući pojmove autoreferencijalnosti i intertekstualnosti na analizirani korpus autobiografija vidjet ćemo da autorice u svojim tekstovima autoreferencijalnost ostvaruju na dva načina: prvo, upućujući na sam čin pisanja autobiografije, donosno izražavajući svijest o konstruiranosti autobiografskog subjekta iskazanog u tekstu i drugo, upućujući općenito na svoju poziciju subjekta koji piše, odnosno na činjenicu da su književnice te na činjenicu da prema svome pozivu (i prema književnosti uopće) imaju neki određeni stav. To znači da se u

⁶⁶ O problematici kategorije glasa u okvirima naratologije te o pluralizaciji glasa u pripovijedanju više vidjeti u: Gibson 1999: 313-348.

⁶⁷ Neke teoretičarke autobiografije ističu da je specifičnost ženskog autobiografskog diskursa u tome što se identitet shvaća prvenstveno kao relacijski, dakle, u odnosu prema drugom jastvu, tj. prepoznavanju i uključivanju samosvijesti drugoga u vlastiti identitetski sklop (v. Mason 1998: 321-324). Tekstualna strategija razokrivanja sebe i svog identiteta kroz (raz)otkrivanje drugog i povezivanje svoje priče s tuđom upućuje na unutarnju dijalogičnost i višeglasnost autobiografije koja prestaje biti isključivo osobna ispovijest, te umjesto toga postaje proces u kojem proizvedeni identitet traži ravnopravnog sugovornika.

autobiografijama hrvatskih književnica često pojavljuju upućivanja na osobnu lekturu i knjige koje su bitno utjecale na njihovo čitateljsko, a potom i autorsko iskustvo, upućivanja na pisce koje smatraju uzorima, na poimanje toga što je književnost ili kakva bi trebala biti, na pitanja poetike općenito i iskazivanje osobne poetike, na problematizaciju svoje pozicije u kulturnom i književnom kontekstu u kojem djeluju, itd. Intertekstualnost se u autobiografijama hrvatskih književnica, kako će se pokazati u daljnjoj analizi, također ostvaruje na dva temeljna načina: prvo, ostvarivanjem dijaloškog odnosa s tuđim tekstovima (u nekim slučajevima i preko postupka citatnosti kao oblika eksplicitne intertekstualnosti), a što može uključivati i dijaloški odnos s tuđim osobnim povijestima koje se inkorporiraju u vlastiti autobiografski tekst (na način na koji to postulira Mirna Velčić) i drugo, ostvarivanjem dijaloškog odnosa među vlastitim tekstovima, uglavnom onima koji prethode pisanju autobiografije i nisu autobiografskog karaktera (u ovakvim slučajevima intertekstualnost se ostvaruje i preko postupka autocitatnosti, odnosno navođenja vlastitih književnih tekstova, npr. pjesama, u okvirima autobiografskog diskursa).

Većina hrvatskih književnica autobiografkinja iskazuje potrebu za autoreferencijalnim osvrtom na svoj autobiografski čin pisanja, ali i na okolnosti koje su utjecale na taj čin. Primjerice ako pogledamo početak autobiografije Jagode Truhelke, uočavamo da ona već u prvoj rečenicu referira na kontekst nastanka svog teksta, koji je uvjetovan izvanjskim razlozima, a ne primarno unutarnjom autoričinom motivacijom.

„Treba dakle da se napiše 'svoja' biografija! Tako glasi nalog. No to je lako reći.“ (Truhelka 1997: 337)

Truhelka na svoj čin pisanja autobiografije upućuje kao na nešto što se od nje traži, zahtijeva, a ne kao na čin koji je rezultat njezina inicijalnog impulsa za samopredočavanjem. Autorica ujedno razmatra poetičke diktate u pisanju autobiografije te upućuje na svoj princip pisanja, odnosno način na koji planira tekstualno „zahvatiti“ svoju životnu priču:

„... tu treba mnogo srčanosti i samoprijegara, jer valja biti iskren i istinit, a sada još k tomu i 'probran', da bude biografija 'sažeta' i, kako se već kaže, u malo riječi mnogo kazati.“ (ibidem)

„Počet ćemo dakle ne po onoj 'in medias res', nego sasvim običnim početkom, prvim početkom, da se vidi redom i pregledom kuda se sve potucao i probijao taj život. Pa u ime božje!“ (ibidem)

Poštujući poetiku i topiku autobiografskog pisma, Truhelka doista počinje „prvim početkom“, odnosno onime što se u autobiografiji obično i smatra logičnim početkom ispisivanja osobne povijesti: rođenjem i ranim djetinjstvom. Dakle, možemo zaključiti da je

Truhelkina autoreferencijalnost i poetičkog i biografskog karaktera⁶⁸ – autorica tekst počinje istovremenim obrazlaganjem svog shvaćanja autobiografskog žanra i njegove funkcije, kao i upućivanjem na situacijski kontekst subjekta iskazivanja te životnu priču koja se nastoji tekstualizirati.

Kod Truhelke se također pojavljuje i širi oblik referiranja na književnost i svoj književni rad. Međutim slično kao i u početnom upućivanju na „nalog“ da se napiše autobiografija i ovdje autorica zadržava određenu distancu prema izvanjskim okolnostima koje su je dovele do, njezinim riječima, „književnikovanja“. Naime, autorica svojim pravim, i samostalno odabranim, životnim pozivom shvaća pedagoški rad, a ne književnost. O književnosti, odnosno o načinu na koji je književnost postala dio njezine osobne priče ona piše sljedeće:

„Treba sada još da se nešto reče i o svom 'književnom radu'. Zovu me književnicom a da se ja u duši nikada nisam takvom pravo ni osjetila. Imala sam svoje zvanje, rođeno, s diplomama i prisegama i ostalim što je s njime u vezi, ali književnikovanje, književni rad? Kako da se to samo kaže? Eto, došlo je samo od sebe, bez namjere, bez priprave, bez ikakve ambicije, mada su joj se tragovi javljali čak u prvoj mladosti kad mi je baka jednog dana u ruku tutnula bilježnicu koju je sama sašila, i tiho prišapnula neka tu zapisujem svake večeri što sam preko dana doživjela, radila i mislila.“ (ibid., 359)

Truhelka svoj ulazak u svijet književnosti prikazuje kao rezultat tuđih poticaja i sretno posloženih životnih okolnosti koje su dovele do toga da njezini tekstovi ne ostanu neobjavljeni. Njezino distancirano referiranje na sebe kao subjekt koji piše (pri čemu se vlastiti književni rad čak stavlja pod navodnike) zanimljiv je i usamljen primjer u korpusu autobiografija hrvatskih književnica. Ostale su autorice većinom referirale na svoje „književnikovanje“ kao na životni put koji su svjesno odabrale, a nije im se dogodilo slučajno ili bez namjere. Truhelka međutim na svoju pripadnost svijetu književnosti upućuje preko pojmova slučajnosti, spleta životnih okolnosti i izostanka književne ambicije, odnosno žudnje za pisanjem. Dapače, i na čin pisanja uopće i na čin pisanja same autobiografije gleda kao na nešto što je potaknuto izvanjskim razlozima i motivacijama, a ne proizlazi toliko iz njezine unutarnje potrebe ili želje. „Treba da se napiše, „treba da se reče“ – u ovakvim formulacijama vidimo da Truhelkina razina autoreferencijalnosti ne odnosi toliko na samosvijest njezina autobiografskog diskursa i subjekta o samome sebi i navlastitoj potrebi za tekstualizacijom nego da se referira prvenstveno na kontekstualnu uvjetovanost te tekstualizacije.

Upućivanje na kontekstualnu uvjetovanost autobiografskog teksta i subjekta primjećujemo također u autobiografiji Marije Jurić Zagorke koja na svoj autobiografski čin referira iz pozicije

⁶⁸ O tipovima autoreferencijalnosti v. u Oraić Tolić 1993: 136-141.

subjekta koji brani pravo na svoj identitet i samoostvarenje. Njezin je tekst odgovor na izvanjsku provokaciju, odnosno na egzistencijalnu ugrozu koja je posljedica društvenog bojkota; stoga je Zagorkina autobiografija pisana kao tekst s izrazitom samosviješću o samome sebi, subjektu iskazivanja te kontekstu koji utječe na upravo takvu tekstualnu proizvodnju i predočavanje subjekta. Zagorkina je autoreferencijalnost eksplicitna i personalna, te se ne odnosi na poetička razmatranja autobiografskog žanra i diskursa (ili općenito književnosti) nego na osobnu poziciju i upisivanje autobiografskog subjekta u društveni i kulturni kontekst. Autorica uostalom upućuje i na svoju tekstualnu strategiju upisivanja autobiografskog subjekta u strukture društva kojem pripada – naime, potpuno zanemarujući intimistički autobiografski diskurs, njezina se autobiografija temelji prvenstveno na javnom iskustvu subjekta i modelu stvaranja identiteta preko afirmacije javnog djelovanja.

„I zato sam evo napisala svoj čitavi javni rad, i ono loše i dobro, da se može prosuditi, jesam li zaslužila najtežu kaznu pod suncem: bojkot i nerad.“ (Jurić Zagorka 1997: 497)

Zagorka upućuje na čin pisanja autobiografije koji je shvaćen ako legitimacija njezinog „javnog rada“ – to su prvenstveno novinarstvo i političko-feministički angažman, književnost (slično kao i Truhelka) se gleda kao nešto što je došlo naknadno i sporedno u odnosu na onu djelatnost koju sam autobiografski subjekt smatra svojim istinskim pozivom. Na svoj književni rad Zagorka tako gleda kao na odvjetak svog domoljubnog angažmana – ona popularne romane u sveščićima po kojima je i danas najpoznatija piše isključivo da odvrati domaću publiku od strane, mahom njemačke, trivijalne literature. U autobiografiji o tome piše sljedeće:

„Nakon povratka iz Praga, primim pismo od Društva novinara, da me brišu iz članstva, pošto sam književnik. Na ovo odgovaram: 'Javno na pozornici rekla sam publici, da nisam i nikada ne ću biti književnik, niti sam to pokušala biti. Moja je profesija novinarstvo. Romane sam pisala samo za propagandu protiv njemačkih romana.“ (ibid., 487)

Zagorkino upućivanje na podvojenju poziciju subjekta – odnosno diskrepanciju između načina na koji ga percipiraju drugi i načina na koji subjekt želi predstaviti samoga sebe – rezultira izuzetno samosvjesnim autobiografskim tekstom u kojem se upućivanje na vlastiti identitet i njegovo tumačenje postavljaju kao primarni ciljevi autobiografskog narativa. Zagorka u fokus svog narativa stavlja upravo vlastiti mehanizam, odnosno narativne i stilske tehnike i postupke⁶⁹ kojima proizvodi svoj identitet za javnost – ona time ujedno i demistificira iluziju autobiografskog diskursa o vjerodostojnosti i istinitosti autobiografskog subjekta. On se u tekstu očituje samo kao fikcionalni konstrukt koji nastaje kao odgovor na kontekst koji ga oblikuje svojim društvenim i kulturnim silnicama.

⁶⁹ O Zagorkinim postupcima kronologizacije, fikcionalizacije i hiperbolizacije autobiografskog diskursa već je bilo riječi u potpoglavljima 3.3. i 3.5.

Svijest o vlastitom tekstu i okolnostima njegova nastanka iskazuje u svojoj autobiografiji Ivana Brlić-Mažuranić. Budući da je i njezina autobiografija nastala na izvanjski poticaj, odnosno poziv tadašnje Akademije, autorica u početnom odlomku upućuje upravo na taj inicijalni poticaj za pisanjem autobiografskog teksta, no ujedno upućuje i na vlastito shvaćanje toga kakva bi njezina autobiografija trebala biti. Njezino shvaćanje biti i funkcije autobiografskog žanra ulazi u tradicionalistički okvir tumačenja autobiografije kao iskaza koji se mora nečime i zaslužiti – iznimnim talentom i dostignućima, iznimnom životnom pričom i sl. Legitimacija autobiografskog subjekta u tom je smislu uvjetovana njegovom „uzornošću“, odnosno reprezentativnošću njegove životne priče. Brlić pak svoju autobiografiju izmješta iz takvog konteksta te na nju referira kao na pokušaj da prikaže svoj osobni, prvenstveno duhovni i intelektualni, razvoj:

„Pišem ovu svoju malu autobiografiju, povodeći se za pitanjima koja mi je priposlala slavna Jugoslavenska akademija u Zagrebu kad me je počastila svojim zahtjevom da joj pošaljem životopis. – Moja su dosadnja književna djela malobrojna, a sadržajem i objemom skromna – moj vanjski život pak protekao je mirno, ne izlazeći gotovo nikada iz okvira moje prve i druge obitelji. Ova autobiografija može dakle samo da bude ispovijest o razvitku jednog misaonog i osjetljivog bića, nipošto pako zanimljiva 'povijest života' istaknutog pisca.“ (Brlić-Mažuranić 1997: 521)

Brlićkin je autobiografski diskurs osim ovakvom personalnom autoreferencijalnošću, obilježen i onom poetičko-stilskom u kojoj ona referira na oblikovno načelo svog teksta. Poziva se na obrazac postavljenih pitanja koje joj je poslala Akademija, te se tog obrasca drži u svome pisanju. Organizacija autobiografskog teksta prema poslanim pitanjima vidljiva je u originalu gdje na marginama stranica stoje natuknice koje autorici služe kao tekstualni smjerokazi.⁷⁰

Osim upućivanja na vlastito tumačenje statusa i funkcije autobiografije, Ivana Brlić-Mažuranić u svom tekstu izražava i neposrednu svijest u svojoj „žudnji za pisanjem“ te osim što sebe prikazuje kao čitateljicu (prvenstveno referirajući na bogatu obiteljsku knjižnicu koja joj je bila izvorom prve lektire i prvih književnih uzora), autorica sebe prikazuje i kao subjekt koji se želi ostvariti kroz čin pisanja.

Prvi čin uobličavanja vlastita identiteta kroz pismo jest pisanje dnevnika – Brlić počinje pisati dnevnik na poticaj Frana Mažuranića te navodi kako je dnevnik „zadovoljavao moju žudnju za pisanjem“ (ibid., 523). Međutim svijest u vlastitoj žudnji za pisanjem potiskuje se nekim drugim životnim stavovima:

⁷⁰ Navedene natuknice mogu se vidjeti na faksimilu prve stranice Brlićkina autografa koji je prikazan i u zborniku *Autobiografije hrvatskih pisaca*, nakon njezine *Autobiografije* (v. Brlić-Mažuranić 1997: 531).

„Moja velika želja da kadgod tiskom izađe bilo što iz mojeg pera, bila je već rano potiskivana drugim vrlo jakim čuvstvom: moje me je naime razmišljanje rano dovelo do zaključka da se spisateljstvo ne slaže s dužnostima ženskim.“ (ibid., 524)

Ako se podsjetimo na tezu Laure Marcus da (auto)biografski diskurs, osim što pozicionira subjekt u svijet kulture, također često u sebi nosi ideju (re)definiranja prostora književnosti i kulture (v. Marcus 1994: 268-269), te autobiografski subjekt često iskazuje što za njega književnost jest ili nije ili kakva bi trebala biti, onda je i citirani autobiografski iskaz Ivane Brlić-Mažuranić jedan od takvih oblika autobiografskog definiranja vlastita shvaćanja književnosti i njezine svrhe. Brlić svoju žudnju za pisanjem smješta u prostor intime, odnosno intimnih htijenja koja u jednom trenutku dolaze u sukob s javno/društveno ovjerenom idejom o tzv. „ženskim dužnostima“. Pitanje odnosa intimnog, individualnog identiteta i prostora samoostvarenja kroz čin autorstva te javnog, društveno prihvatljivog modela identiteta i postavljenog okvira za participaciju u simboličkom svijetu kulture na Brlićkinu se primjeru razrješava u domeni privatnog, obiteljskog života. Ona naime točku pomirenja između osobne želje i svog shvaćanja društvenog okvira dužnosti pronalazi u svojoj djeci koja žele i vole čitati te stoga svoje prve knjige piše upravo za njih, da bi potom njezini tekstovi izašli iz domene privatnog života i postali javno ovjereni kao literarno vrijedni, pripadni kanonu i samim time prostoru kulturnog pamćenja. Govoreći nadalje o svom književnom radu, Brlić poetičkom autorefleksijom upućuje na svoje shvaćanje toga kakva bi trebala biti (dječja) književnost te također anticipira i recepcijski kontekst, tj. odnos čitatelja prema tekstovima koji su poetički „skrojeni po njihovoj mjeri“⁷¹:

„Godine 1913. vratila sam se dječjem svijetu i napisala knjižicu *Čudnovate zgođe šegrta Hlapića* koja je izašla opet među izdanjima Hrvatskog pedagoškog zbora. Ova se je pripovijetka, kako mi se čini, najviše svidjela djeci i onima kao svjedoci ili kao glasnici čitaoci dijele radosti dječjeg čitanja. Bilo mi je glavno nastojanje da u toj pripovijeci postignem do skrajnje granice jednostavnost i bistrinu sloga i jezika kako bi dječji likovi i prizori zaista proizlazili u pravoj dječjoj čistoći i jasnosti.“ (ibid., 528)

Kako se jedan dio hrvatskih književnica čijim se autobiografijama bavimo u ovom radu posvetio upravo dječjoj književnosti, ovakvih autopoetičkih refleksija i upućivanja na to što je dobra dječja književnost ili na to kakvu su recepciju imale neke njihove knjige za djecu i mlade pronalazimo u još nekim autobiografijama. Primjerice Anđelka Martić, Višnja Stahuljak i Nada

⁷¹ Kao što primjećuje Sablić Tomić u svojem članku o naratološkim osobinama autobiografije u razdoblju hrvatske moderne, autoreferencijalna, tj. metatekstualna gesta Ivane Brlić-Mažuranić u skladu je s tendencijama autobiografskog žanra u navedenom razdoblju kada „pojedini književnici upravo koristeći se autobiografskim narativnim postupcima upozoravaju na metatekstualnu svijest o vlastitoj književnoj poetici kao i o pripadnosti žanru kroz koji će je objasniti.“ (Sablić Tomić 2002d: 89).

Iveljić upućuju na svoju definiciju književnosti (i dječje i općenito) te na svoj odnos prema vlastitoj lektiri, odnosno knjigama svog djetinjstva koje su kasnije utjecale i na njihov rad, ali i na sjećanja iz vlastita djetinjstva koje su potom iskoristile kao nadahnuće i građu za svoje knjige za djecu⁷².

Anđelka Martić u postupku autoreferencijalnog povezivanja načela pisanja autobiografskog teksta („Svaka biografija počinje s djetinjstvom.“, Martić 1997: 1301) i načela pisanja svoje književnosti („Sve one [autoričine knjige] govore o mom djetinjstvu, kakvo je zaista bilo, ali s viđenjem odraslog čovjeka koji o njemu priča.“, ibidem) razotkriva ono što smatra konstitutivnim principom svog autobiografskog pisma, ali i svoje poetike općenito. To je sposobnost da se neposredno životno iskustvo obuhvati činom tekstualizacije i na taj način učini univerzalnim. Referirajući na svoju dječju lektiru i književne uzore, Martić nabroja poznate hrvatske i strane dječje pisce, od Brlić-Mažuranić, do Lovraka, Truhelke i Andersena. U djevojačkoj dobi otkriva i druge književne uzore:

„U to vrijeme čitala sam, gotovo pohlepno, priče, bajke i druge knjige za djecu, a ne mnogo kasnije uzimala sam u ruke ozbiljnu literaturu. Moj brat je od prodavačice u antikvarijatu Josipa Sokola u Masarykovoju ulici, posuđivao razne knjige. Uglavnom su to bila djela Krleža, Cesarca, Tolstoja, Dostojevskog, Gorkog, Travena, knjige iz biblioteka 'Binoza' i 'Minerva', zatim knjige izdavane u 'Zabavnoj biblioteci', u ediciji 'Tisuću najljepših novela' svjetskih pisaca i druge.“ (ibid., 1305)

U nastavku autobiografije Martić svoju životnu priču zapravo iskazuje kao priču o knjigama koje je sama napisala, o kontekstu nastanka nekih od najpopularnijih knjiga, o njihovoj recepcijskoj sudbini, o svojim kontaktima s čitateljima i drugim piscima. Osobito ističe važnost recepcijskog konteksta i odnosa autora prema čitatelju – specifičnost dječje književnosti je u tome što se često organiziraju upravo susreti pisaca s njihovim „malim“ čitateljima⁷³, a sama Anđelka Martić prisjeća se takvih susreta kao inspirativnih za njezino pisanje:

„Dugi niz godina, pa sve do početka sadašnjeg rata, bio je običaj i potreba da pisci održavaju susrete s čitaocima. To su naročiti radili pisci za djecu.

[...]

⁷² Temom pripadnosti pojedinih djela iz domene hrvatske dječje književnosti autobiografskoj prozi bavila se u svojoj doktorskoj disertaciji Andrijana Kos-Lajtman (Kos-Lajtman 2011) usustavivši modele i tipove autobiografskog diskursa u dječjoj književnosti, a upravo su neke od autorica iz našeg korpusa, poput Jagode Truhelke, Zdenke Marković ili Anđelke Martić, ušle u vidokrug interesa Kos-Lajtman koja je analizirala elemente autobiografizma u njihovim knjigama za djecu.

⁷³ Ne mogu a da si na ovom mjestu ne dozvolim jedan vlastiti autobiografski eksces – u vrijeme moga djetinjstva također su bila popularna takva upoznavanja i druženja s dječjim piscima, a prvi pisac, zapravo spisateljica koju sam u životu upoznala bila je, prije nekoliko godina preminula, Palma Katalinić. Potpisani primjerak njezine najpoznatije knjige *Anja voli Petra* i danas zauzima počasno mjesto u obiteljskoj biblioteci.

Najmlađi su me svuda, ma gdje to bilo, veoma rado primali, postavljali mi bezbroj pitanja na koja sam iscrpno odgovarala. Najviše su voljela slušati o mojem djetinjstvu. Često su mi, dok bih o njemu pričala, govorili: 'Napišite nam to!'

I ja bih ih poslušala. Tako su nastale moje knjige *Proljeće, mama i ja*, *Baba Kata* (obje objavljene u Poljskoj), *Šašavi dan* i dio priča u knjizi *Vuk na Voćinskoj cesti*, te priče objavljene u časopisima za djecu.“ (ibid., 1310-1311)

Andelka Martić svoj autobiografski diskurs i subjekt gradi nastavljanjem na svoj dotadašnji spisateljski rad, te je i u jednom i u drugom glavna referentna točka djetinjstvo, odnosno tekstualizacija iskustva i identiteta čiji su temelji postavljeni u djetinjstvu. Samosvijest njezina autobiografskog subjekta može se shvatiti u širem smislu od upućivanja isključivo na trenutnu situaciju autobiografskog samopredočavanja – Martić svoj subjekt upisuje u cjelinu svog opusa i osobnog razumijevanja književnosti.

Izrazito upućivanje na svoj književni poziv i kontekst u kojem se oblikuje vlastita vizija književničkog rada pronalazimo u autobiografiji Višnje Stahuljak, koja već svojim naslovom *Kako sam ipak postala književnica*, upućuje na sadržaj njezina autobiografskog diskursa. Stahuljak kao referentnu točku oblikovanja svog identiteta (i čitateljskog i autorskog) također uzima djetinjstvo i djetinju lektiru – navodeći knjige koje su joj čitali drugi dok još nije znala čitati te knjige koje je kasnije sama pronalazila u bogatoj obiteljskoj biblioteci. Kao i Martić tako i Stahuljak prvo navodi dječje koji su joj bili prva lektira i prvi književni uzori (Truhelka, Brlić-Mažuranić, Nazor, Andersen, Lagerlöf, Kästner i dr.) da bi potom došla do svojih omiljenih pisaca poput Šenoe, Kumičića, Kranjčevića, Matoša, Begovića, Krleže, Zagorke, Cesarića, Tadijanovića, Goethea, Tolstoja, Dostojevskog, itd.

Stahuljak na svoj književni poziv referira kao na prostor umjetničkog samoostvarenja koji se logično nadovezao na neke druge u umjetničke prakse kojima se bavila (glazba, lutkarstvo). Iako zadržava određenu distancu prema svom uključivanju u svijet književnosti („Nisam ni pomišljala da bih mogla postati književnica. Spisateljica.“, Stahuljak 2013: 40), autorica u svom autobiografskom diskursu izražava svijest o kontekstu i okolnostima koje su dovele do toga da se njezin osobni identitet preispíše u njezinom književnom opusu, kao i u prostoru nacionalne kulture. Naime, autorica osim na svoje knjige referira i na društvenu ovjeru svog statusa književnice, te pri kraju autobiografije navodi priznanja, nagrade i članstva u strukovnim udruženjima. Stahuljak osim toga daje i autopoetički komentar u kojem objašnjava kako je od lutkarstva i pisanja igrokaza preko kraćih književnih formi došla i do pisanja romana:

„Pisanje igrokaza nije mi se činilo prevelikim umijećem – kada sam to i ja svojim djetinjim snagama nekako mogla izvesti. Ali pisanje priča i romana što sam ih pohlepno čitala budilo je u meni pomisao o tome koliko dugo valja smišljati i pisati jedan roman. Za to se htjelo, postalo mi je jasno, mnogo umijeća i mnogo vremena, a ja nisam mogla zamisliti kako bi bilo moguće izvesti pisanje, kako izdržati pisanje u jednom nezamislivo dugom trajanju, kad je meni u mojoj nestrpljivosti katkad bilo teško izdržati i pisanje domaće zadaće.

[...]

Tek sam se, igrajući u kazalištu lutaka za djecu, odlučila na pisanje igrokaza. I poezije. Jer se poeziju i dramsko djelo piše brže, to su, kako se praktično književnički kaže, djela kraćeg daha.“

[...]

„... a onda sam s velikim strpljenjem, nakon mnogo igrokaza, novela, pjesama i romana, napisala i opsežan povijesni roman poput Zlatne vuge, i primila za taj roman Nagradu grada Zagreba, mojega rodnog grada Zagreba.“ (ibid., 40)

Autoreferencijalne, odnosno autopoetičke osvrte pronalazimo i u autobiografiji Nade Iveljić *Pet prije dvanaest. Zapisano u povodu jubileja*⁷⁴. Osim što na početku teksta ističe da kroz život nikada nije mnogo govorila o samoj sebi te da se inače u životu priklanja stavu da biografski podaci nisu toliko značajni za umjetnikov opus, pa ih stoga i navodi u vrlo sažetom obliku, Iveljić veći dio svog autobiografskog teksta posvećuje književnosti samoj. Ona razmatra i svoj odabir književnosti kao poziva (pri čemu je ujedno bila i profesorica i književnica), ali i nudi svoja poetička razmatranja književnosti i njezine biti, a osobito onog književnog „odjeljka“ kojem je i sama pripadala, a to je dječja književnost. Osim što navodi poetičke stavove onih koje smatra svojim uzorima (Isaac Singer, Pound, Cassirer, Kant, Leopardi), Nada Iveljić u svom autobiografskom diskursu nudi i vlastitu poetiku dječje književnosti, koja se jednim dijelom naslanja na Barčevu poetiku dječje književnosti.

„Naša dječja književnost, stara nešto više od sto godina, rođena kao čedo školničkog zanata, i danas je pastorče ozbiljnoj književnosti.

[...]

U njezinu razvoju postojala je suprotstavljenost pedagogike i kreativne misli, da bi postupno prevladala kreativna misao.

[...]

⁷⁴ Riječ je o autobiografskom tekstu koji je izvorno objavljen u sklopu Iveljićkinih *Izabranih djela* iz 1996. godine, a potom je uz dopuštenje same autorice uvršten i u zbornik *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*.

Novo vrijeme nosi svoje, te je tako primjerice moguće čuti i glasove o zastarjelosti Barčevih prosudaba. Profesor Milan Crnković sabrao je Barčevu poetiku književnosti za djecu u osam postulata.

Izdvajam neke:

- dobar dječji pisac može biti samo priznati književnik,
- dječja književnost je podjednako literatura za djecu i odrasle,
- djetetu treba pristupiti s istim poštovanjem kao odraslama,
- od dječjih se djela traži da budu plemenito tendenciozna tj. odgojna na način i s mjerom koja ne potire umjetničku vrijednost.

Moja pripomena na točku 1: može se dogoditi da vas proglase piscem za djecu, omalovažavajući sav ostali rad.“ (Iveljić 2013: 261)

Iveljić u svojem poetičkom autoreferencijalnom osvrtu osobitu pozornost upućuje odnosu pisca i njegovih čitatelja – njezin je stav da bez recepcije, odnosno čitatelja koji upravo svojim činom čitanja ovjerovljuju bit i smisao pisane riječi, ne možemo govoriti o potpunom ostvarenju pisca i njegova djela:

„*Nomen est omen*. U znaku svog imena nadam se naklonosti budućih čitatelja, premda oni, osobito mali, neće znati koliko mi je do je stalo. Približnu predodžbu dao bi zbroj sati koje sam posvetila književnom radu. Jer ako, po Humeu, ljepota (primijenimo misao i na književno djelo) nije kvaliteta samih stvari, nego postoji samo u duhu koji ih promatra – što su knjige, što pisci bez svojih čitatelja?“ (ibid., 264)

Iveljić u upućivanju na vlastita poetička načela, ali i konkretne primjere iz svog književnog stvaralaštva ističe kako su njezine knjige uvijek imale dobru recepciju, ali nedostatnu kritiku:

„Sa zadovoljstvom ističem činjenicu da je, sudeći po prodaji i posdubi u knjižnicama, recepcija mojih djela bila daleko bolja od kritike.

Zapravo je nema, osim odlomaka recenzija na 'klapni', pogovora i sl. Do 40. obljetnice književnog rada zapravo nemam studioznije ocjene o tome radu. Neke su knjige prošle i bez najmanjeg prikaza.“ (ibid., 261-262)

Autobiografski diskurs Nade Iveljić, osim autoreferencijalnošću i autopoetičkim komentarima, obilježen je i citatnošću, odnosno upućivanjem na misli onih pisaca i filozofa u kojima autorica pronalazi korelaciju sa svojim osobnim i literarnim načelima. Osim nekoliko već navedenih pisaca i mislilaca, ona još citira Matoša, Borgesa, Pessou, Kiellanda, inkorporirajući njihove misli o prirodi književnosti u svoj gusti autobiografski i autorefleksivni diskurs. U procesu tekstualnog samotumačenja autorica dolazi do zaključka da su joj najbitnije

stvari u životu dijete i literatura, a njezino tumačenje literature rezultira stvaranjem svojevrsnog poetičkog metateksta, odnosno metatekstualnog komentara dječje književnosti, kao i njezinog dotadašnjeg poetičkog i kritičkog opisa i vrednovanja. U tom su smislu i citati koje Iveljić navodi (uključujući i citat Miguela de Unamuna koji je uzet kao *motto* njezine autobiografije: „Ne pišem da mi vrijeme prođe, nego vječnost“) metatekstualne, odnosno metapoetičke prirode – oni služe da se riječima kanonskih pisaca i filozofskih autoriteta naglasi i učvrsti vlastiti stav i argumentacija.

Slične postupke upućivanja na vlastite književne uzore i poetička načela pronalazimo i u autobiografijama Nede Mirande Blažević-Krietzman i Božice Brkan. Blažević-Krietzman tako u autobiografiji koja je većim dijelom posvećena upravo njezinom književnom radu, knjigama koje je napisala i njezinim promišljanjima o književnosti i umjetnosti uopće, objašnjava svoje književne postupke i načela konstruiranja svojih likova:

„Razlog zbog kojega najčešće izabirem mlade ljude za junake ili junakinje u mojim pričama taj je što su mladi ljudi, za razliku od starijih ili starih, po prirodi u nezaustavljivoj potrazi za nečim što tek trebaju otkriti, definirati, usvojiti ili odbaciti. Mladi su ljudi radoznali, otvoreni, ali i stidljivi i nesigurni. Sve te karakteristike pružaju mi puno mogućnosti ne samo za psihološki razvoj izabrana karaktera i njegov ili njezin odnos s okolinom, nego i za razvoj zapleta, tijeka i raspleta priče.“ (Blažević-Krietzman 2014: 433)

Osim ovog autopoeitičkog komentara, autorica se također osvrće i na sklonost da u svoje druge tekstove inkorporira autobiografske elemente, te u tom smislu upućuje na nekoliko svojih knjiga: roman *Američka predigra*⁷⁵, pjesnička zbirka *Vežuvska vrata*, zbirka pripovijedaka *Marilyn Monroe, moja majka*. Nadalje, autorica osim što uspostavlja dvostruke tekstualne i referencijalne veze među različitim dijelovima svog opusa (upućujući u autobiografiji na druge tekstove, a u drugim tekstovima na autobiografske elemente diskursa), također uspostavlja i tekstualnu vezu s književnim uzorima. Iako ih ne imenuje, Blažević-Krietzman piše:

„U životu sam imala puno uzora i još uvijek ih imam. Ali nikada nisam nikoga imitirala. Engleska književnica Doris Lessing (1919-2013) rekla je da su imitatori kradljivci originalnosti. Ali što je originalnost danas?“ (ibid., 439)

Autoričino autoreferencijalno razmatranje vlastitih poetičkih načela, uzora i umjetničkog *creda* preuzima dominantnu ulogu u njezinu autobiografskom diskursu. Iako diskurs prati kronologiju njezina života i rada (uglavnom se kao kronološka osnovica uzimaju godine u kojima su joj objavljene knjige), autorica svojom autobiografijom prvenstveno izražava svijest

⁷⁵ Helena Sablić Tomić roman *Američka predigra* ubraja u polidiskurzivne autobiografije te navodi kako se u tom tekstu „autobiografsko fragmentarno prikazivanje života u Americi isprepleće kritičkim i epistolarnim diskursom kao i biografskim pripovijedanjem o drugima.“ (Sablić Tomić 2002b: 76).

o sebi, svojim tekstovima (uključujući i ovaj autobiografski) i svojim stavovima o književnosti i odnosu prema svojim tekstovima i kontekstu njihova nastanka.

Sličan postupak u svojoj autobiografiji primjenjuje i Božica Brkan, koja već naslovom (*Moj tekst i moj kontekst*) daje naslutiti da je riječ u tekstu koji je itekako svjestan sebe i subjekta iskazivanja. Brkan upućuje na svoj čitateljski identitet koji se, između ostaloga, oblikuje i čitanjem raznolike autobiografske literature, a pri čemu se problematizira upravo autobiografska aporija o istinitosti (vjerodostojnosti) napisanoga:

„Oduvijek sam jako voljela čitati sjećanja, pisma, dnevnike, biografije i autobiografije. Nisu morale biti ni romansirane ni ilustrirane da bih im bespogovorno vjerovala. Nisam ni pomišljala da bi netko, ako već želi govoriti o njoj, iskrivljavao stvarnost. Da bi *faction* bila *fiction*.“ (Brkan 2015: 137)

No, kasnije u svojoj tematizaciji prirode samog autobiografskog žanra i prava na manipulaciju vlastitim tekstom i pričom dolazi do drugačijeg zaključka:

„Koliko je sve to stvarno, nebitno je. Zar ikoja priča uopće može i treba biti – stvarna? Zar ionako sve u najboljem slučaju na kraju ne postane i ne ostane samo dobro ili loše ispričana priča?“ (ibidem)

Interpretirajući svojim autobiografskim tekstom prirodu samog autobiografskog žanra, kao i vlastitog autobiografskog čina, Brkan dolazi do zaključka da su nekoć autobiografije „pripadale samo velikim ljudima (Darwin, Helen Keller, Napoleon, Picasso, Tito ili bar narodni heroj sa satom Boško Buha, Krleža...), pa velikim i slavnim (Freud, Iacoca, Majka Terzea, Lady Diana, John Lennon, Marilyn Monroe...), a sada, u vrijeme kada je *non-fiction*, odnosno *faction* prevladao *fiction*, praktične, samopomoćne knjige, pripadaju uglavnom samo poznatima i slavnima (David Beckham, Zlatan Ibrahimović, Amy Winehouse, likovi iz Big Brothera...).“ (ibid., 137-138)

Brkaničin metatekstualni komentar obuhvaća njezinu praksu čitanja tuđih biografija i autobiografija, pri čemu ističe kako je posebno voljela čitati o drugim piscima i njihovim sudbinama, dok se u upućivanju na vlastiti čin pisanja autobiografskog teksta napominje kako se dugo vremena bavila mišlju da piše tzv. „parcijalne biografije“ (ibid., 139) u kojima bi obuhvatila različite vrste svojih životnih i literarnih iskustava. U autometapoetičkom osvrtu autorica ističe kako je njezin postulat u pisanju pretvaranje konteksta u tekst, odnosno svako životno iskustvo uzima se kao moguća građa za tekst, i to ne samo autobiografski:

„Za teške teme s kojima bih se suočavala, govorila bih: sve je to građa. I bila je. Pretvarala bih kontekst u Tekst, u pjesme, priče, romane.“ (ibid., 145)

Upravo je sam proces stvaranja, proizvodnje teksta iz konteksta nešto čemu se Brkan osobito nastoji posvetiti u autobiografskom razmatranju svog spisateljskog rada – u tu svrhu ona u autobiografiju inkorporira jedan autometapoetički intertekst, odnosno pjesmu *ta moja kej pesma* koju smatra svojim programatskim tekstom. U toj pjesmi koja je i sama metatekst, odnosno neposredni izraz njezina umjetničkog *creda*, Brkan opisuje kako nastaje njezin tekst, uspoređujući taj proces s rađanjem djeteta. „Porajanje“ teksta iz sebe Brkan opisuje i uz određenu dozu (auto)ironijskog osvrtu prema mukama pisca da iz sebe izvuče riječi, odnosno smisao koji njima želi izreći, a koje potom više nisu njegove nego ih svatko može čitati i tumačiti po svojoj volji (u posljednjem stihu, kada je pjesma konačno „rođena“, ona zadobiva i vlastiti, odvojeni entitet te više ne pripada samo piscu – „najemput je tak tu i gleda te kej da z tobu nema čistom niš“, *ibid.*, 149). Brkaničin autocitatni postupak stvara dijaloški odnos između pjesničkog i autobiografskog dijela njezina opusa, ali pritom oba teksta, i pjesnički i autobiografski, imaju izražen programatski, odnosno metapoetički karakter te na taj način autorica autoreferencijalnom gestom iskazuje svoju cjelovitu poetičku misao.

O neodvojivosti svoje osobne biografije i književnosti govori i Božica Jelušić u svojoj autobiografiji *Odustajanje od biografije*. Iako bi nas naslov mogao zavesti u drugom interpretativnom smjeru, treba reći da Jelušićkin tekst zapravo od (auto)biografskog pisma ne odustaje nego ga tematizira, tumači, dovodi u vezu s drugim autoričnim tekstovima i promišljanjima. Jelušić je naime autoreferencijalnim osvrtima na vlastito pisanje bila sklona i u kontekstu pjesničkih zbirki, pa tako napominje da su „dvije-tri ključne stihozbirke dobile [su] 'dodatak' samoobjašnjive naravi, možda s potajnom željom da me ispravnije, temeljitije pročitaju. Možda bismo se mogli osloniti na tekst objavljen u izabranim pjesama pod naslovom *Zimzelen* (Bjelovar 1993.). Navodim ovdje taj tekst u cijelosti.“ (Jelušić 2014: 456).

U tom metapoetičkom komentaru koji autorica navodi (a koji je predug da bismo ga ovdje u cijelosti citirali, pa ćemo se stoga ograničiti na komentiranje temeljnih ideja iznesenih u tom tekstu) ona zapravo izriče svoju poetiku stvaranja, te se također osvrće na kontekst (društveni i kulturni) u kojem se počela baviti svojim „životnim određenjem“, tj. pisanjem. Jelušić piše kako je sebe smatrala „pjesnikinjom po unutrašnjem pozivu“, a o poetičkim načelima ispočetka nije mnogo znala (*ibidem*), dok su joj uzori i nadahnuće u pisanju bili pisci koje je voljela čitati. Dva su temeljna autoreferencijalna momenta u Jelušićkinu autobiografskom diskursu: upućivanje na lektiru koja joj je omogućila „unutrašnji rast“ (*ibidem*) te upisivanje u lokalni (hrvatski) društveni i kulturni kontekst (odnosno problematizacija vlastita položaja u tom kontekstu).

Autorica i u tom „samoobjašnjivom“ ulomku i u ostatku autobiografije iskazuje potrebu za samotumačenjem, ali i za primjerenom recepcijom od strane drugih. Upravo u posljednjem ulomku autobiografije upućuje na neodvojivost svoje osobne životne priče od riječi koje ispisuje u svojim književnim tekstovima, pri čemu i životna i književna priča traže svog čitatelja:

„Ma kako stvari okrenuli, bavim se riječima: i radosno i mučno. U njima je, kako rekoh, i cijela moja biografija. Hvala vam što ste za nju pokazali zanimanje.“ (ibid., 461)

Međutim autorica je svjesna da su svi tekstovi i priče podložni pogrešnom, nepotpunom, problematičnom tumačenju, i vlastitom i tuđem. Nemoguću poziciju autobiografa i „zamagljenu“ autoperspektivu izražava metaforom ptice koja savija vrat unatrag „a shvaća se kao metafora bića okrenuta vlastitoj prošlosti. Tako se, otprilike, osjećam u ovom tekstu, pokušavajući brzopogledno uhvatiti neke 'neizostavne sekvence' životopisa, premda uistinu ne vjeurjem u to pisanje natraške, gdje neudoban položaj i sužena perspektiva uvijek zamagle stvari do nerazpoznatljivosti.“ (ibid., 459). Svijest o bivanju u vlastitom tekstu koji je samo pokušaj rekonstrukcije prošlosti i identiteta kod Božice Jelušić manifestira se u naslovu izraženom pokušaju odustajanja od biografije (ili barem tradicionalnog pristupa tekstualnom oblikovanju vlastita identiteta), ali u konačnici rezultira tekstom koji je obilježen autorefleksivnošću i autoreferencijalnom gestom koja razotkriva upravo svijest autorice i njezina teksta o udvojenoj poziciji između čina pisanja i čina komentara vlastitog pisma.

Autoreferencijalnost se u autobiografskom tekstu može manifestirati i kao upućivanje na osobno čitateljsko iskustvo autobiografa, tj. autobiografkinje, osobito ako je ono kasnije utjecalo na njihov književni rad. Neke analizirane autorice u strukturi autobiografskog teksta čak izdvajaju zasebne ulomke ili potpoglavlja (često naslovljena) koji se odnose upravo na njihovo iskustvo čitanja. Posebno mjesto zauzimaju knjige koje su se čitale u djetinjstvu i mladosti, odnosno formativnim godinama, pa tako primjerice Ljerka Car Matutinović ima potpoglavlje koje nosi naslov *Najdraže knjige mog djetinjstva*, Dunja Detoni Dujmić potpoglavlje naslova *Knjige, knjige*, itd. Sklonost autobiografkinja tematiziranju svog čitateljskog iskustva upućuje na želju za kontekstualizacijom i povezivanjem subjektivne pozicije čitateljice i autorice, pri čemu se prvi ulazak u svijet književnosti odvija upravo iz pozicije čitatelja, a većina hrvatskih književnica u svom autobiografskom diskursu osobito mjesto daje toj točki legitimacije svog identiteta – simboličkom pozicioniranju i upisivanju u svijet književnosti. Tako Ljerka Car Matutinović govoreći o njadražim knjigama svog djetinjstva navodi: „prisjećam se i samotnih, vedrih trenutaka koje sam provela uz knjigu“ (Car Matutinović 2013: 282), te čitanje knjiga u bogatoj ujakovoj kućnoj biblioteci opisuje kao

utonuće u druge svjetove koji formiraju njezinu kreativnost, maštu, osjećajnost koja se potom ispoljava i u njezinu vlastitu književnom opusu. Kao što su knjige njezina djetinjstva percipirane kao važne za formiranje autoričina identiteta, tako je i njezino stvaralaštvo prikazano kao neposredan način izražavanja same sebe i svog odnosa spram čina čitanja i pisanja:

„Pjesme i proza moj su odgovor neprijaznom vremenu, mučnim danima nepovratno izgubljenima za ljubav, one su moje opiranje zlu i nasilju. [...]

Još uvijek mislim da RAD spašava čovjekovu osobnost. I moje stvaralaštvo pomno su čuvani prostori moje unutarnje slobode.“ (ibid., 286)

Sličan postupak upućivanja na vlastitu čitateljsku praksu koja se potom manifestira kao odabir književnosti za životni put i poziv pronalazimo u *Autobiografskim susretima* Dunje Detoni Dujmić. Njezini autobiografski susreti sa samom sobom i knjigama također kao važan aspekt konstitucije identiteta ističu prvi ulazak u obiteljsku (očevu) biblioteku u kojoj se odvija stvaranje „čitalačkog rituala“ (Detoni Dujmić 2015: 23) koji se kasnije transformira u pisanje, odnosno odluku „književnost će biti moja sudbina“ (ibid., 24).

Osim na čin čitanja koji je uvodi u svijet književnosti, autorica upućuje i na svoj čin pisanja, odnosno način na koji piše, a koji je podvojen:

„Postupno sam razvila i osobit način 'dvostrukoga' pisanja: virtualnog i onog konkretnoga, zapisivačkoga. Naime, pjesničke i druge tekstove danima sastavljam u glavi dok obavljam rutinske poslove, hodam gradom, vozim se tramvajem, usporedo s površnim razgovornim ritualima, a pod starije dane posebno noću, u satima nesаницe. Smišljene i u glavi strukturirane tekstove, poslije, kada se ukaže prilika, iz nekog meni nepoznata mozgovna pretinca s lakoćom prebacujem na 'mozak' svoga računala. Katkad se moj unutarnji pretinac, zbog preokupiranosti drugim poslovima, ohladi, a nerijetko i isprazni. Tada žalim za pjesmama i tekstovima koji su otišli u nepovrat.“ (ibid., 29)

Detoni Dujmić ovim metatekstualnim iskazom izražava unutarnju potrebu (pa i imperativ) za pisanjem koji se i u njezinoj autobiografiji manifestira kao potraga za tim mitskim trenutkom kreacije nastalim iz „unutarnjeg pretinca“.

Svijest o vlastitom (autobiografskom) tekstu i o podvojenoj poziciji između živućeg i ispriповijedanog, tj. pisanog ja izražava i Jasna Palčec koja autobiografiju započinje autoreferencijalnom gestom u kojoj pojašnjava kako ona doživljava čin pisanja autobiografije općenito, pa i vlastiti pokušaj da realizira taj čin. Palčec osim upućivanja na osobnu poziciju autobiografkinje koja sumnja u smisao jezične potrage za vlastitim identitetom te na kontekst

nastanka svog teksta upućuje kao na iluzornu igru, također razmatra i prirodu i funkciju samog autobiografskog žanra:

„Kad čovjek sam piše svoj životopis, samo Bog zna što je doista bilo, što je istina, tj. stvarni podatak iz njegovog života, a što izmišljotine, tj. uljepšane, iskrivljene ili poruženjene činjenice. Optimizam i pesimizam sjećanja. Obrana vlastitog života od uspomena. Ono što nas snaži, što podržava dobro mišljenje o nama – uljepšavamo, dograđujemo i tako spremamo, a ono od čega nam se smučti, čega se stidimo – potiskujemo, ili, katkad, pre naglašavamo da bi time opravdali neke svoje postupke, ili iskrivljujemo, zaboravljamo.

Dakle, pisanje autobiografije je iscifirana tlapnja, utvara, psihoanaliza, privid, san. Meni, u svakom slučaju, bolni zahvat koji ću, da ga lakše odvalim, pretvoriti u meku, sediranu igrariju kako bih se pišući makar smirila i još malo se zabavila nad vlastitim životom. U svakom slučaju, pisanje autobiografije čovjeku pruža dobru priliku za veliko pospremanje nakon kojega se bolje vidi svijet jer su prozori oprani, a domaćin privremeno zadovoljan jer prašine iza ormara – nema.“ (Palčec 2014: 211)

Palčec ovim autoreferencijalnim komentarom otvara tekst svoje autobiografije koja ostaje u istom tonu – tonu autoironijske svijesti o iluzornosti vlastitog pokušaja da se „iskreno“ ispiše svoja priča, svijesti o tome da pisanje autobiografije može biti pokušaj autopsihoanalize ili igre s činjenicama iz vlastita života, te u konačnici sve to rezultira identitetskim konstruktom koji postoji samo u granicama teksta i njegove samosvijesti.

Osim što autoreferencijalnim komentarom započinje svoju autobiografiju, Palčec je još jednim takvim komentarom i zaključuje, dakle njezin autobiografski diskurs oivičen je dvjema metatekstualnim strukturama koje imaju funkciju kometara, odnosno samotumačećeg upućivanja na autobiografski tekst koji se nalazi između njih. Završni autoreferencijalni komentar odnosi se na svijest autobiografskog subjekta o vlastitoj konstruiranosti i uvjetima svoje tekstualne proizvodnje:

„To bi, uglavnom, bilo sve. Ako i jest preinačena stvarnost, ja sam je preinačila. Nisam to prepustila nekome drugome s, možda, manje stila i razigranosti. Zahvalna sam nakladniku što mi je omogućio objaviti ovu, moju, varijantu.“ (ibid., 225)

Fenomen preinačene stvarnosti, odnosno zbilje koju živeće ja prevodi u tekstualnu, konstruiranu zbilju pisanog ja jedno je od bitnih obilježja autobiografije – njegoa performativnost, odnosno sklonost *proizvodnji* identiteta koji bi navodno trebao samo prikazivati, odvodi nas smjerom Barthesove misli o tekstu kao produktivnosti, proizvodnji koja se generira iz postojećeg diskursa i kulturnog konteksta. U tom se smislu i autobiografija Jasne

Palčec, zajedno sa svojim autoreferencijalnim komentarima, upisuje u postojeći diskurs i kontekst autobiografske produkcije, iako mu svojom samosviješću nastoji oponirati.

Autobiografija Lane Derkač također je obilježena autoreferencijalnom gestom osvještavanja svog autobiografskog čina, ali i istovremenom sumnjom u ostvarivost i svrhovitost tog čina. Svijest o sumnji u vlastiti autobiografski identitet iskazana je već interpunkcijom u naslovu – *Autobiografija?!* – a i ostatak je teksta premrežen metatekstualnim komentarima koji se uglavnom fokusiraju na razmatranje toga *kako* se piše autobiografija i *što* treba (ili ne treba) biti njezin sadržaj. Derkač tematizira inicijalni impuls za pisanje autobiografije, odnosno uopće razmatranje toga što autobiografija jest i što znači, te budući da taj impuls nije rezultat njezine intrinzične motivacije već je potaknut izvanjskim razlozima (pozivom nakladnika), autoričina dilema i sumnja u pokušaj pisanja autobiografije zauzimaju značajan dio teksta. Evo primjerice jednog ulomka u kojem se pisanje autobiografije uspoređuje s pisanjem službenih verzija životopisa, odnosno CV-a koji se tijekom života često pišu iz nekih formalnih ili poslovnih razloga:

„Već drugi dan kopkala me misao da li da pokušam napisati nešto nalik autobiografiji, dobila sam nekoliko puta obavijest kako priređivač priprema novo izdanje knjige s autobiografijama hrvatskih pisaca. Uglavnom sam pisala tekstove na slične pozive i učinila bih to i ovaj put da sam znala **kako napisati spomenuti tekst, a da ne navodim sve one suhe faktografske podatke koje bih nabrajala pišući svoje službene biografije** u kojima ni slučajno ne napisala da često nekamo kasnim.“ (Derkač 2015: 282, isticanje moje)

Autorica se dalje u svom metatekstualnom komentaru osvreće i na ono što čini autobiografsku građu, odnosno na tradicionalno poimanje toga gdje autobiografija počinje, a gdje završava:

„Nadalje, jesu li za život neke osobe uistinu važniji točni datumi zemaljskog rođenja i smrti od njenog doživljaja života i *thanatosa*? Ako su dva navedena dana početak i kraj čovjeka, ne ubrajaju li se u dane njegovog oblikovanja stavova o životu i smrti i doživljavanja svijeta i ova dva dana i ama baš svi ostali dani njegovog života?“ (ibidem)

Lana Derkač svoju autobiografiju piše u nekoliko ljetnih dana, na obiteljskom odmoru provedenom u Crikvenici te svoj tekst određuje kao miniautobiografiju koja obuhvaća tek nekoliko dana, ali ju autorica svejedno smatra dovoljno vjerodostojnom u smislu predočavanja osobnog identiteta.

„Mučilo me može li miniautobiografija obuhvaćati svega nekoliko dana, a da bude vjerodostojna. Po nekim općeprihvaćenim pravilima, vjerojatno nikako ne može. Ali ako se neka osoba veže za mjesta ili voli neobjašnjive događaje u razdoblju od tri dana, nije li to

svojevrсна garancija da će se tako ponašati i ostatak života? Barem ako je riječ o odavno oblikovanoj, zreloj osobi. Pa zaključujem da takav sadržaj možda i nije potpuni promašaj.

Koliko prijašnjih ili kasnijih događaja koji pokrivaju obimnije razdoblje njegova života pisac autobiografije, u ta tri dana ili sedam dana o kojima priča kao glavnoj temi, mora spomenuti?“ (ibid., 285)

Suočavajući svoju osobnu poetiku s „općeprihvaćenim pravilima“, odnosno teorijama autobiografije, Derkač zapravo izbistruje vlastitu teoriju (ili miniteoriju) konstituiranja subjekta autobiografiji koja zaobilazi načelo kronologičnosti i obuhvaćanja čitavog života autobiografa te se umjesto toga fokusira na pojedinačne točke životnog iskustva koje se pokazuju bitnima za autobiografovу perspektivu.

Autoričin autopoeitički komentar o tome kako, dakle, odlučuje napisati autobiografiju nadovezuje se na njezino razmatranje toga kako ona inače piše. Poetika autobiografije derivira se iz autoričinog već postojećeg poetičko-stilskog sustava koji je primijenila na svoje dotad napisane književne tekstove te se tako autobiografija dovodi u intertestualni suodnos s autoričinim tekstovima koji joj prethode.

„Ako pri pokušaju pisanja miniautobiografije izostavim većinu svojih životnih prioriteta, bit će to zato što se i u životu usredotočujem na detalje, isječke, pa mi je katkada teško sagledati cjelinu. I u samom činu pisanja rijetko kada krećem od cjeline te ona bude slučajno stvorena od niza fragmenata za koje unaprijed ne znam u što će se ujediniti.“ (ibid., 283)

Osvještavanje vlastite pozicije u činu pisanja autobiografije te povezivanje književnog s životnim iskustvom pronalazimo i u autobiografiji Darije Žilić koja se u svom autobiografskom diskursu koncentrira na svoj odnos prema knjigama i književnosti te na samorazumijevajući odnos prema poziciji spisateljice i autobiografkinje.

Žilić autoreferencijalnim upućivanjem na čin pisanja autobiografije u kojem se proživljeno pretvara u protumačeno osvještava i osjećaj nelagode u poziciji suočenosti s vlastitim tekstualno uobličnim identitetom.

„Dok pišem ovu kratku autobiografiju, osjećam i nelagodu, jer nije baš jednostavno doživljavati sebe kao važnu osobu koja ima 'pravo' na pisanje o svome životu. Toliko je još vremena i rada u kojem treba opravdati povjerenje. Prije dvije godine, u samo mjesec dana, napisala sam poetsku knjigu *Pleši, Modesty, pleši*. [...] U toj knjizi povezala sam iskustvo čitanja poezije i stečeno životno iskustvo.“ (Žilić 2015: 290-291)

Povezivanje iskustva čitanja (i pisanja) književnog teksta i iskustva svakodnevnog života temeljna je strategija Žilićkina autobiografskog diskursa. Ona dosljedno upućuje na knjige koje je čitala još od djetinjstva i povezuje svoju lekturu i književne uzore s životnim iskustvima i

dogadajima. Odnos književnosti i života te autoričina pozicija u naznačenim svjetovima usložnjavaju se u nekim prijelomnim trenucima kada književnost postaje oblik bijega iz stvarnosti koju autobiografski subjekt doživljava kao unositelja nemira i nesklada u svoj unutarnji svijet:

„Početkom devedesetih počela sam i studirati komparativnu književnost. Tada je započeo i rat. Možda baš zbog intenzivnog čitanja, koje je tada postalo i slatka obaveza, nekako sam uspjela zaboraviti i rat i sve te strahote koje je donio. [...] No, zato je nakon rata, u tome nekom međurazdoblju kada se kreće u svijet rada, preteško bilo prilagoditi se. Znala sam se tada pitati je li imalo smisla baviti se književnošću u tako strašnim vremenima i je li čitanje bilo tek bijeg iz stvarnosti, eskapizam zbog kojeg sam se teže snalazila kada je trebalo krenuti 'u život'.“ (ibid., 290)

Žilićkina autoreferencijalna gesta odnosi se, osim na tematiziranje svog čina pisanja, i na autoričino poimanje toga što je književnost, koje su njezine granice te na razmatranje odnosa prema literarnoj samosvijesti. Njezini poetičko-vrijednosni stavovi o književnosti i tome što je dobra književnost iskazani su upućivanjem na vlastite književne uzore, a navođenje dviju književnica čija imena nose određenu težinu u kontekstu europske kulture može se shvatiti i kao pokušaj uspostavljanja svojevrsne ženske književne genealogije, odnosno upisivanja u žensku književnu tradiciju, što je inače jedno od najboljih mjesta legitimacije ženskog autorstva. Pozivanje na velike prethodnice, odnosno afirmacija vlastitih književnih uzora produbljuje samosvijest teksta i subjekta, čija se pozicija ovakvom upućivačkom gestom učvršćuje u kulturnom kontekstu kojem pripada.

„Ipak, postoje dvije autorice čijim se knjigama uvijek ponovo vraćam. Poljska pjesnikinja Wisława Szymborska i Virginia Woolf. Jednostavnost i mudrost Szymborske toliko je drugačija od, na primjer, kojekakvih neproničnih tekstova koji svojom hinjenom intertekstualnošću pokušavaju simulirati složenost. Eseji Virginije Woolf, posebno *Vlastita soba*, snažni su, jer upravo ukazuju na to koliko je važno povezati život, društveni angažman i književnost.“ (ibidem)

Darija Žilić svojom autobiografijom pokušava ponuditi osobnu definiciju književnosti i njezinog prostora u simboličkom svijetu kulture, ali i upisati svoj autobiografski subjekt u taj prostor. Njezina autoreferencijalnost, odnosno svijest o svom tekstu i sebi kao subjektu iskazivanja, pokazuje da se njezin odnos prema književnosti nalazi u neposrednoj vezi s odnosom prema samoj sebi kao književnici – i u prvom i u drugom slučaju riječ je o odnosu koji spaja neposredno životno iskustvo s unutarnjom potrebom subjekta da to iskustvo tekstualizira, bilo kroz pjesmu, esej, autobiografiju ili neki drugi oblik diskursa.

U korpusu analiziranih tekstova izdvaja se autobiografija Ljerke Schiffler koja je u cijelosti pisana kao metatekst, odnosno teorijski tekst kojim se tumači i komentira sama autobiografija, tj. povijest, priroda i aporije autobiografskog žanra. *Aporeme autobiografije* predstavljaju metapoetički komentar postojećih teorija autobiografije, kao i osvrt autorice na vlastitu nemoguću poziciju autobiografkinje koja, iako je pozvana da napiše autobiografiju, na kraju umiče naznačenoj poziciji subjekta koji neposredno izražava sebe te umjesto toga stvara tekst koji izražava svijest o vlastitoj aporičnosti, neizvedivosti. Njezin metatekst razotkriva visoku razinu teorijske svijesti o unutarnjim nekoherencijama i podvojenostima autobiografskog diskursa, ali i samog subjekta koji se tim diskursom proizvodi:

„Protejsko biće autobiografije izranja kroz ispovijesti životopisca. Sve više uviđamo da imamo posla s lukavom autobiografijom, koja se zaustavlja na nekim zavojitim putovima života, često njegovim prekretnicama, u njegovu neravnomjernom razvoju pa se to odslikava u promjenama autorovih svjetonazora, osjećaja i spoznaja. Ili on samom sebi ostaje strana osoba ili do kraja ipak ostaje isti? [...] U želji da u jedinstvo skupi svoj rastrgani i traženi identitet, čitav njegov života biva tek, u društvu, u prostoru, vremenu, povijesti, kao što će on to sam shvatiti tek na kraju, a možda i nikada, čežnja za cjelinom. Opis vlastitog života ostaje tek trenutnom, lažnom, već sutradan iluzijom, scenom u teatru koja iščezava već pri njegovu izlasku.“ (Schiffler 2014: 124)

Schiffler svojim tekstom također iskazuje svijest o nemogućnosti istinskog dovršetka autobiografije (kada se ona i napiše), te o tome da se autobiografski diskurs okreće dijaloškom odnosu s drugim (čitateljem). Takvo razumijevanje autobiografije nadovezuje se na Lejeuneovu misao o potrebi ovjerenja autobiografskog ugovora činom čitanja, ali i na tezu Mirne Velčić o dijalogičnosti autobiografije, odnosno strukturi diskursa u kojoj autobiografsko ja uspostavlja otvoren dijaloški odnos s drugima.

„Autobiografija u tom smislu kao zagonetna slika svijeta-labirinta u sebi nikad nije završena. Moguće ju je uvijek i drugačije oblikovati, ispričati i završiti. [...] Kao summa mišljenja iskazana u fragmentu traži ona pomno čitanje i gotovo filozofsko tumačenje, svoje nastavljanje u duhu čitatelja, dijalog na daljinu, u čemu se krije njezin beskonačan cilj, smisao i značenje.“ (ibid., 130)

Tekst Ljerke Schiffler, osim što je metatekst, također je obilježen intertekstualnošću, te citatnošću kao oblicima uspostavljanja odnosa dijaloga s drugim autobiografijama, ali i teorijskim tekstovima. Autorica svoj tekst postupcima intertekstualnosti i citatnosti (odnosno upotrebe intrasemiotičkih citata koji su preuzeti iz drugih autobiografija te transsemiotičkih,

znanstvenih, referenci na postojeće teorije autobiografije⁷⁶) oblikuje u složenu strukturu koja je ispresijecana različitim oblicima diskursa i u kojoj se na upravo na točkama presijecanja različitih (tuđih) riječi i navoda konstituira smisao. Autoričin se tekst generira iz postojećeg kulturnog konteksta, i na njega upućuje, a uspostavljeni suodnos s drugim autobiografskim tekstovima iz (zajedničkog) konteksta europske kulturne tradicije, te citati koji upućuju na eksplicitno uvažavanje odabranih uzora imaju za svrhu ilustrirati autoričinu vlastitu teoriju i poetiku žanra. Citati preuzeti iz *Ispovijesti sv. Augustina*, Božićevićeva životopisa Marka Marulića, tekstova Cellinija, Goethea, Ljube Babića, Matvejevićevih razgovora s Krležom, itd. navode se kao uzori i izvori spoznaje na kojima autorica gradi vlastito dubinsko, filozofsko promišljanje autobiografije.

Zanimljiv koncept intertekstualnosti, citatnosti i autocitatnosti pronalazimo u autobiografiji Anke Petričević *Mistični monolog*. Autorica svoj tekst oblikuje kao pjesničko-mistički diskurs čije je temeljno načelo apostrofiranje Boga, te ga otvara citatom iz Goetheove *Ifigenije na Tauridi* koji se uzima kao vrijednosni i poetički uzor vlastitome tekstu. Dakle, riječ je o ilustrativnom tipu citatnosti kojim se navođenje riječi iz teksta-uzora shvaća kao postupak prenošenja postojećeg poetičkog i vrijednosnog sustava na vlastiti tekst, te se afirmira kulturna tradicija i kanon, odnosno njime usustavljene vrijednosti. Goetheov citat osim toga stoji u uskoj vezi s temom o kojoj autorica govori u svojoj autobiografiji, a to je spoznaja nadnaravnog entiteta (u ovom slučaju Boga) koja se odvija upravo kroz mistično iskustvo.

Osim uvodnog citata, svi su drugi citati u Petričevićinu tekstu u biti autocitati, odnosno autorica navodi ulomke iz svojih drugih djela, uglavnom pjesničkih zbirki te knjiga eseja i meditacija, te tako direktno dovodi u vezu svoj autobiografski tekst (koji je također u svojoj srži poetizirani oblik diskursa) s ostalim tekstovima koji mu prethode. Uspostavljanje intertekstualnog dijaloga s vlastitim ranijim tekstovima za Petričević je zapravo strategija upisivanja autobiografskog subjekta u već postojeći okvir pjesničko-mističkog subjekta koji je ostvarila svojim dotadašnjim knjigama te se tako njezina autobiografija ostvaruje kao čin postizanja kontinuiteta u autoričnim tekstualnim samoprikazima i samotumačenjima. Kako međutim ta samotumačenja nisu odvojiva od autoričina iskustva mistike, odnosno pokušaja poimanja božanskog, tako se u strukturu njezina autobiografskog diskursa upisuje i intertekstualni odnos s poznatim misticima i crkvenim učiteljima koji su također objavljivali svoje tekstove posvećene spoznaji Boga. Na te autore, mistike i svece, Petričević direktno upućuje – prvo, preko činjenice da je njihove tekstove okupila u biblioteci *Symposion* koju je pokrenula i godinama vodila, i drugo, preko činjenice da se i sama u svom mističnom

⁷⁶ O intrasemiotičkim i transsemiotičkim citatima, i općenito vrstama citata prema tipu podteksta iz kojeg potječu, više vidjeti u: Oraić 1988: 130-131.

monologu oslanja na postojeću tradiciju upravo takvog načina obraćanja Bogu. Ona u autobiografiji navodi imena nekih mistika i svetaca objavljenih u spomenutoj biblioteci (sv. Ambrozije, sv. Franjo, sv. Klara, sv. Brigita Švedska, bl. Marija od Utjelovljenja – Guyard, s. Marija od Anđela – Sorazu, da nabrojimo samo neke) koji su predstavljeni kao uzori i prethodnici u čiju se mističku tradiciju nastoji upisati i autobiografski (odnosno mistički) subjekt Anke Petričević. Jasno uspostavljanje tog tradicijskog slijeda te citiranje vlastitih meditacija i pjesničkih fragmenata, u kojima se kao glavna tema pojavljuje želja za spoznavanjem Božje milosti i ljubavi, upućuju na gustu intertekstualnu strukturu u kojoj se vlastiti diskurs generira iz postojećeg sveukupnog mističkog arhiteksta⁷⁷ te u sebi nosi klicu intertekstualnosti, odnosno elemente drugih tekstova kojima je okrenut, na koje referira i s kojima u zajedništvu stvara smisao.

Autocitatnost kao oblik uspostavljanja suodnosa autobiografije sa svojim drugim tekstovima iz kojeg se potom otkriva cjelovita autorska poetika možemo vidjeti i u autobiografijama Ane Postružnik i Nade Zidar-Bogadi. Obje autorice, pjesnikinje, citiraju svoje stihove sa svrhom upućivanja na svoj poetičko-stilsko-vrijednosni model koji se iz njihovih drugih književnih tekstova preslikava i na autobiografski diskurs. Tako naprimjer Ana Postružnik svoju autobiografiju naslova *Moj život* otvara citatom iz jedne svoje pjesme koji se uzima kao umjetnički i životni *credo*, odnosno kao temeljna točka legitimacije osobnog i literarnog identiteta:

„Učili su me da su dragulji u izlozima
kamenčići skupljeni na žalu
Zatim su gasili u mojim očima želje nerazumnog djeteta
dajući mi tisuću savjeta o vrlinama siromaha
Tisuću puta zatekla sam svoje oči
kako su nevjerne
i ruke kako se grče
Uzdizala sam oči k nebu
i pohotna opet padala zemlji
A kad sam umorna klonula

⁷⁷ Pojam arhiteksta ovdje se može primijeniti u značenju u kojem ga je prvotno koristio Genette, a zatim i Moranjak-Bamburać u svojoj teoriji metatekstualnosti, podrazumijevajući pod tim mogućnost da se svaki tekst poveže s onim tipom diskursa (ili žanra) iz kojeg potječe (Moranjak-Bamburać 2003: 112). Rekonstrukcija arhiteksta odvija se na prostoru književne teorije ili povijesti književnosti te se u velikoj mjeri oslanja na kolektivnu (kulturnu) memoriju nužnu za uspostavu kulturne tradicije i kontinuiteta pojedinih oblika diskursa i žanrova. Arhitekst se stoga može koristiti kao strategija uspostave stilskih modela i književnopovijesnih periodizacija, ali bi se njime mogao pratiti i povijesni konstituitet i razvoj pojedinog žanra, odnosno tipa diskursa (v. *ibid.*, 112-114).

iz izloga su mi se smiješili
kamenčići ubrani sa žala“ (Postružnik 2013: 389)

Autorica navodi da su ti stihovi „obilježili cijeli moj život i svjetonazor, u njima ću se uvijek pronalaziti“ (ibidem), te im daje status programatskog teksta, odnosno autopoetičkog komentara na koji su upisuje cijela njezina autobiografija kao čin tekstualne potrage za onim što je izmičuće i nedostupno. Metaforika dragulja iz izloga, odnosno kamenčića ubranih sa žala zapravo izražava univerzalnu potragu za vlastitim identitetom, odnosno onom ključnom riječju kojom se taj identitet obuhvaća. Ovaj se početni autocitatni uvod u autobiografiju može dovesti i izravnu vezu s jednom misli koju autorica izriče kasnije u autobiografiji, kada referira na svoje pjesničke početke:

„Sada se već pomalo posvećujem pisanju i svemu što je u meni bilo zaustavljeno...“ (ibid., 392)

To što je unutar subjekta „zaustavljeno“ i što se manifestira kroz pisanje zapravo je inicijalni impuls i samome činu pisanja autobiografije – žudnja za shvaćanjem, pronalaženjem smisla koji izmiče, za afirmacijom vlastita identiteta.

Sličan postupak pronalazimo i u autobiografiji već spomenute Nade Zidar-Bogadi. Autorica, koja je inače pjesnikinja a uglavnom piše haiku, autobiografski diskurs premrežava autocitatima, odnosno haiku stihovima kojima izražava i ilustrira svoj odnos prema životnim i literarnim vrijednostima te izriče i kritičke stavove o shvaćanju književnosti (ili tome kako se ona ne bi trebala shvaćati). Svoju definiciju književnosti i razlog postavljanja haiku forme na vrh osobne poetičke ljestvice autorica objašnjava sljedećim riječima:

„Mnogi me često pitaju zašto pišem haiku? I kada sam otkrila tu najpoznatiju japansku kratku pjesničku formu od samo sedamnaest slogova? Nakon pročitanih knjiga o Japanu dr. Vladimira Devidéa počela sam razmišljati i disati u ritmu trostih; zadivili su me veliki pjesnici poput Bashôa i Isse. A potom sam otkrila i našeg Dubravka Ivančana.“ (Zidar-Bogadi 2015: 160-161)

„Osobno nikad nisam voljela predugačke govore, preopširne opise, kičasto cifranje bez sadržaja! Zato valjda obožavam kratku formu haiku stiha! Britkost koja ostavlja bez daha!

Svatko tko pročita moj nedavno pohvaljeni haiku u Osaki (*Tužna vrba. / Svaka grančica tuguje / na svoj način.*) znat će da su o toj temi, temi tužne i nesretne jedinke i tužnog i nesretnog društva, dosad napisane na stotine književnih djela.

Ja sam ipak odabrala istinu u samo – šesnaest slogova!

Pa završimo onda ovaj tekst haiku stihom *Mrtva tišina / Doktor književnosti secira / pjesmu* (iz knjige *Sudbina ruže*, 1997.) koji me uvijek podsjeti na podravskog pjesnika Miroslava Dolencea Dravskog i njegovu izjavu *da u Hrvatskoj imamo toliko doktora književnosti, pa mora da nam je književnost bolesna!*“ (ibid., 162)

Zidar-Bogadi u autobiografiji tematizira upravo svoju osobnu poetiku i stvaralački proces koji se u autobiografskom tekstu logično nastavlja, odnosno nadopisuje na njezine postojeće tekstove. Dijaloški se odnos uspostavlja između britkog i preciznog jezika njezine autobiografije i sažetog stila karakterističnog za haiku poeziju te autorica time povezuje osobne i literarne (javno ovjerene) sastavnice svog identiteta. Autobiografski diskurs Nade Zidar-Bogadi obilježen je tekstualnim nadvijanjem nad sama sebe, uokviravanjem svog smisla autocitatima u pokušaju da se protumači trenutak vlastita nastanka, odnosno moć stvaralačkog procesa koja leži u samome subjektu. Autorica stoga i upućuje na svoj čin stvaranja književnih tekstova koji je nedovojiv od stanja njezina duha i vezanosti uz jezični i kulturni kontekst kojem pripada. Pritom autorica kao razlog svog odlaska iz Beča, među ostalim, navodi i nemogućnost objavljivanja na svome jeziku, odnosno jeziku one zajednice kojoj pripada i čije modele jezičnog iskazivanja identiteta inkorporira u vlastiti tekst: „I ja sam u tuđini osjetila da kopnim i nestajem bez mogućnosti stvaranja i objavljivanja na svom jeziku.“ (ibid., 156).

Autobiografski diskurs Helene Peričić također je obilježen metakomentarima, citatima i autocitatima. Njezina autobiografija počinje metatekstualnim komentarom u kojem autorica pojašnjava prirodu i sadržaj svog autobiografskog teksta, te se pritom osvrće upravo na one drugačije (neautobiografske) tipove diskursa koji su u njega inkorporirani:

„Uvodna napomena

Osim dnevničkih zapisa, tekst koji slijedi uključuje i (ne)objavljene članke te priloge čitane u radioemisijama. Kurziv je primijenjen u onim dijelovima teksta koji su zapisani kao komentar naknadno, nekoliko godina (ali svakako ne u posljednjih nekoliko godina niti u suvremenosti) nakon događaja opisanih u pojedinom dijelu rukopisa. Mnogi od komentara predstavljali su – nažalost – anticipiranje nečega što će uslijediti.“ (Peričić 2015: 181)

Osim ove uvodne napomene koja ima svrhu smjerokaza za čitanje i razumijevanje teksta, te je signal svijesti autobiografskog subjekta o kontekstu nastanka teksta, ali i o očekivanim uvjetima njegove recepcije, i ostatak je Peričićkine autobiografije premrežen komentarima na pojedine dnevničke upise. Ti komentari također imaju ulogu samotumačećeg elementa teksta koji upućuje i na stav subjekta o vlastitom diskursu, ali je ujedno i uputa čitatelju o podijeljenosti autobiografskog subjekta na onu sastavnicu ja koja neposredno doživljava i onu

koja naknadno interpretira proživljeno, posebno kada je riječ o traumatičnim događajima koje subjekt prorađuje s vremenskom distancom:

„19. studenog 1991. (utorak)

Opet je počeo. Opet su počeli...

[...]

Jučer su iz Škabrnje odveli osamdesetak žena, djece i staraca u Benkovac, troje su na mjestu ubili. *Na sukošanskom groblju: četiri groba, jedan do drugoga, u crnom mramoru; grobovi mladića zaklanih u Škabrnji, s kojima je nekoć moj brat igrao košarku...* Jutros smo doznali da je u Zadru poginulo i ranjeno nekoliko ljudi, a pogođena je i Sv. Stošija, Sv. Krševan, i brojne druge crkve i zgrade u Zadru. Što nas još čeka – Bog zna. *Sukošanska košarkaška ekipa danas loše stoji: nema naraštaja između kadeta i seniora.*“ (ibid., 182-183)

Osim metakomentara, u autobiografiji Helene Peričić pronalazimo i brojne citate i autocitate. Što se tiče autocitata, oni su uglavnom ulomci iz njezinih privatnih pisama, članaka koji su drugdje objavljeni i prije nastanka ovog autobiografskog teksta, iz autoričinih pjesama, te također kao posebna kategorija ulomci teksta iz radioemisije *Usprkos* koju je autorica vodila za vrijeme ratnih godina u Zadru. Postupak navođenja vlastitih riječi iz drugih tekstova i njima pripadajućih konteksta kod Peričić ima svrhu povezati autobiografski (zapravo dnevnički) diskurs s drugim oblicima tekstualizacije svakodnevice i neposrednog životnog iskustva. Svi ti autocitati grade cjelinu autoričina identiteta koji se u tekstu predočava kao heterogen, fluidan, egzistencijalno nesiguran i rastrzan između intimnih težnji i misli te javnih očekivanja (osobito u autoričinoj radnoj okolini). Citati, osobito književni, često imaju svrhu i naglasiti ili dodatno ilustrirati neku autoričinu misao ili kritički stav prema društveno-političkoj zbilji ili pokušaj odmaka od nje.

Primjerice na samom kraju autobiografije, govoreći o određenim neslaganjima u svojoj radnoj okolini, koja rezultiraju pritiscima na autoričin način provođenja programa i predavanja iz kolegija koje drži, Peričić navodi ulomak iz svoje pjesme *Kolega, rat predugo traje...*:

„Mi nikada nećemo popiti bruderšaft

niti se naslađivati

u medijima nezabilježenom polemikom

Bez znanstvene aparature, kolega,

zaključujem: nisam mito-man (mea culpa)

i ne pišem u desetercu (mea maxima culpa)

I – ni Vi ni ja nemamo vremena za
isuviše malu razliku
između idiotarija i maksima

I ne dopuštam da me učite
Hrvatsku voljeti
Hrvatsku mrziti

(Jer) postojani me podučite nepostojanosti
sjedeci u zadnjem redu
vlastite principijelnosti (jeftina sjedišta)“ (ibid., 202)

Od tuđih književnih citata možemo izdvojiti dva citata iz *Hamleta*, koja autorica postavlja kao uvod i završetak jednog dnevničkog upisa. Upis započinje citatom „ – O čemu se radi, gospodaru? – Između koga?“ te govori o autoričinoj baki koja je doživjevši početak rata i ratne strahote navijestila da se bliži „USU SVITA“ (smak svijeta), nakon čega slijedi autoričin vlastiti, esejistički oblikovan osvrt na nasilje i zlo za koje su ljudi sposobni. Upis završava nastavkom započeta citata iz *Hamleta*: „ – Mislim, o čemu se radi u knjizi koju čitate, moj kneže? – Same klevete, gospodine...“ Uokviravanje ovog dijela teksta citatima iz *Hamleta*, koji se odnose na Hamletov razgovor s Polonijem, ne samo da upućuje na univerzalnost teme o kojoj Peričić piše u navedenom ulomku, a to je dubina zla i nasilja u čovjeku koja dolazi do krajnjih granica u vremenima poremećenih vrijednosti, kao što je to vrijeme rata, nego i aludira na autoričine unutarnje dvojbe i strahove. Prvenstveno se to vidi u autoričinom zgroženom i kritičkom odmaku od svakodnevice koja čovjeka otupljuje do te razine da mu mjera nasilja i traume postaje ujedno i mjera (su)života te ga gura u njegov vlastiti, intimni smak svijeta:

„Oni zagrljaji koje smo po završetku uzbune jedni drugima srdačno i gotovo ludi od sreće darivali izlaskom na svjetlo, na sunce, na svakodnevicu – postupno su se pretvorili u svoje mefistovsko naličje: neimaština, zavist, ogorčenje, cinizam, osvetoljublje, vlastohleplje... [...] Prisjećam se osmrtnica čija ganutljivost traje koliko i novine – tek jedan dan; prisjećam se studentica u crnini – koje tuguju za kolegama studentima; djece koju (usprkos svemu!) valja ponovno učiti dječjim igrama...“ (ibid., 185)

Uzimanje književnog citata kao *motta* i metatekstualnog komentara vlastitog teksta u svojoj je autobiografiji primijenila i Dubravka Crnojević-Carić koja već naslovom *Iznevjerene oporuke* citira istoimenu Kunderinu knjigu koja govori o odnosu društva i umjetnosti. Tekst

otvara citatom iz navedene Kunderine knjige, koji zatim nadopisuje vlastitim stavom: „Sadašnji trenutak ne nalikuje na njegovu uspomenu, kaže Kundera, ali ga budi sjećanje, dodala bih ja.“ (Crnojević-Carić 2015: 213). Tematiziranje autobiografskog iznevjerena, odnosno nepouzdanosti autobiografskog diskursa koji prisjećajućim pripovijedanjem proizvodi svoj subjekt, koje priziva Kunderin citat uklopljen u vlastitu misao, zaokružuje se posljednjim ulomkom autobiografije. U tim završnim rečenicama autorica autoreferencijalnom gestom razotkrivanja nepouzdanosti svog autobiografskog pamćenja i pripovijedanja zapravo parafrazira citiranu Kunderinu rečenicu o transformaciji doživljenog trenutka u sjećanju:

„Znam da sam bilježeći svoju trenutnu sliku prošlosti puno toga – krivotvorila, ušivala možda ključne stvari u podstavu. Jer drugačije ne ide. Selektirajući stvari, izabirući jedno, isključujemo, okrećemo leđa drugom. Prevodeći ga u Višak, ljagu.

Što je življe? Tko bi znao?“ (ibid., 230)

Autorica i Kunderinim i vlastitim riječima izražava svijest o konstruiranosti vlastita autobiografskog identiteta, kao i o dvojbenosti sjećanja koje *kreira* uspomene umjesto da ih samo pohranjuje i opisuje. Uzimanje književnog citata, odnosno tuđe riječi za naglašavanje vlastite misli, pa i poetičko-vrijednosnog stava prema žanru u kojem se piše, možemo tumačiti kao strategiju autobiografskog subjekta kojom se on upisuje u opći književni i kulturni kontekst sumnje u koherentnost identiteta, odnosno svijesti da je izrečeno/napisano ja konstrukt koji postoji samo unutar granica vlastita iskaza. U tom se smislu autoričina citatna i autoreferencijalna gesta međusobno nadopunjuju kao reprezentiranje pripadnosti svojeg i tuđeg govora istom (europskom) kulturnom prostoru i tradiciji unutar koje postoji i određeni okvir recepcije i očekivanja recipijenta, osobito kada je riječ o žanrovima poput autobiografije koji nose izrazit signal usmjerenosti ka recipijentu, odnosno društvenoj potvrdi napisanog identiteta.

Dijaloški odnos s drugom (i drugačijom) kulturnom tradicijom u kojoj se međutim prepoznaje klica vlastite poetičke i stilske odrednice izražava autobiografija Vesne Krmpotić. Govoreći u svom životnom, i osobito književnom identitetu, autorica naglašava važnost indijske kulture i indijskih pjesničkih tekstova za artikulaciju vlastite poetike i književne produkcije. Otkrivši indijske pjesnike poput Tagora još za vrijeme studija, Krmpotić doživljava prepoznavanje njihovih pjesničkih glasova kao nečeg što je u korelaciji s njezinim vlastitim glasom, odnosno u svome autorskom glasu vidi klicu te indijske pjesničke tradicije.

„Iznenadena, uistinu zapanjena nad 'mojošću' tih tekstova, osjetila sam se kao njihov zakoniti potomak, odnosno kao potomak te i takve vizije. Ubrzo potom, prevela sam Tagorove *Gitanđale* za ondašnju izdavačku kuću Lykos. Otkrila sam da Indija za mene nije samo točka na globusu, nego u prvome redu stanje duha.“ (Krmpotić 2013: 306)

Duhovni i intertekstualni dijalog s indijskom kulturom intenzivira se nakon nekoliko autoričinih odlazaka u Indiju. Susret i „dvogovor“ s avатарom Sathya Sai Babom autorica predstavlja kao prekretnicu u svojem životu i književnom stvaralaštvu; nakon tog iskustva njezina se produkcija pjesničkih tekstova višestruko povećava te autorica takvo ubrzanje nadahnuća smatra rezultatom upravo dijaloga s duhovnom kulturom u kojoj je prepoznala dio sebe i izvorište vlastitih tekstova.

Autobiografija Vesne Krmpotić zapravo je pisana kao intertekstualni dijalog s cjelovitim tekstom kulture kojoj se obraća i koju poima kao svoju duhovnu domovinu, a autocitatna gesta na kraju autobiografije iskazuje sažetak autoričine poetike i spoznaje:

„Iako je bez granica nebo,
Ptica je u njemu bezgranično svoja.“ (ibid., 312)

Osim što stihovima iz zbirke *108 X 108* izražava svoj spoznajno-iskustveni habitus, autorica navodi stihove iz iste zbirke kojima se obraća potencijalnim čitateljima svoje autobiografije te tako uspostavlja dijaloški odnos s drugim, čitateljskim, glasovima koji će se „uplesti“ u njezin autobiografski diskurs ne bi li u njemu pronašli dijelove vlastitog iskustva ili životne priče. Upravo završni trostih Krmpotićkine autobiografije govori o toj višeglasnosti u kojoj su svi identiteti i glasovi dio duhovne i kulturne cjeline, usmjereni jedni na druge u mnogostrukim dijaloškim odnosima:

„Kad svi postanu Mi,
Neće biti ničega što nije Jedan nasmijani lik
U šest milijardi ogledala.“ (ibidem)

Svijest autobiografskog diskursa o vlastitoj proizvedenosti i o njegovu uključivanju u proces (inter)tekstualne produkcije pronalazimo u autobiografiji Julijane Matanović koja već svojim naslovom – *Flaubertova ili Barnesova, ili moja – svejedno je* – iskazuje intertekstualni, odnosno dijaloški suodnos s tekstovima apostrofiranih autora (Flauberta i Barnesesa koji piše o njemu). Matanović naime upravo romansiranu biografiju G. Flauberta iz pera Juliana Barnesesa smatra svojim temeljnim intertekstom, odnosno tekstom koji je prvo, promijenio njezin paradigmatski pristup proučavanju književnosti i drugo, utjecao na njezinu osobnu poetiku, odnosno način pisanja i upisivanja vlastite autobiografije u druge oblike diskursa i obratno. Za razliku od strukturalističkog samodostatnog (samodopadnog?) poimanja teksta, intertekstualnost otvara put mnogoznačnosti, umreženosti i transformaciji tekstova koji anticipiraju i svoje nastavljače, odnosno tekstove koji će s njima jednom uspostavljati suodnose

(,... iluzorno je, tvrdi Barthes, vjerovati u originalnost nekog teksta koji je redovito satkan od djelića prošlosti te sam predstavlja neku vrstu štafete prema budućem tekstu“, Beker 1988: 11).

Matanović svoju čitateljsku poziciju prije *Flaubertove papige* objašnjava sljedećim riječima:

„Ne gledati ni lijevo ni desno, ne pitati se ništa o piscu, o njegovim strahovima i potrebama, uspostavljati samo intertekstualne veze površinskih tematskih slojeva između novog i starijih djela (čime svjedočimo vlastitu obaviještenost), ali ni pod koju cijenu ne ulaziti u dubinske titraje i vapijuće sličnosti... bile su samo neke od preporuka kojima sam tada nastojala udovoljiti.“ (Matanović 2015: 165)

Susret s Barnesovim intertekstualnim pismom koje priziva upravo „dubinske titraje“ i intertekstualne poveznice, mijenja i autoričinu perspektivu koja postaje obilježena sviješću u umreženosti svih tekstova i životnih i književnih sudbina u jedinstveni proces produkcije, proizvodnje tekstova i tekstualnih identiteta koji u sebe ugrađuju djeliće prethodećih tekstova. Takav diskurs u sebi nosi i obilježja nad-individualnosti, odnosno neodvojivosti svoje riječi od tuđe, od onog zajedničkog jezika kulture i književnosti unutar kojeg oblikujemo svoje identitete. Takav intertekstualni proces koji nalikuje spomenutoj formulaciji o predavanju štafete Matanović opisuje na primjeru nadopisivanja vlastite životne priče na Barnesovu koja se pak nadopisala na Flaubertovu:

„Barnesov pripovjedač govori o Flaubertu, na način na koji bi Barnes sâm želio komentirati sebe (*Ja sam samo književni gušter što se povazdan grije na velebnom suncu ljepote. Eto, to je sve.*). A jedna se čitateljica upisuje u Barnesovu *Flaubertovu papigu* da bi kroz njegove rečenice osigurala snagu da javno prizna svoje udvaranje tekstu, i da mu kaže ne samo da prema književnosti osjeća ljubav, nego da u nju i vjeruje.“ (ibid., 166)

Dimenziju intertekstualnosti u autobiografiji u kojoj se isprepleću naše i tuđe priče i glasovi, na način na koji je to tumačila i Mirna Velčić govoreći o autobiografijama kao „prostorima druženja tekstova različitih kvaliteta“ (Velčić 1991: 9), iščitavamo u autobiografijama Nevenke Nekić i Irene Lukšić koje su svoje autobiografske tekstove premrežile pričama i glasovima drugih aktera koji su postali dijelom njihovih priča, ili obratno u čije su životne priče one ušle. Nevenka Nekić autobiografiju započinje duljim i vrlo eksplikativnim uvodom u kojem iznosi svoje viđenje autobiografije, odnosno upisanosti subjekta u „unaprijed određene koordinate“ (Nekić 2014: 171), odnosno u tuđi tekst i kontekst koji potom određuje i mjesto umreženja samog autobiografskog subjekta. Svijest u tome da u vlastitom tekstu i identitetu postoje tragovi (odnosno kako to formulira M. Velčić – otisci)

tuđih životnih sudbina i identiteta koji se svi ravnopravno uključuju u proces intertekstualne proizvodnje obilježava autobiografski diskurs Nevenke Nekić:

„Autobiografija svakako ne počinje rođenjem. Odrednice za taj čin zadane su roditeljima i svatko ima, bez svoje volje, unaprijed određene koordinate: genetski sastav oca i majke, njihovih predaka, potom mjesto i trenutak rođenja, trenutak koji sadrži povijest ne samo obiteljsku, nego i društvenu, nacionalnu, internacionalnu... [...] Tako bi vrijedilo pravilo da bismo u dubinama bića sabrali mnogo inih, a samo djelomično JA-ovih elemenata... [...] Tako valja započeti priču o sebi opet iz tuđega predačkoga života, nikada dovoljno poznatoga, jer nema ogledala i introspektivnog instrumenta kojim bismo mogli posve sigurno potvrditi dubine ljudskog bića, ono je uvijek nešto više nego što znamo.“ (ibidem)

Nekić svoju autobiografiju zaista počinje pričom o tuđim predačkim životima, onima koji su u njezinom tekstu prisutni samo kao glasovi prošlosti koji ostavljaju svoj trag, otisak na autoričinoj sadašnjosti. Dijaloški odnos s vlastitim precima i djelićima prošlog vremena koji se permutiraju i upisuju u vlastiti tekst autorica ostvaruje davanjem prostora njihovim sudbinama, koje se navode prema sjećanjima i obiteljskim pričama, kazivanjima koja su se prenosila s generacije na generaciju. Autorica svoju osobnu priču naknadno upleće u postojeći gusti diskurs o obiteljskoj povijesti, te prijelomne točke svog života i identiteta prikazuje kao preslike koordinata privatne i društvene povijesti koje ju određuju. Autobiografski subjekt Nevenke Nekić kroz tekst razvija otvorenu dijalošku poziciju sa svim drugim subjektima (JA-ovima) koji se pojavljuju u sklopu autoričine autobiografije, te izražava svijest o konstruiranosti vlastite pozicije koja se generira iz već postojećeg diskursa. Autoričina je autobiografska gesta sačinjena od riječi i iskaza onih koji su joj prethodili, te se u tim već zadatim okvirima životnih priča pronalazi početna točka autoričina govora o sebi.

Sličan postupak povezivanja vlastitog teksta s pričama i glasovima predaka pronalazimo i u autobiografiji Irene Lukšić, koja je otišla i korak dalje od Nevenke Nekić. Ona je pišući autobiografiju zapravo napisala pravu priču o povijesti svoje obitelji, pri čemu je čak i sebe u jednome trenutku uvela u tu priču u poziciji lika, a ne pripovjedača, iskliznuvši u treće pripovjedno lice. Lukšićkin je autobiografski diskurs postao presjecištem različitih pripovjednih glasova i linija, u kojima se uz privatnu obiteljsku povijest, kreiranu na temelju obiteljskih fotoalbuma, predmeta koji svjedoče o njihovim nekadašnjim vlasnicima, kazivanja koja se prenose iz jedne generacije u drugu i autoričinih uspomena, rasvjetljuju i okolnosti iz društvene i političke povijesti koje su utjecale na sudbine članova autoričine obitelji, pa tako i na njezin život. Odjeci tuđih glasova u Lukšićkinjoj se autobiografiji vide i u dijalozima koje ona ispisuje, pripisujući njihov sadržaj (izgovorene riječi) svojim precima. Takvo

materijaliziranje tuđeg glasa i pridavanje glasa članovima obitelji koji više nisu živi, a s druge strane svojevrsno obezličavanje vlastita iskaza (kroz objektivizirani govor o sebi samoj u trećem licu) upućuje na razumijevanje autobiografije kao složene intertekstualne strukture u kojoj se pozicija tuđe riječi, odnosno tuđeg smisla, kako to formulira J. Kristeva, uzima kao polazište u procesu proizvodnje vlastita iskaza. To ujedno znači demistifikaciju čina proizvodnje autobiografskog subjekta, koji ostvaruje (inter)tekstualni dijalog s onima koji mu prethode i čiji se narativni fragmenti upisuju u strukturu tog autobiografskog ja.

Dakle, hrvatske književnice autobiografkinje sklone su kako autoreferencijalnom, tako i intertekstualnom postupku u svojim autobiografijama. Osim što izražavaju svijest o svojem autobiografskom diskursu, te na njega otvoreno upućuju, većina ih izražava i svijest o povezanosti svog ja i svoje životne priče s drugim subjektima i pričama koje unose u njihov tekst. Autoreferencijalna gesta u analiziranim autobiografijama ne ograničava se samo na upućivanje na sam tekst i autobiografski subjekt nego se manifestira i kao općenito upućivanje na književnost i pripadnost autorice svijetu književnosti, te se u autobiografijama često pojavljuju metatekstualni i autometapoetički komentari. Intertekstualne veze, odnosno dijaloški odnosi koji se ostvaruju u pojedinim autobiografijama, upućuju na to da autobiografije treba iščitavati na temelju kulturnog i društvenog teksta u cjelini, odnosno razumijevajući umreženost i performativnost autobiografskog diskursa koji se nadopisuje i upisuje u postojeće kulturne i književne strukture i modele te u sebi nosi tragove tuđih iskaza.

4. ZAKLJUČAK

Cilj ove disertacije bio je pokazati kako hrvatske književnice u svojim autobiografijama tekstualno proizvode te prezentiraju svoj identitet. Autobiografiju smo definirali kao narativni književni žanr čija je glavna osobina proizvodnja identiteta, koji u tom smislu biva shvaćen kao tekstualni, odnosno fikcionalni konstrukt. Za razumijevanje smisla autobiografskog teksta i subjekta nije nam, dakle, presudna istinitost, provjerljivost niti kvaliteta opisanih događaja, datuma ili drugih podataka, nego način na koji se autobiografski subjekt tekstualno uobličava – koje narativne, stilske i retoričke tehnike i strategije odabire, odnosno smatra primjerenima za iskazivanje svoje osobnosti.

Potruga za individualnim identitetom međutim pokazuje se u određenom smislu kao iluzorna upravo zbog toga što se već samom činjenicom upisanosti u jezik i kulturu u kojoj smo rođeni i kojoj pripadamo, upisujemo u postojeće i društveno ovjerene narativne modele. Postmodernistički radikalni (ontološki) konstruktivizam smatra da nema ničega što nije konstrukt, dakle, sve je, pa tako i osobni identitet, već tekst (odnosno permutacija kulturnog teksta). Iako autobiografsko ja i njegovu autorefleksivnu poziciju smatramo temeljem autobiografskog teksta, misli koje to ja izražava, koliko god se individualnima i osobnima smatrale, zapravo su signal pripadnosti autobiografskog ja društvenom i kulturnom kolektivu, a njemu su i upućene. Autobiografija beziznimno računa na svog recipijenta i na čin čitanja koji legitimira napisani identitet. Odnosno, postojeći jezični i društveni modeli autobiografu već su poznati i on na njih računa te se prikazuje onakvim kakvim se zamišlja kroz naraciju: „... na prvi pogled mogli bismo očekivati da će se autobiografije međusobno razlikovati koliko se razlikuju pojedinci. Međutim, ustvari su rijetke autobiografije u kojim nalazimo veći dio ovoga privatnoga i intimnoga znanja o sebi koje jedino autor posjeduje. Najčešće izbjegavaju intimne pojedinosti; prilagođavaju se modelu ponašanja i karaktera kakve predlažu ideje i ideali njihova doba; pridružujući se vladajućim kalupima autobiografske materije. [...] Draž autobiografskog načela je u tome što ono dopušta svom autoru da piše o bilo čemu osim o sebi samom.“ (Gusdorf 1999: 178-179)

U autobiografijama hrvatskih književnica primjećujemo sklonost odabiru određenih narativnih strategija i modela u procesu tekstualnog samopredočavanja, kao i podrazumijevanje postojanja konteksta recepcije njihovih autobiografija, prema sljedećim izdvojenim kriterijima:

I. S obzirom na upotrebu pripovjednog lica u autobiografijama hrvatskih književnica primjećujemo da prevladava pripovijedanje u prvome licu, koje se inače smatra uobičajenim u autobiografskom diskursu. U nekoliko izdvojenih primjera primjećujemo upotrebu drugog

(Gračan, Petričević) ili trećeg pripovjednog lica (Parun) koje je signal udaljavanja autobiografskog subjekta od uobičajene perspektive i narativnog modela, što može biti protumačeno kao parodijski pristup činu pisanja autobiografije (Gračan), ili subvertiranje kanonskih struktura i modela kulturnog pamćenja kroz formu nekonvencionalne autobiografije (Parun), ili pak umanjivanje važnosti vlastitog ja nasuprot apostrofiranome entitetu kojem se pridaje superordinirana pozicija (Petričević). U svim slučajevima autobiografski ugovor koji upućuje na identičnost autora, pripovjedača i lika i dalje je važeći, odnosno nije narušen upotrebom nekog drugog oblika naracije.

II. S obzirom na kategoriju vremena u autobiografijama hrvatskih književnica uočavamo da prevladava kronološki, retrospektivni pristup oblikovanju autobiografske građe. Većina analiziranih autorica ga niti ne propituje, odnosno smatra ga uobičajenim načinom iznošenja činjenica u svome životu. Kronološke autobiografije u nekim slučajevima prate obrazac izlaganja zadan od strane naručitelja teksta (npr. Iskra-Kršnjavi, Košutić, Brlić-Mažuranić, Marković, Milčinović, itd.), a u nekim se slučajevima same autorice, iako im takav obrazac izlaganja nije bio nametnut, same pozivaju na kronološku matricu kao na jedinu uspješnu strategiju organizacije građe (npr. Blažević-Krietzman). Akronološki, odnosno asocijativni tip autobiografije pojavljuje se u manjem broju slučajeva, te je obično riječ o autoricama koje propituju svrhovitost inzistiranja na točnim datumima u autobiografskom ili smatraju da su za iskazivanje njihova identiteta primjereniji fragmentarni, asocijativnim prisjećanjem oblikovani autobiografski tekstovi koji se radije pozivaju na subjektivne doživljaje umjesto na objektivne datume i činjenice (Derkač, Petlevski, Nikčević, Matanović). Specifičan je primjer autobiografije H. Peričić koja zapravo nije autobiografija u užem smislu nego dnevnik te se stoga odnos subjekta prema pripovjednom vremenu uzima kao vrlo važan aspekt teksta. Svi su upisi precizno datirani, a naracija za razliku od tipične autobiografske nije retrospektivna nego se, što je karakteristika dnevnika, nastoji minimalizirati vremenski odmak između događaja i njihova opisa u dnevniku.

III. S obzirom na kategoriju prostora primjećujemo da u autobiografijama hrvatskih književnica postoji složen način tretiranja prostornih kategorija i njihova povezivanja s kategorijom vremena, te stvaranja guste kronotopske strukture. Prostori koje autorice apostrofiraju nisu samo geografski, nego i simbolički, društveni i kulturni, prostori u kojima se njihovi identiteti konstruiraju i afirmiraju. Polazeći od Lefebvreove teze o konstruiranosti društvenog prostora, i u analiziranim autobiografijama pronalazimo one koje doprinose razumijevanju prostora kao društvene i kulturne prakse koja određuje i naše društveno mjesto i identitet, kao i mogućnost našeg ulaženja u društvene odnose. Osobito se to odnosi na

dihotomiju privatno/javno koju je u svojoj autobiografiji najdetaljnije razradila Marija Jurić Zagorka u kontekstu osobne borbe za ravnopravnu participaciju u javnom društvenom životu. Nadalje, u analiziranim tekstovima uočavamo tematiziranje duhovnih prostora, odnosno pripadnosti autorice nekoj određenoj duhovno-kulturnoj sredini koja se ne mora nužno podudarati s matičnom zajednicom (Krmptić, Marković), potom tematiziranje prostora egzila i tuđine u dihotomiji s domovinom (Milčinović, Dugeč, Zidar-Bogadi) te čak i uzimanje nekog određenog toponima kao najistaknutije odrednice svog tekstualnog identiteta (Primorac).

IV. S obzirom na postojeće diskurzivne modele i stilsko-retorički plan u autobiografijama hrvatskih književnica uočavamo upotrebu različitih narativnih i stilskih sredstava u analiziranim tekstovima. Autobiografije se razlikuju i po stupnju literarnosti, od onih s nižim stupnjem literarnosti (Iskra-Kršnjavi, Košutić, Parun) do visokoliterariziranih autobiografija (Truhelka, Brlić-Mažuranić, Detoni Dujmić, Crnojević-Carić, itd.), ili pak onih koje u svoju strukturu unose neliterarne oblike diskursa, npr. diskurs teorije ili filozofije (Schiffler, Matanović, Lamot) Osim toga, u korpusu postoji i jedan primjer parodirane autobiografije (Gračan) te još nekoliko primjera autobiografija koje se temelje na (auto)ironijskom odnosu autorice prema činu pisanja autobiografije i samome autobiografskom subjektu (Parun, Lukšić, Brkan, Palčec, itd.). Nostalgični, evokativni ton pronalazimo u autobiografijama Brlić-Mažuranić, Detoni Dujmić, Marković, Car Matutinović, Postružnik, Jelušić, Crnojević-Carić. Kao jedini primjer blizak obliku polidiskurzivne autobiografije možemo izdvojiti tekst Helene Peričić koji kombinira različite oblike diskursa (dnevnik, pisma, citati, metatekstualni komentari, ulomci iz radijskih emisija, itd.). Kada govorimo o stilsko-retoričkom instrumentariju u analiziranim autobiografijama, primjećujemo sklonost autorica da svoj tekst oblikuju oko jedne stilske dominante (npr. Zagorka svoju autobiografiju temelji na figuri hiperbole, Petričević na figuri apostrofe, itd.).

IV. S obzirom na postupke autoreferencijalnosti i intertekstualnosti u analiziranim autobiografijama uočava se jednako sklonost autoreferencijalnosti, tj. upućivanju na vlastiti čin pisanja autobiografije, kao i sklonost intertekstualnosti, tj. uspostavljanju dijaloških odnosa autobiografskog subjekta i njegova iskaza s tuđim identitetima i iskazima, ali i s cjelinom kulturnog teksta unutar kojeg se proizvodi autobiografski diskurs. U autoreferencijalnom upućivanju autorice se ne zadržavaju samo na osvještavanju vlastita čina pisanja ili razmatranja prirode i svrhe autobiografije, nego upućuju i na svoj književni poziv, svoje poetičko-vrijednosne stavove o književnosti i na svoju poziciju unutar književnog i kulturnog kanona (Truhelka, Brlić-Mažuranić, Martić, Stahuljak, Iveljić, Palčec, Brkan, Jelušić, Žilić). Uz intertekstualnu gestu povezivanja svog identiteta i teksta s životnim pričama drugih ili

upisivanja svog teksta u strukturu šireg kulturnog konteksta (Nekić, Lukšić, Matanović), primjećujemo i sklonost autorica eksplicitnim citatima ili pak autocitatima koji svjedoče o njihovu nastojanju da stave u suodnos svoje autobiografske i ine tekstove (Petričević, Brkan, Krmpotić, Peričić).

Govoreći o točkama konstitucije i legitimacije identiteta u autobiografijama hrvatskih književnica možemo primijetiti da se kao dominantna izdvaja identitetska sastavnica vezana uz književnost, odnosno pripadnost književničkoj profesiji. Takav se postupak može smatrati kontekstualno uvjetovanim, odnosno proizlazi iz činjenice da je većina autobiografkinja svoje tekstove napisala na poziv priređivača zbornika autobiografija hrvatskih pisaca, koji je pritom poziv uputio dvjema hrvatskim udrugama pisaca (Društvo hrvatskih književnika i Hrvatsko društvo pisaca). Zacijelo je takav profesionalni okvir, odnosno činjenica da ih se poziva na pisanje autobiografije upravo kao književnice i članice navedenih književnih društava, utjecao na samosvijest autorica koje su potom definirale i uobličile svoj tekstualni identitet prvenstveno preko svoje pripadnosti svijetu književnosti. Prikazivanje sebe kao subjekta koji piše i još k tome osvještava čin svog pisanja i jasno upućuje na njega kao bitnu sastavnicu vlastita identiteta strategija je kojoj su se priklonile gotovo sve analizirane autorice. Većina ih pri tome izražava i svijest o konstruiranosti svog autobiografskog subjekta, odnosno o nedostatnosti tekstualnog prezentiranja tog subjekta koje zapravo ne može zahvatiti cjelinu i punoću proživljenog životnog iskustva te stoga autobiografija svojom performativnom gestom uvijek iznova konstruira, proizvodi i zbilju i subjekt koji u njoj participira.

Ostale legitimacijske točke identiteta koje možemo izdvojiti u analiziranim autobiografijama uglavnom se odnose na kreiranje tzv. relacijskog identiteta, tj. suodnosa s drugim subjektima koji se pojavljuju u životnim pričama autorica, bilo da je riječ o članovima obitelji (precima, supružnicima, djeci, itd.) čije se životne priče i glasovi isprepleću s onima samih autorica (Nekić, Lukšić, Dugeč, Krmpotić, Detoni Dujmić, Crnojević-Carić), ili o onima koji su dio profesionalnog života autorica (profesori, književni kolege i/ili uzori, itd.) te su na taj način utjecali na njihove spisateljske karijere, razvoj osobne poetike itd. (Brlić-Mažuranić, Jelušić, Matanović, Žilić, itd.). Osobito je čest postupak referiranja na one pisce koji se smatraju vlastitim književnim uzorima i identificiranje s njima i njihovim poetičkim sustavima. Nadalje možemo izdvojiti i slučajeve identifikacije s određenim prostorima (geografskim ili kulturnim) koji su bitno utjecali na autoričin život i razvoj osobnosti. Može se raditi o prostoru uz koji je vezan svakodnevni život autorice (Primorac), ili o duhovno-kulturnom prostoru koji postaje dio autoričina intelektualnog i književnog identiteta (Marković, Krmpotić). U

određenom broju autobiografija možemo iščitati postupak upisivanja rodnog identiteta u tekst, primjerice u slučaju Zagorkine autobiografije koja se bavi feminističkim zahtjevom za ravnopravnost žena u društvenom i političkom životu, a jedan dio autorica također tematizira svoje majčinstvo (Detoni Dujmić, Krmpotić), tijelo i žudnju (Peričić), gubitak i traumu (Crnojević-Carić) i druge tematske komplekse koje i feministička kritika izdvaja kao karakteristične za ženske autobiografije, osobito u smislu sposobnosti autobiografskog diskursa da naznači povezanost ženskog tijela i svakodnevnog životnog iskustva s prostorom teksta⁷⁸.

Ako identitete (sve, pa tako i autobiografske) shvatimo kao specifične modele koji su povijesno, društveno i kulturno uvjetovani, onda možemo reći da je svaki autobiografski identitet koji smo u ovoj disertaciji analizirali produkt upravo svog vremena i društvenog prostora. S obzirom na korpus tekstova, odnosno raspon djelovanja autorica i nastajanja njihovih autobiografskih tekstova, govorimo o razvoju ideje autobiografskog subjekta koja se odvija od prijeloma 19. u 20. stoljeće i početka 20. stoljeća pa sve do naših suvremenica, odnosno početka 21. stoljeća. Kao što su naše prve autobiografkinje koje su svoje tekstove pisale prije stotinu i više godina bile produkt svog vremena te su autobiografije pisale još uvijek imajući na umu potrebu za vjerostojnošću i istinitošću činjenica iznesenih u njima te reproducirajući tada dominantnu paradigmu, odnosno autobiografski model koji identitet poima kao stabilnu kategoriju koja se može pripovjedno uobličiti i prezentirati društvenoj javnosti, tako generacije autobiografkinja koje su stasale u drugoj polovici 20. stoljeća izražavaju svijest o konstruiranosti svog identiteta i sumnju u mogućnost dostizanja smisla i biti subjekta koji ionako postoji samo u tekstu. Autobiografija postaje prostor sumnje i nesigurnosti, odnosno svijesti u unutarljivoj rascijepljenosti subjekta na sastavnice koje se međusobno često i potiru – nekadašnje ja više ne postoji, a sjećanje sadašnjeg ja nepouzdan je i sklono (re)konstrukciji te se iz toga generiraju kolebanja i fragmentarnosti u samom autobiografskom diskursu.

Osim što se u svom pismu oslanjanju na dominantne kulturne modele, većina se analiziranih autobiografkinja u načinu pisanja, odnosno odabiru narativno-stilskog instrumentarija, oslanja na svoje dotadašnje poetičko-vrijednosne stavove koji su prisutni u njihovim tekstovima koji prethode autobiografiji. Dapače, neke autobiografkinje prostor autobiografije koriste kako bi iskazale svoju poetiku, upisale svoj autobiografski subjekt u cjelinu svog književnog stvaralaštva te na taj način ponudile svoju definiciju književnosti, ako i viđenje vlastita mjesta u prostoru književne kulture. Autopoetičke i metapoetičke iskaze

⁷⁸ Upućujemo na studije koje se bave upravo problemima upisivanja raznih elemenata poput svakodnevice, pripadnosti rodu, klasi, društvenoj zajednici, manifestacija tjelesnosti i sl. u ženske autobiografije – Cosslett et al. 2000; Felman 1993; Gilmore 1994; Maynard i Purvis 1994; Smith i Watson 2001.

pronalazimo primjerice u autobiografijama Brlić-Mažuranić, Stahuljak, Postružnik, Zidar-Bogadi, Brkan, Derkač, Žilić, itd. Dakle, možemo zaključiti da većina autorica svoje autobiografije piše onako kako pišu i svoje ostale tekstove, odnosno koristeći one tekstualne i retoričke strategije koje inače poznaju, preferiraju ili ih smatraju primjerenima za svoj tip pisma. U nekoliko primjera doduše možemo govoriti o drugačijem pristupu pisanju autobiografije, odnosno upotrebi tekstualnih strategija koje ne reproduciraju dominantni poetički i vrijednosni model, nego s njime polemiziraju – tu prvenstveno mislimo na autobiografije Zagorke, Parun, Gračan koje svojim stilom i retorikom nude drugačiji oblik autobiografskog pisma. Odnosno, njihovi tekstovi stvaraju jasan odmak od onoga što bi se smatralo tipičnom autobiografijom u užem smislu, pa takav tipični autobiografski diskurs, kao i dominantni društveni model u kojem se on ovjerava podvrgavaju sumnji, ironičnoj kritici i subverziji, parodijskom odmaku od zadane teme i formata.

Autobiografije hrvatskih književnica pokazuju nam kako se osvajanje identiteta događa upravo kroz čin pisanja, pa ćemo parafrazirajući B. Pascala koji svojedobno zapitao gdje se skriva to ja, ako nije ni u tijelu ni u duši, zaključiti – u tekstu.

POPIS LITERATURE

Izvori:

1. Blažević-Krietzman, Neda Miranda. 2014. *Bifokalnost. Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 425- 439.
2. Brkan, Božica. 2015. *Moj tekst i moj kontekst. Ili kak si prestreš tak buš si i legla*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 137-149.
3. Brlić-Mažuranić, Ivana. 1997. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 521-528.
4. Car Matutinović, Ljerka. 2013. *Moja autobiografska sjećanja*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 279-286.
5. Crnojević-Carić, Dubravka. 2015. *Iznevjerene oporuke. Ili I Feliks je tvrdio: Jedva čekam da mi život prođe!* U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 213-230.
6. Derkač, Lana. 2015. *Autobiografija?! U: Brešić, Vinko (ur.). Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 281-287.
7. Detoni Dujmić, Dunja. 2015. *Autobiografski susreti*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 17-30.
8. Dugeč, Malkica. 2013. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 371-382.
9. Gračan, Giga. 2014. *Zapiši to, Janika*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 247-262.
10. Iskra-Kršnjavi, Štefa. 1997. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 411-413.
11. Iveljić, Nada. 2013. *Pet prije dvanaest. Zapisano u povodu jubileja*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 257-264.
12. Jarnević, Dragojla. 2000. *Dnevnik*. Karlovac: Matica hrvatska.
13. Jelušić, Božica. 2014. *Odustajanje od biografije*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 441-461.

14. Jurić Zagorka, Marija. 1997. *Što je moja krivnja?* U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 451-497.
15. Košutić, Sida. 1997. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 867-868.
16. Krmpotić, Vesna. 2013. *Životopis*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 305-312.
17. Lamot, Marija. 2015. *Pisati poeziju onkraj ljudi*. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 173-175.
18. Lukšić, Irena. 2015. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 101-114.
19. Marković, Zdenka. 1997. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 639-645.
20. Martić, Anđelka. 1997. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 1301-1312.
21. Matanović, Julijana. 2015. *Flaubertova ili Barnesova, ili moja – svejedno je*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 163-166.
22. Milčinović, Adela. 1997. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 617-620.
23. Nekić, Nevenka. 2014. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 171-187.
24. Nikčević, Sanja. 2015. *Zašto se ne bojim smrti ili kad ne zebu noge. Uvod u autobiografiju jedne teatrologinje*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 177-180.
25. Palčec, Jasna (pseud. Horvat, Ana). 2014. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 211-225.
26. Parun, Vesna. 1997. *Vesna Parun o Vesni Parun*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 1259-1262.
27. Peričić, Helena. 2015. *Autobiografija. Ulomci iz O ridanu, Petru i Pavlu: dnevnički zapisi, pisma, članci... 1991. – 1998*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 181-202.
28. Petlevski, Sibila. *Magična igra datuma Sibile Petlevski*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 241-248.

29. Petričević, Anka (Sestra Marija od Presvetog Srca). 2013. *Mistični monolog*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 125-142.
30. Postružnik, Ana. 2013. *Moj život*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 389-394.
31. Primorac, Branka. 2014. *Mala iz Samoborske. Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 307-322.
32. Schiffler, Ljerka. 2014. *Aporeme autobiografije*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 2. Zagreb: Alfa, str. 121-130.
33. Stahuljak, Višnja. 2013. *Kako sam ipak postala književnica*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 1. Zagreb: Alfa, str. 37-40.
34. Truhelka, Jagoda. 1997. *Iz prošlih dana*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, str. 337-360.
35. Zidar-Bogadi, Nada. 2015. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 151-162.
36. Žilić, Darija. 2015. *Autobiografija*. U: Brešić, Vinko (ur.). *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*, knj. 3. Zagreb: Alfa, str. 289-291.

Literatura:

1. Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London i New York: Routledge.
2. Atkinson, David et al.(ur.). 2008. *Kulturna geografija*. Zagreb: Disput.
3. Ažman, Jasna. 2010. *Autobiografska proza Ivane Brlić-Mažuranić*. Doktorska disertacija. Zagreb.
4. Badurina, Natka. 2009. *Nezakonite kćeri Ilirije*. Zagreb: Centar za ženske studije.
5. Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
6. Bal, Mieke. 2000. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga i Alfa.
7. Barthes, Roland. 1994. *Roland Barthes by Roland Barthes*. (prev. na engl. Richard Howard). Berkeley i Los Angeles: University of California Press.
8. Beker, Miroslav. 1988. „Tekst/intertekst“. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost* (ur. Z. Maković et al.). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog sveučilišta u Zagrebu, str. 9-20.

9. Biti, Vladimir (prir.). 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
10. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
11. Bosanac; Gordana. 2006. „Odsutan prostor žene: povijest, javnost i svijet“. U: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj* (ur. J. Kodrnja). Zagreb: Institut za društvena istraživanja, str. 51-69.
12. Bosanac, Gordana. 2010. *Visoko čelo. Ogled o humanističkim perspektivama feminizma*. Zagreb: Centar za ženske studije i Ured za ravnopravnost spolova Vlade Republike Hrvatske.
13. Brešić, Vinko. 1994a. *U potrazi za samim sobom*. U: *Novija hrvatska književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 147-160.
14. Brešić, Vinko. 1994b. „Sklad kao načelo. Autobiografija Ivane Brlić-Mažuranić“. U: *Život i djelo Ivane Brlić-Mažuranić*. Slavonski Brod: Ogranak MH, str. 13-19.
15. Brešić, Vinko (ur.). 1997. *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM.
16. Brešić, Vinko. 1999. „O hrvatskoj autobiografiji ili prolegomena za mogući žanr“. *Kolo*, br. 3, str. 227-232.
17. Brešić, Vinko (ur.). 2013.-2015. *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca* (sv. 1-3) Zagreb: Alfa.
18. Brešić, Vinko. 2015. *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb: Alfa.
19. Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom*. Zagreb: Ženska infoteka.
20. Cavarero, Adriana. 2000. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. London i New York: Routledge.
21. Cosslett, Tess; Lury, Celia; Summerfield, Penny (ur.). 2000. *Feminism and Autobiography*. London – New York: Routledge.
22. Cresswell, Tim. 2008. „Moralne geografije.“ U: *Kulturna geografija* (ur. D. Atkinson et al.). Zagreb: Disput, str. 173-180.
23. Culler, Jonathan. 1989. „Narativni ugovori“. U: *Uvod u naratologiju* (prir. Z. Kramarić). Osijek: Izdavački centar „Revija“, str. 67-79.
24. Čale Feldman, Lada i Tomljenović, Ana. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
25. Čapo, Jasna i Gulin Zrnić, Valentina, (ur.). 2011. *Mjesto, nemjesto*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
26. Detoni Dujmić, Dunja. 1991. „Uvod u vrijeme žena“. *Republika*, br. 9-10, str. 204-219.
27. Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

28. Dremel, Anita. 2009. „Zagorkin pop-feminizam u naraciji njezinih autobiografija“. U: *Mala revolucionarka. Zagorka, feminizam i popularna kultura* (ur. Maša Grdešić). Zagreb: Centar za ženske studije, str. 155-169.
29. Dujić, Lidija. 2011. *Ženskom stranom hrvatske književnosti*. Zagreb: Mala zvona.
30. Duvnjak Radić, Žaklina. 2011. *Autobiografija, fikcija i ja*. Beograd: Službeni glasnik.
31. Eakin, Paul John. 1999. „Ja i kultura u autobiografiji: modeli identiteta i granice jezika“. U: *Autor, pripovjedač, lik* (ur. C. Milanja). Osijek: Svjetla grada i Sveučilište J. J. Strossmayera, str. 349-426.
32. Feldman, Andrea. 2004. *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest*. Zagreb: Institut „Vlado Gotovac“ i Ženska infoteka.
33. Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want?* Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
34. Genette, Gérard. 1992. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja* (prir. V. Biti). Zagreb: Globus, str. 96-115.
35. Genette, Gérard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.
36. Gibson, Andrew. 1999. „Pripovijedanje, glasovi, pisanje“. U: *Autor, pripovjedač, lik* (ur. C. Milanja). Osijek: Svjetla grada i Sveučilište J. J. Strossmayera, str. 313-348.
37. Gilmore, Leigh. 1994. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca i London: Cornell University Press.
38. Gilmore, Leigh. 1998. „Autobiographics“. U: Smith, Sidonie i Watson, Julia (ur.). *Women, Autobiography, Theory*. Madison i London: University of Wisconsin Press, str. 183-189.
39. Govedić, Nataša. 2010. „Uvrtnje oko sebe – bol autobiografije“. *Treća*. God. XII, br. 2, str. 41-46.
40. Grdešić, Maša. 2005. „Politička Zagorka. Kamen na cesti kao feministička književnost“. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VII. Hrvatska književnost tridesetih godina 20. stoljeća* (ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić). Split: Književni krug, str. 214-235.
41. Grdešić, Maša i Jakobović Fribec, Slavica (ur.). 2008. *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke*. Radovi sa znanstvenog skupa „Marija Jurić Zagorka – život, djelo, naslijeđe“. Zagreb: Centar za ženske studije.
42. Grgas, Stipe. 2014. „O hrvatskome specijalnom imaginariju“. U: *Mjesto, granica, identitet. Prostor u hrvatskoj književnosti i kulturi* (ur. L. Molvarec). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 49-66.

43. Gusdorf, Georges. 1980. „Conditions and Limits of Autobiography“. U: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (ur. J. Olney). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 28-48.
44. Gusdorf, Georges. 1999. „Ja sam ja“. U: *Autor, pripovjedač, lik* (ur. C. Milanja). Osijek: Svjetla grada i Sveučilište J. J. Strossmayera, str. 151-197.
45. Howarth, William L. 1980. „Some Principles of Autobiography“. U: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (ur. J. Olney). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 84-114.
46. Irigaray, Luce. 1999. *Ja, ti, mi. Za kulturu razlike*. Zagreb: Ženska infoteka.
47. Jakobović-Fribec, Slavica. 2007. „Zazorno tijelo, feministički korpus. Žensko pisanje, ginokritika i feminizam u Hrvatskoj“. U: *Kategorički feminizam. Nužnost feminističke teorije i prakse* (ur. A. Čakardić i dr.). Zagreb: Centar za ženske studije, str. 197-210.
48. Jambrešić, Renata. 1999. „Proizvodnja subjektivnosti“. *Kolo*, br. 3, str. 233-240.
49. Jay, Paul. 1984. *Being in the Text*. Ithaca i London: Cornell University Press.
50. Jukić, Tatjana. 2011. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
51. Juvan, Marko. 2011. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Beograd: Službeni glasnik.
52. Jürgensen, Manfred. 1990. „Dnevnik: uvod“. *Gordogan*, br. 31-32-33, str. 231-247.
53. Kodrnja, Jasenka. 2006. *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja.
54. Kordić, Radoman. 2000. *Autobiografsko pripovedanje*. Beograd: Narodna knjiga i Alfa.
55. Kos-Lajtman, Andrijana. 2011. *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
56. Košutić-Brozović, Nevenka. 2001. „Ženski udio u književnom životu hrvatske moderne.“ *Dani hvarskog kazališta 27*. Split: Književni krug, str. 104-111.
57. Kramarić, Zlatko (prir.). 1989. *Uvod u naratologiju*. Osijek: Izdavački centar „Revija“.
58. Kristeva, Julia. 2014. *Crno sunce. Depresija i melankolija*. Zagreb: Naklada Jurčić.
59. Lasić, Stanko. 1986. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke. Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje.
60. Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
61. Lejeune, Philippe. 1987. „Women and Autobiography at Author's Expense“. U: *Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* (ur. D. Stanton). Chicago i London: University of Chicago Press, str. 205-218.
62. Lejeune, Philippe. 1998. „Autobiografije onih koji ne pišu“. *Gordogan*, br. 43-44, str. 63-83.

63. Lejeune, Philippe. 1998. „Stoljeće otpora autobiografiji“. *Gordogan*, br. 43-44, str. 35-44.
64. Lejeune, Philippe. 1999. „Autobiografija i povijest književnosti“. U: *Autor, pripovjedač, lik* (ur. C. Milanja). Osijek: Svjetla grada i Sveučilište J. J. Strossmayera, str. 237-270.
65. Lejeune, Philippe. 1999. „Autobiografski sporazum“. U: *Autor, pripovjedač, lik* (ur. C. Milanja). Osijek: Svjetla grada i Sveučilište J. J. Strossmayera, str. 201-236.
66. Lukšić, Irena. 2000. „Dnevnik Dragojle Jarnević: knjiga obilja i očaja“. Pogovor *Dnevniku* Dragojle Jarnević. Karlovac: Matica hrvatska, str. 771-779.
67. Man, Paul de. 1988. „Autobiografija kao raz-obličenje“. U: *Književna kritika*, br. 2, str. 119-127.
68. Marcus, Laura. 1994. *Auto/biographical Discourses*. Manchester – New York: Manchester University Press.
69. Mason, Mary G. 1998. „The Other Voice: Autobiographies of Women Writers“. U: *Women, Autobiography, Theory* (ur. S. Smith i J. Watson). Madison i London: University of Wisconsin Press, str. 321-324.
70. Matijašević, Željka. 2011. *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*. Zagreb: Leykam international.
71. Maynard, Mary i Purvis, June (ur.). 1994. *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective*. London: Taylor & Francis.
72. Medarić, Magdalena. 1993a. „Autobiografija/Autobiografizam“. *Republika*, br. 7-8, str. 46-61.
73. Medarić, Magdalena. 1993b. „Ono što upućuje na sebe (Prilog terminologiji autoreferencijalnosti)“. U: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost* (ur. D. Oraić Tolić i V. Žmegač). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog sveučilišta u Zagrebu, str. 97-104.
74. Mills, Sara. 1998. *Feminist Stylistics*. London i New York: Routledge.
75. Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM.
76. Moranjak-Bamburać, Nirman. 2003. *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Buybook.
77. Olney, James (ur.). 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
78. Oraić, Dubravka. 1988. „Citatnost – eksplicitna intertekstualnost.“ U: *Intertekstualnost i intermedijalnost* (ur. Z. Maković et al.). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog sveučilišta u Zagrebu, str. 121-156.
79. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

80. Oraić Tolić, Dubravka. 1993. „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst“. U: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost* (ur. D. Oraić Tolić i V. Žmegač). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog sveučilišta u Zagrebu, str. 135-147.
81. Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Ljevak.
82. Pateman, Carole. 1998. *Ženski nered*. Zagreb: Ženska infoteka.
83. Perić, Martina. 2011. „Ivana, romani i djeca – pitanja identiteta i samorepresentacije u dnevničkim i autobiografskim tekstovima Ivane Brlić-Mažuranić“. *Književna smotra*, br. 160, str. 113-120.
84. Perić, Martina. 2012. „Iz vlastite sobe na njihove ulice – o prostorima i granicama u Zagorkinoj autobiografiji *Što je moja krivnja?*“. U: *Širom svijeta. O Zagorki, rodu i prostoru*. (ur. A. Dremel). Zagreb: Centar za ženske studije, str. 167-185.
85. Perić, Martina. 2016. „Autobiografski narativi – o prelaženju granica između stvarnosti i fikcije“. U: *Zbornik radova s Desetoga znanstvenog skupa s međunarodnim djelovanjem održanog u Rijeci* (ur. L. Badurina). Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, str. 39-49.
86. Perrot, Michele. 2009. *Moja povijest žena*. Zagreb: Ibis grafika.
87. Protrka, Marina. 2008. *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
88. Radmilo Derado, Sanja. 2008. „Tekstualizacija jastva i rodni identitet u suvremenoj američkoj ženskoj autobiografiji“. *Književna smotra*, br. 40, str. 21-33.
89. Rimmon-Kenan, Shlomith. 1989. „Naracija: razine i glasovi“. U: *Uvod u naratologiju* (prir. Z. Kramarić). Osijek: Izdavački centar „Revija“, str. 81-103.
90. Sablić Tomić, Helena. 1997. „Autobiografija: poetika Ivane Brlić-Mažuranić“. *Riječ*, br. 2, str. 177-185.
91. Sablić Tomić, Helena. 1999. „Autobiografska proza u razdoblju hrvatskog romantizma“. U: *Dani hvarskog kazališta 25*. Split: Književni krug, str. 83-99.
92. Sablić Tomić, Helena. 2001. „Tema: dnevnik. Nacrt za tipologiju žanra“. *Umjetnost riječi*, br. 3-4, str. 195-221.
93. Sablić Tomić, Helena. 2002a. „Ljepša polovica književnosti 1990-ih“. *Riječki filološki dani 3*. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, str. 391-399.
94. Sablić Tomić, Helena. 2002b. *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
95. Sablić Tomić, Helena. 2002c. „Moguća tipologija suvremene hrvatske autobiografske proze“. *Republika*, br. 5-6, str. 121- 148.

96. Sablić Tomić, Helena. 2002d. „Naratološke osobine autobiografije u razdoblju hrvatske moderne.“ U: *Dani hvarskog kazališta 28*. Split: Književni krug, str. 84-95.
97. Sablić Tomić, Helena. 2005. *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*. Zagreb: Znanje.
98. Sablić Tomić, Helena. 2008. *Hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
99. Sklevicky, Lydia. 1987. „Žene i žanr“. *Gordogan*, br. 26-27, str. 153-159.
100. Sklevicky, Lydia. 1996. *Konji, žene, ratovi*. Zagreb: Druga.
101. Smith, Sidonie i Watson, Julia (ur.). 1998. *Women, Autobiography, Theory*. Madison i London: University of Wisconsin Press.
102. Smith, Sidonie i Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography*. Minneapolis i London: University of Minnesota Press.
103. Stanford Friedman, Susan. 1998. „Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice“. U: *Women, Autobiography, Theory* (ur. S. Smith i J. Watson). Madison i London: University of Wisconsin Press, str. 72-82.
104. Stanton, Domna (ur.). 1987. *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago i London: University of Chicago Press.
105. Stanton, Domna. 1987. „Autogynography: Is the Subject Different?“. U: *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* (ur. D. Stanton). Chicago i London: University of Chicago Press, str.3-20.
106. Stanzel, Fanz. 1992. „Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja* (prir. V. Biti). Zagreb: Globus, str. 178-200.
107. Šafranek, Ingrid. 1983. „Ženska književnost i žensko pismo“. *Republika*, br. 11-12, str. 7-28.
108. Šafranek, Ingrid. 2013. *Bijela tinta*. Zagreb: Litteris.
109. Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec.
110. Velčić-Canivez, Mirna. 1998. „Autobiografski ugovor i adresat“. *Gordogan*, br. 43-44, str. 45-58.
111. Vujnović, Marina. 2009. *Forging the Bubikopf Nation. Journalism, Gender, and Modernity in Interwar Yugoslavia*. New York: Peter Lang Publishing.
112. Woolf, Virginia. 2003. *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.
113. Zečević, Divna. 1985. *Dragojla Jarnević*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. Sveučilišna naklada Liber.

114. Zlataar, Andrea. 1996a. „Autobiografija na kušnji srednjovjekovlja“. U: *Autotematizacija u književnosti* (ur. M. Medarić). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 9-33.
115. Zlataar, Andrea. 1996b. „Od teorije autobiografije do dnevničkog istraživanja: Philippe Lejeune“. *Umjetnost riječi*, br. 2-3, str. 225-237.
116. Zlataar, Andrea. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj*. Zagreb: Matica hrvatska.
117. Zlataar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
118. Zlataar, Andrea. 2009. „Autobiografija: teorijski izazovi“. *Polja*, br. 459, str. 36-43.
119. Žilić, Darija. 2008. *Pisati mlijekom*. Zagreb: Altagama.

ŽIVOTOPIS AUTORICE

Martina Perić rođena je u Dubrovniku 17. srpnja 1983. godine. Studij hrvatskog jezika i književnosti i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu upisala je 2001. godine. Diplomirala 2007. godine. Iste godine upisala poslijediplomski studij književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U zimskom semestru 2010. godine završila specijalistički obrazovni program „Pod Zagorkinim suncobranom“ u Centru za ženske studije (iz područja književne i feminističke teorije).

Suradivala s brojnim izdavačkim kućama kao lektorica i prevoditeljica. Kao stručna suradnica suradivala s Centrom za ženske studije, uglavnom na biografskim i bibliografskim istraživanjima vezanima uz život i stvaralaštvo Marije Jurić Zagorke. Kao stručna suradnica sudjelovala u projektu izrade bibliografije Ivane Brlić-Mažuranić u sklopu Sabranih djela Ivane Brlić-Mažuranić. Objavljivala književne kritike i recenzije na Trećem programu Hrvatskog radija i u književnim i kulturnim časopisima (*Zarez*, *Nova Croatica*, *Treća*). Sudjelovala na domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima, objavljivala znanstvene članke u domaćim i inozemnim publikacijama. Područja znanstvenog interesa: teorija književnosti, feministička teorija, autobiografska proza, žensko pismo.

Popis relevantnih objavljenih radova:

- „Putopis i interkulturalnost – Džumhurova *Hodoljublja* kao putovanje među znakovima vlastite i tuđe kulture“, *Riječ*, br. 4, lipanj 2009., str. 242-250.
- „Problematizacija ženskog roda i identiteta u Zagorkinom romanu *Kamen na cesti*“, *Kaj*, br. 4, rujan 2010., str. 31-46.
- „Pitanje narodne sebeidentifikacije u Preradovićevu *Kraljeviću Marku* – između utjecaja Mickiewiczove slavenske drame i ilirske ideologije“, zbornik Konferencije mladih slavista *Etnicita slovanského areálu*, Prag, lipanj 2011., str. 233-241.
- „Ivana, romani i djeca – pitanja identiteta i samoreprezentacije u dnevničkim i autobiografskim tekstovima Ivane Brlić-Mažuranić“, *Književna smotra*, br. 160, rujan 2011., str. 113-120.
- „Iz vlastite sobe na njihove ulice – o prostorima i granicama u Zagorkinoj autobiografiji *Što je moja krivnja?*“, zbornik *Širom svijeta. O Zagorki, rodu i prostoru*, Zagreb, studeni 2012., str. 167-185.
- „Autobiografski narativi – o prelaženju granica između stvarnosti i fikcije“, *Zbornik radova s Desetoga znanstvenog skupa s međunarodnim djelovanjem održanog u Rijeci*, Rijeka 2016., str. 39-49.