



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intertekstualnost u djelima Dubravke Ugrešić“

Verfasserin

Antonela Vlajčić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 364

Studienrichtung lt. Studienblatt: Slawistik, Bosnisch/ Kroatisch/Serbisch

Betreuer: Univ.- Prof.Dr. Vladimir Biti

1. Sadržaj

1. Sadržaj	2
2. Uvod.....	4
3. Život i djelo Dubravke Ugrešić	7
3.1 Djela.....	7
3.2 Nagrade.....	8
4. Povijest intertekstualnosti.....	9
4.1 Pojam intertekstualnosti	9
4.2 Intertekst	13
5. Pripadnost književnog teksta	16
5.1 Sikronijski i dijakronijski tekstovi.....	16
5.2 Funkcije literarnog djela	17
6. Podjela intertekstualnosti.....	18
6.1 Konvencionalna i nekonvencionalna intertekstualnost	18
6.2 Dimenzije intertekstualnosti	19
6.3 Intertekstualna naličja	19
6.4 Aspekti intertekstualnosti	20
6.5 Transtekstualne pojave	23
7. Autoreferencijalnost	24
7.1 Vrste autoreferencijalnosti.....	24
8. Citatnost.....	26
8.1 Tipovi citatnosti.....	26
9. Postmodernizam i pripovijedanje	28
10. Polemika o autorstvu i originalnosti.....	33
11. Suvremena ženska književnost.....	38
12. Pisanje u egzilu	41
13. Poza za prozu.....	45
14. Štefica Cvek u raljama života.....	48
15. Život je bajka	54
16. Forsiranje romana - reke.....	58
17. Muzej bezuvjetne predaje	60
18. Ministarstvo boli.....	65
19. Baba Jaga je snijela jaje.....	68

20. Utjecaj politike na život i djelo Dubravke Ugrešić	75
21. Kritika na djela Dubravke Ugrešić	82
21.1 Književna kritika Marine Šur-Puhlovski	82
21.2 Kritika Saše Ćirića	83
21.3 Kritika Gordana Duhačeka	85
22. Intervjui sa Dubravkom Ugrešić	87
23. „Napad na minibar“	90
Zaključak	91
Zusammenfassung	93
Auszeichnungen	94
Werke	94
Literatura	98
Lebenslauf	102

2. Uvod

Povijest književnih teorija bila je gotovo uvijek blisko povezana s poviješću književnih tekstova. Izrazit primjer bliskog suodnosa između književne teorije i prakse pružaju nam stilske epohe klasicizma i romantizma. Ako dakle književna teorija može pratiti nove pravce u književnosti, kako da shvatimo kretanje intertekstualnosti? U radu koji je ispred nas govorit ću o samom pojmu intertekstualnosti, zapravo izložiti kratku povijest intertekstualnosti te spomenuti najznačajnije književne teoretičare koji su se posvetili upravo ovoj temi: istraživanju intertekstualnosti, načinu na koji se ona očituje te na koji način je utjecala i još uvijek utječe na današnju književnost. Negdje od kraja 60-ih godina, interes za teoriju intertekstualnosti ne jenjava, štoviše, sve više književnih teoretičara se upušta u rasprave o intertekstualnosti, te njenom utjecaju na današnju književnost. Naravno, ponekad se radi, zapravo, jako često, o tekstovima koji su dijakronijski jako udaljeni, jer su načela intertekstualne analize primjenjiva uvijek kada je riječ o razrađenom sustavu preoblikovanja već postojećih književnih uzora. Pristup problemu intertekstualnosti nastoji objasniti književno djelo u svim njegovim dimenzijama.

Sama definicija intertekstualnosti, ona najjednostavnija, glasila bi tako da je intertekstualnost odnos među književnim tekstovima i da bismo mogli čitati jedan književni tekst, potrebno nam je poznavati neke prethodne 'starije' književne tekstove. Odnos, odnosno osvrt na prethodne književne tekstove, obilježio je književnu epohu avangarde, a vrhunac doživio u razdoblju postmodernizma. Ako krenemo od činjenice da je svaki tekst napisan po uzoru na neki prethodni tekst, čim krenemo čitati neki tekst, uvijek ćemo negdje, bar u podsvijesti, imati taj prethodni tekst, odnosno, prije nego počemo čitati neko djelo, formirat ćemo vlastito mišljenje i gotovo uvijek ga uspoređivati s nekim drugim književnim tekstom. Dakle, da bismo uopće mogli razumjeti neki tekst, trebamo ga najprije staviti u kontekst nekog drugog teksta. Intertekstualnošću su se bavili Julia Kristeva, Roland Barthes, Bahtin, Derrida, Renata Lachman, Gérard Genette, zatim u hrvatskoj književnoj teoriji Vladimir Biti te još jako puno hrvatskih i svjetskih književnih teoretičara i to bilo samim pojmom ili primjenom na konkretna djela hrvatske i svjetske književnosti.

Postoje različite podjele intertekstualnih, odnosno transtekstualnih odnosa: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost i hipertekstualnost. O kakvim je odnosima riječ u pojedinim grupama, detaljnije ću razraditi u nastavku rada. Kada želimo usporediti dva ili više tekstova, od kojih je jedan stariji, prethodni tekst, a drugi onaj komu je ovaj prethodni

tekst uzor, potrebno se osvrnuti na slijedeće elemente: kao prvo izvornost teksta, autorstvo, odnosno kakvu funkciju preuzima sam autor, da li je on u ulozi pripovjedača, kritičara, komentatora, urednika i sl; odnos prema tradiciji, te kako dati tekst utječe na zbilju. Također bih u uvodu spomenula i autoreferencijalnost, jedan od osnovnih postupaka modernog romana, a najjednostavnija definicija autoreferencijalnosti bila bi da je to postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela. Nadalje, u diplomskom radu koji je ispred nas, spomenut ću i teoriju citatnosti, važnu za razumijevanje intertekstualnih odnosa. U Hrvatskoj se upravo temom citatnosti i različitim podjelama najviše bavila Dubravka Oraić – Tolić pa sam iz njezine knjige *Teorija citatnosti* preuzela nekoliko podjela koje se odnose na intertekstualnost.

Zatim ću se osvrnuti na samu problematiku autorstva i originalnosti i primjerima pokazati kako su se poznati hrvatski i svjetski književnici, pišući svoja djela, gotovo uvijek ugledali u poznata i priznata djela svojih prethodnika. Na početku iz razloga jer samo ako su pisali po uzoru na nekoga, njihova djela su mogla biti zamijećena, kao na primjer u petrarkizmu, svi su pisali po uzoru na Petrarca jer se samo to cijenilo, svako odstupanje bilo je kritički osuđeno, a kasnije jer su postojale teorije da je sve već napisano i postoji u babilonskoj knjižnici. Tek kasnije se razvila ideja, ako to mogu tako nazvati, da iako se autor ugleda na prethodna djela, uvijek to radi sa nekoga svog stajališta i upravo na taj način nastaju nova djela, na ovaj ili onaj način drugačija od prethodnih, onih za koje već znamo.

Idući dalje kroz rad kratko ću se osvrnuti i na suvremenu žensku književnost, što je prema mome mišljenju, jako bitno za shvaćanje književnosti Dubravke Ugrešić, od nastanka tzv. ženske književnosti, od njezinih predstavnika u svjetskoj, a kasnije i u hrvatskoj književnosti, pa sve do današnjice, kako su pisci “ženske književnosti” često stavljeni na marginu, te niže vrednovani, pa sve do utjecaje i elemenata te tzv. ženske književnosti na samu prozu književnice čijim se dijelima bavim u svom diplomskom radu, riječ je, naravno, o djelima Dubravke Ugrešić.

Zatim ću kratko spomenuti značajke pisanja u egzilu, kao što ću kasnije opširnije navesti, upravo pisanje u egzilu je uvelike ostavilo trag na pisanje i djela Dubravke Ugrešić. Pojedina djela su dobila poseban prizvuk jer u pojedinim dijelovima pronalazimo od trivijalnih elemenata do tuge i nesreće ljudi koji su morali prisilno otići u egzil i pokušati se snaći i uspjeti u životu. Upravo to se dogodilo i Dubravki Ugrešić te se u njezinim djelima *Ministarstvo boli* i *Muzej bezuvjetne predaje* radi o životnim sudbinama ljudi u egzilu.

Nakon ovoga, preći ću na djela Dubravke Ugrešić i pokušati, na različite i prilično konkretne načine pokazati kakvu ulogu igra intertekstualnost u djelima spomenute hrvatske književnice.

Krenut ću od početka, dakle od djela *Poza za prozu*, u kojoj je i pripovijest *Love story*, koja je zapravo persiflaža Šeherezade. Zatim kraći roman *Štefica Cvek u raljama života*, gdje ću najviše polemizirati o ženskoj te trivijalnoj književnosti, kao o nečemu što je nevrijedno, po mišljenju pojedinih teoretičara ili kao nešto što u kombinaciji sa drugim elementima može dati jako zanimljivu i vrijednu formaciju. Dakako i u ovom djelu pronalazimo intertekstualne veze, primjerice sa bajkom *Pepeljuga*.

U proznoj zbirci *Život je bajka*, u svakoj pripovijesti, pronalazimo intertekstualne odnose, bez imalo sakrivanja, a ako netko i nakon svega nije shvatio o kojim se svjetski poznatim djelima radi, književnica je na kraju knjige napisala koja je djela i kako upotrijebila te tako sklopila vlastitu proznu zbirku. Koristila se predlošcima Gogoljevog *Nosa*, Tolstojeve *Kreutzerove sonate* te Carrollove *Alice u zemlji čudes*.

Nakon toga ću sasvim kratko spomenuti roman *Forsiranje romana – reke*, koji se, zapravo, bavi samom problematikom pisanja i to pokazuje kroz svoje protagoniste, koji su i glavna tema cijelog romana.

Zatim jako važna zbirka eseja koja je izazvala najviše različitih kritika, ponajviše u Hrvatskoj, zbirka eseja *Kultura laži*. To je knjiga o moralnoj odgovornosti intelektualaca za ratove i društvenu krizu na prostoru nekadašnje Jugoslavije. Dubravka Ugrešić ne pristaje da zaboravi i hrabro otkriva društvenu bijedu nacionalističkih projekata koje su mnogi intelektualci poduprli, bilo kao glasni navijači, bilo kao šutljiva većina. Pročitavši ovu zbirku eseja možemo sami odlučiti da li je pravedno to što su ljudi bili pozivani da javno spaljuju ovu knjigu.

Zatim ću iz djela *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli* navesti nekoliko od mnogobrojnih citata iz svjetske književnosti, kojim se Dubravka Ugrešić koristila i na taj način upotpunila svoja djela te bih, zapravo mogla reći, da su ova djela autobiografskog karaktera i produkt Ugrešićkinog života u egzilu.

Nakon toga slijedi još jedno djelo na koje ću se osvrnuti, to je roman *Baba Jaga je snijela jaje*, koje u sebi sadrži elemente mitološkog. Riječ je naime o Babi Jagi, mitološkom biću, koja je oličje svega odbojnog i strašnog. U djelu je prikazana i problematika starenja.

I na kraju nekoliko književnih kritika na rad i djelovanje Dubravke Ugrešić, te kratak opis kako izgledaju intervjui, koje je Dubravka Ugrešić, dala za hrvatske ili eventualno neke druge novine, da bih na taj način pokazala današnje stanje kada je u pitanju život i djelo Dubravke Ugrešić.

3. Život i djelo Dubravke Ugrešić

Dubravka Ugrešić (Kutina, 27. ožujka 1949) hrvatska je književnica, prevoditeljica i esejistica. Bila je članica Udruženja za jugoslavensku demokratsku inicijativu i od početka devedesetih godina u stanju dobrovoljnog egzila.

Završila je komparativnu i rusku književnost pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu te radila u Institutu za teoriju književnosti pri zagrebačkom Filozofskom Fakultetu. Iz političkih razloga početkom devedesetih godina napušta Hrvatsku. Trenutačno živi u Amsterdamu, povremeno predaje na američkim i europskim sveučilištima te piše za europske novine i časopise.

Možda je najpoznatija po kratkom romanu *Štefica Cvek u raljama života*, s podnaslovom *Patchwork roman*, u kojem se postmodernistički, ironično i duhovito igra trivijalnom literaturom (ljubićem) gradeći tekst kao krojni arak s naslovima koji slijede sve krojačke termine te grafički i sadržajno ušivajući citate, pisma, savjete. *Štefica* je, nakon ustanovljene popularnosti, 1984. uspješno prebačena i na film (*U raljama života*, Rajka Grlića). Danas je *Štefica Cvek*, premda nastala 15 godina ranije, često uspoređivana s britanskom Bridget Jones, sadržajno (*Štefica* je slično naivna i također traga za muškarcem svog života) i strukturalno (dnevnik, postmodernističko kolažiranje).

Stalno propitivanje prirode pisanja i književnosti, suprotstavljanje popularne kulture visokoj literaturi te kasnije problematiziranje egzila i pitanja identiteta, najčešća su obilježja njenih romana.

U koautorstvu s Aleksandrom Flakerom 1984. uređuje *Pojmovnik ruske avangarde*, djelo u deset svezaka. Također se bavi prijevodima s ruskoga (Daniil Harms, Boris Pilnjak) te piše scenarije za film i televiziju (*U raljama života*, *Za sreću je potrebno troje*). Knjige Dubravke Ugrešić prevedene su na gotovo sve europske jezike i nagrađivane međunarodnim nagradama.

3.1 Djela

- Mali plamen (dječji roman, 1971.)
- Filip i sreća (dječji roman, 1976.)
- Poza za prozu (1978.)

- Nova ruska proza (studija, 1980.)
- Štefica Cvek u raljama života (1981.)
- Život je bajka (1983.)
- Forsiranje romana - reke (1988.)
- Kućni duhovi (dječji roman, 1988.)
- Pljuska u ruci (antologija alternativne ruske proze, 1989.)
- Američki fikcionar (zbirka eseja, 1993.)
- Kultura laži (1996.)
- Muzej bezuvjetne predaje (1998.)
- Zabranjeno čitanje (2001.)
- Ministarstvo boli (2004.)
- Nikog nema doma (2005.)
- Baba Jaga je snijela jaje (2008.)

3.2 Nagrade

- Nagrada „Meša Selimović“ (Večernje novosti) (1988.)
- Nagrada „Ksaver Šandor Gjalski“ (1988.)
- NIN-ova godišnja nagrada za roman (prva spisateljica koja je dobila nagradu, 1988.)
- Nagrada Grada Zagreba (1989.)
- Godišnja švicarska nagrada za najbolju europsku knjigu eseja (Prix Europeen de l'Essai Charles Veillon, 1996.)
- Njemačka nagrada SWF-Bestenliste Literaturpreis (1998.)
- Nizozemska nagrada „Versetsprijs“ (Versetsprijs, Stichting Kunstenaarsverzet 1942 – 1945, 1997.)
- Austrijska nagrada za europsku književnost (Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur 1999.)
- Njemačka nagrada za esejistiku „Heinrich Mann“ (Heinrich Mann Preis, Akademie der Künste Berlin, 2000.)
- Priznanje PEN centra BiH (2002.)
- Nagrada „Katarina Frankopan“ (odbila primiti, 2002.)
- Talijanska nagrada Premio Feronia – Citta di Fiano (2004.)
- Britanski Independent Foreign Fiction Prize, uži izbor (2006.)

4. Povijest intertekstualnosti

4.1 Pojam intertekstualnosti

Intertekstualnost (francuski intertextualité engleski intertextuality, njemački Intertextualität)

Tema intertekstualnosti nam je u današnje vrijeme od iznimne važnosti za samu teoriju književnosti i metodologiju književne povijesti. Pod pojmom intertekstualnosti, zapravo, podrazumijevamo, odnos među književnim tekstovima, pri čemu, da bismo razumjeli jedan tekst, potrebno nam je poznavanje i drugog teksta i na taj način tekstovi dobivaju svoje značenje. Takvih primjera je u književnosti jako puno (npr. ne možemo ispravno razumjeti Joyceovog *Uliksa*, bez odnosa tog romana prema Homerovoj *Odisiji*). Suvremeni teoretičari i kritičari ističu strukturu teksta, vode rasprave o cjelovitosti ili necjelovitosti teksta, gdje je svaki tekst zapravo „prošaran“ tragovima prošlosti susjednih tekstova.

O intertekstualnosti govorimo onda kada su tuđi tekstovi postali zbilja vlastitog teksta pa se taj isti tekst može razumjeti samo u međusobnom odnosu sa tuđim tekstovima.

Fenomen intertekstualnosti star je koliko i kultura, ali u današnje vrijeme imamo potrebu da taj pojam konkretnije definiramo. Orijentacija na zbilju ostvarena je u realizmu, dok je orijentacija na tuđe tekstove obilježila razdoblje avangarde i svoj puni odjek doživjela u razdoblju postmodernizma.

Međutim, kada govorimo o intertekstualnosti, ne treba zaboraviti i pojam intermedijalnosti, odnosno, odnos između književnosti na jednoj i likovne umjetnosti, filma i ostalih umjetnosti na drugoj strani.

Kada govorimo o intertekstualnosti, poznavatelji suvremenih književnih teorija, uglavnom se slažu, da je poststrukturalizam najutjecajnija tendencija na ovom području. Predstavnici teorije o tekstu s odobravanjem citiraju Mallarméovu izjavu „Gotovo u svakoj knjizi dolazi do nekog namjernog ponavljanja“¹

Sama činjenica da postoje ponavljanja, osnovna je pretpostavka razumljivosti nekog teksta. Na osnov činjenice da postoji neki prethodni tekst, po čijem uzoru je napisan tekst koji je ispred nas, samo u podsvijesti pravimo vlastito mišljenje o datom tekstu. Prilog teoriji teksta dala je Julia Kristeva koja tvrdi da je svaki tekst sastavljen kao mozaik citata te da je

¹ Miroslav Beker, „Tekst/intertekst“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str. 11.

asimilacija i transformacija nekih ranijih djela. No ipak, kada govorimo o teoriji teksta neizbježno je spomenuti i Rolanda Barthesa i njegove eseje u kojima pronalazimo temeljne poststrukturalističke teze o pojmu teksta, gdje iznosi temeljne razlike između djela i teksta. Da citiram samog Barthesa :

...djelo možemo vidjeti u knjižarama, u katalogima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora, (ili još bolje, to je tekst zato što zna za sebe da je tekst): Tekst nije rastavljanje djela (...) Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje. Iz toga slijedi da Tekst ne može zastati (na primjer, na polici za knjige); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi skroz (on napose može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).²

To vodi do Barthesove teze da je tekst pluralan te da je satkan od djelića prošlosti i usmjeren prema nekom budućem tekstu.

Poetika intertekstualnosti počinje u dvadesetim godinama, ponovno se aktualizira šezdestih godina, a najnoviji stadij doživljava u kontekstu poststrukturalizma te teži za konkretizacijom pitanja i rješenjem.

Terminom intertekstualnost prije svega se želi prikladnije opisati mehanizam dijalektičkog djelovanja između tekstualne, umjetničke ili neumjetničke tvorbe i njezinog društveno-kulturnog konteksta. Lotmanova se definicija kulture kao teksta pokazuje odviše statičnom za onoga tko sa teorije teksta prelazi na konkretnu analizu proznog diskursa..

Problemima definiranja intertekstualnosti najprije kao implicitnog, genetski nužnog sustavnog prostora u kojem se formira, percipira i razumijeva svaki književni smisao, a zatim i kao eksplicitnog i u djelu bjelodanog oblikovnog postupka, te nekim aspektima dvostruke intertekstualne određenosti koja obilježava potonji tip djela, bavi se i Laurent Jenny. Nalazeći vezu između Tinjanovljevih zapažanja u dvojnoj mreži odnosa, koja tekst spaja sa jedne strane s prethodnim književnim tekstovima, a s druge strane književnim sustavima označavanja i Kristevinog pojma intertekstualnosti kao „apsorpcije i transformacije“ drugih tekstova, Jenny pruža svoje viđenje te pojave.

Intertekstualnost je, zapravo, rad na transformiranju i asimilaciji više tekstova od strane jednog teksta koji ih centrira preuzimajući upravljanje smislom. Ipak Jenny se priklanja manje općenitoj i manje raspršenoj, reklo bi se „tehničkijoj“ primjeni intertekstualnosti.

² Miroslav Beker, „Tekst/intertekst“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str. 11

U tu svrhu rekla bih da se o intertekstualnosti treba govoriti tek kada je u tekstu moguće pronaći elemente koji su strukturirani prije njega, razumije se, takve da nadilaze leksem, ali na kojoj god razini bili strukturirani.

Intertekstualnošću književna teorija naziva dijalektičku ovisnost o ukupnosti tekstova kulture u sklopu koje se piše, odnosno čita.

Kada je riječ o intertekstualnosti Laurent Jenny kaže da se u intertekstualnoj citaciji semantičko pregrupiranje događa svaki put kada je neki element smješten u novi kontekst. On to objašnjava tako da proučavani tekst nastoji potčiniti (posudjeni tekst) vlastitim zahtjevima. To može ostati skriveno i tada kažemo da se intertekstualna rekonstrukcija sastoji u „prekrivanju“ i njegova djelotvornost ovisi o tome na koji način i koliko je vješto posuđeni tekst adaptiran ili preoblikovan. Prema Laurent Jenny:

“Intertekstualnost je način iščitavanja funkcioniranja teksta, ‘verificiranje’ čitanja pisanjem. To je definitivno odbacivanje točke koja bi dovršila značenje i zamrznula oblik“³

Kada se radi o hrvatskoj znanosti o književnosti, ona se dugo borila da izgradi svoj samostalni predmet proučavanja. Taj se proces odvijao u složenim povijesno – političkim prilikama i u sjeni pozitivizma, idealizma i pogotovo dijalektičkog materijalizma.

Osamdesetih godina mladi hrvatski teoretičari počinju osjećati poststrukturalistički duh, sa različitim ideologijama prema prethodnicima. Počinju se baviti istraživanjem intertekstualnosti i autoreferencijalnosti kao jednom od tema koje su u središtu zanimanja znanstvenika u svijetu. Oni zapravo upućuju na to da se književnoznanstveni rad usredotoči na čistu tekstualnost, odnosno diskurzivnost vlastitih metatekstova, kako bi se mimoišlo pitanje o procijepu između književnosti i “zbilje”. Tako se Pavao Pavličić u razmatranju intertekstualnosti usredotočuje na problematiku interliterarnih odnosa, koji se naznačuju kao bitno svojstvo uzajamnog određenja dijelova i cjeline, književnih tekstova i višeg rodnog pojma književnosti. Iako će mu upravo žanrovi, teme i stilovi pomoći pri razgraničavanju konvencionalne od nekonvencionalne intertekstualnosti, on se zapravo više okreće prema trojnom parametru: postojanje intertekstualne veze, zajedništvo književnih postupaka između tekstova, te relevantnost veze sa prethodnim, “starim” tekstovima za izgradnju “novog” teksta.⁴

³Višnja Šepčić, „Intertekstualnost u kratkim pričama Joyce Carol Oates“, u: Marijan Bobinac, *Umjetnost riječi, časopis za znanost o književnosti*, Zagreb, 1957, str. 187.

⁴Morana Čale Knežević, „Intertekstualnost i autoreferencijalnost u hrvatskih književnih teoretičara“, u: Miroslav Mićanović, Roman Simić, *Quorum, časopis za književnost*, Zagreb, 1985, str.113

Intertekstualnost kod Kristeve i dijalogičnost kod Bahtina se ne odnose na pojavu neposrednih i namjernih citata, na tehniku kolaža ili na patchwork niti na kombiniranje tuđih tekstova pa ni to da sam tekst aludira na to da se čita u odnosu na neki drugi, prethodni tekst i bude shvaćen u kontekstu 'starog' teksta.

Poznata studija J. Bartha *Književnost iscrpljenosti* (*Literature of Exhaustion*, 1967.) afirmira u suvremeni teorijski misao novi analitički pojam zamjenjujući modernistički nadređeni pojam kreativnosti postmodernističkom iscrpljenošću. U današnjem vremenu dostupne su nam sve književnosti, odnosno sve forme književnosti koje su moguće tek kao svojevrsna igra naslijeđenih oblika, te plagijat postepeno prestaje nositi sa sobom negativnu konotaciju, naprotiv, zauzima povlašteno mjesto kod gotovo svih autora. Tako B. Maleš, nikako slučajno naslovljuje svoju zbirku *Praksa laži*, sa podnaslovima *Plagijati, kopije, videorekorderi, zlatna djeca ponavljanja*. Da citiram pomenutog autora, koji kaže:

“Novi tradicionalizam, kao sadašnji izraz književne avangarde, “posudba” je najrazličitijih stilova moderne književnosti, njihovih parodija i persiflaža, i međusobne kontaminacije. U sadašnjem stupnju književna modernizma dozvoljena su plodna preplitanja različitih stilova...Stoga će sintagma “aleksandrijska situacija” koja, kako se uočava, aludira na zbrajanje sadržano u bezbrojnim knjigama u požaru nestalih aleksandrijskih biblioteka, primjereno označiti stvaranje pisca predstavnika baš takvog, konglomeracijskog izraza sadašnje avangarde.” (Maleš, u časopisu OFF 1978:32)⁵

Osnovna osobina teksta je stalna produkcija i reprodukcija značenja. Zapravo bih rekla da je tekst baziran na značenju nekih prethodnih tekstova i da sebi apsorbira različita vremena i prostore, koje prolaze kroz dijakronijsku transformaciju značenja. Intertekstualno je sadržano u svakom tekstu, citati koji čine neki tekst anonimni su, ne možemo im ući u trag, a ipak znamo da su već čitani, to su citati bez navodnika.

Sačinjavanje znači proizvodnju nekog teksta kao procesa odabiranja i kombiniranja koji se orijentira prema odedenom repertoaru postupaka, pri čemu se sam produkt – tekst, shvaća kao konstrukcija koja nije samo zbir postupaka koje obuhvaća, nego uključuje i njihovu intertekstualnu povezanost.

Postmoderni inzistiranje na intertekstualnim kontaktima počinje se javljati 20-ih godina našega stoljeća (ruski formalisti, Bahtin), sredinom 60-ih biva ponovno aktualizirano (Kristeva, Barthes), a najnoviji stadij i kulminaciju doživljava u postmodernističkim teorijskim promišljanjima (Tel Quel, G.Genette, J.Derrida, M.Riffaterre, R.Lachman,

⁵ Bernarda Katušić, *Slast kratkih spojeva*, Zagreb, 2000, str.28

A.A.Hansen Löwe...). Interferencija tekstova je logična jer se javlja kriza originaliteta i uvjerenje da je sve već napisano i da su eventualni preokreti puka iluzija.

Svako razumijevanje jest stavljanje konkretnog teksta u odnos sa drugim tekstovima. Etape tog dijaloškog kretanja razumijevanja jesu: ishodište - tekst koji je pred nama; korak natrag – prošli konteksti; korak naprijed – anticipacija (i početak) budućeg konteksta. Tekst živi samo ako se dodiruje s nekim drugim tekstom (kontekstom). Samo u točki tog dodira tekstova zrači ono svjetlo koje sja naprijed i natrag, koje dotičnom tekstu omogućuje sudjelovanje u dijalogu.

4.2 Intertekst

Pojam interteksta je, iz moje perspektive, najvažniji element Barthesove teorije o tekstu. On ističe da je svaki tekst zapravo intertekst jer sadrži elemente ranijih tekstova i kulture. Po Barthesu, „bilo koji tekst je novo pletivo prošlih citata“⁶.

Intertekst je čitaочеvo percipiranje veza između djela i drugih djela koja mu prethode ili ga slijede.

Jennyova studija o tekstu i intertekstualnosti nam pokazuje da se gore spomenuti pojmovi ne moraju nužno shvatiti kako ih prikazuje Barthes. Prema Jennyju, intertekstualnost je nešto skromnije shvaćena, te kaže da je to postupak općenitog remećenja nekog reda, poretka, konvencije, da bi se na taj način otklonio klišej. Također je korisno spomenuti, tako reći, upozorenje Michaela Riffaterrea, koji kaže:

„Mora nam biti jasno da intertekst ne označuje zbir književnih djela koja su možda utjecala na tekst, ili koja je tekst možda oponašao. Niti je to kontekst koji bi mogao objasniti tekst ili njegove učinke na čitaoca niti tekst koji bismo mogli upotrijebiti kao osnovu za usporedbu da bi se istakla autorova originalnost. Intertekst je korpus tekstova, tekstovnih fragmenata ili segmenata poput teksta, sociolekta, koji dijeli leksikon i, u manjoj mjeri, sintaksu sa tekstom koji (izravno ili neizravno) čitamo, u formi sinonima ili, obratno, u formi antonima. Povrh toga, svaki član tog korpusa je strukturalni homolog teksta: opis burne noći može poslužiti

⁶ Miroslav Beker, „Tekst/intertekst“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str.12

kao intertekst za sliku miroljubiva dana: prijelaz preko pustinje bez tragova može poslužiti kao intertekst opisu brazda morskih dubina⁷

Intertekstualnim odjekom se naziva i pojava koja iskrsava iz teksta: posljedica „otkrića“ da knjige uvijek govore o drugim knjigama, a svaka priča pripovijeda neku već ispriповijedanu priču koje autor navodno postaje svjestan tijekom stvaranja teksta, kada se subjekt iskazivanja strateškim potezom „maskira“ iza umetnute pripovjedne instance, koja se zatim umnogostručuje.

Autor može iskoristiti tuđu riječ za svoje ciljeve i na taj način što će unijeti novu smisaonu usmjerenost u riječ koja već ima i koja čuva svoju vlastitu usmjerenost. Pri tome se svaka riječ, po imperativu, mora osjećati kao tuđa, upravo kao izraz posebne točke gledišta.

Zadaća je proznog pisca da osluškuje „svijet pun tuđih riječi“, jer riječ koju upotrebljava participira u svijetu semiotizirane zbilje, ali ujedno nosi i pečat unutrašnje logike. Za proznog pisca svijet je pun tuđih riječi kojima se orijentira, on mora imati osjetljivo uho za primanje njihovih specifičnosti.

Količina intertekstualnih tragova ne može se pozitivno utvrditi, nego je varijabilna veličina koja ovisi o pozornosti čitanja, o pronicavosti i naobrazbi čitateljevoj pa se zato i u pojedinog čitatelja može mijenjati u odnosu na isti polazišni tekst, razmjerno njegovom trudu da ovlada nepoznatim tekstovima kulture. Ovako dakle možemo ponovno definirati intertekstualnost, kao pojavu koja usmjeruje čitanje teksta, koja eventualno upravlja njegovom interpretacijom. To je način percepcije zahvaljujući kojemu čitatelj postaje svjestan da u književnom djelu riječi ne znače tako da upućuju na stvari ili na pojmove ili općenitije, na neverbalni svijet. One znače tako da upućuju na sklopove predodžaba koji su se već potpuno integrirali u govorni svijet. Dakle, intertekstualni interpretativni mehanizam mora nagnati čitatelja da otkrije i prepozna tragove interteksta i pripiše ih stanovitom korpusu.

Faktura romaneskog teksta „intertekstualna“ je jer počiva na tehnici kolaža, bricolagea, montaže, doslovno „permutacije“ fragmenata tekstova, kombinacije istrgnutih okrajaka s različitih razina tuđeg diskursa, aluzija na svačije topose, crpljenja zajedničkog tradicionalnog blaga, kao element strateške razrade ugovora sa čitateljem. Ugovor sa čitateljem predviđa aktiviranje intertekstualnog iskustva, tj. potragu za izvorima teksta. Knjigu treba čitati „dijaloški“ ili „intertekstualno“, uspoređujući je s drugom knjigom.

Nadalje, Barthes kaže:

⁷ Miroslav Beker, „Tekst/intertekst“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str.16

„Intertekstualno je u svakom tekstu sadržano, jer je ono samo međutekstovlje nekog drugog teksta te se ne smije zamijeniti s nekim porijeklom teksta: pokušati pronaći „izvore“, „utjecaje“, nekog djela, znači upasti u klopku mita o porijeklu: citati koji čine neki tekst su anonimni, njima ne možemo ući u trag, a ipak su već čitani: to su citati bez navodnih znakova“.⁸

⁸ Miroslav Beker, „Tekst/intertekst“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str.11

5. Pripadnost književnog teksta

U kontekstu književnosti svaki književni tekst ima određenu pripadnost, na primjer, književno je djelo povezano s drugim djelima zato što pripada literaturi određenog jezika, pripada nekom žanru, epohi, zato što je pisano nekim stihom ili govori o istoj temi. Međutim, za početak ću se usmjeriti na tri stvari, odnosno tri uvjeta: prvi je da odnos književnog teksta prema drugim tekstovima mora biti vidljiv, premda donekle može biti i prikriven, bilo da se radi o citiranju, o aludiranju na neki prethodni tekst, polemici i slično, ali u svakom slučaju mora postojati mogućnost da se ta veza uoči. Drugi uvjet koji želim pomenuti jest da odnos između dvaju književnih tekstova mora biti ostvaren određenim sredstvima, da se, na primjer, služe sličnim i prepoznatljivim stilskim ili kojim drugim postupkom te da jedno djelo komentira drugo te na taj način doista uspostavi intertekstualni odnos.

Nadalje, treći uvjet je da veza između dva književna teksta mora imati neki smisao, određeno značenje te tako dodati novu dimenziju tekstu koji čitamo (kao što sam već u prethodnom tekstu napomenula nemoguće je čitati Joyceovog *Uliksa*, a da ne uzmemo u obzir Homerovu *Ilijadu*). Također valja spomenuti, kada govorimo o intertekstualnim vezama među tekstovima, da oni mogu biti, zapravo tako ih možemo nazvati, sinkronijski i dijakronijski tekstovi.

5.1 Sinkronijski i dijakronijski tekstovi

Sinkronijski književni tekstovi uspostavljaju vezu s drugim tekstovima koji spadaju u isti krug i prema tome se orijentiraju, dok dijakronijski književni tekstovi uspostavljaju odnose s tekstovima prošlih epoha.

Za Bahtina, upravo kao i za Derridaa, pretjerano vrednovanje sadašnjosti razotkriva se preocjenjivanjem „suvremenosti“. Svoju jedinu zbiljsku vrijednost ima sadašnjost zahvaliti svojoj povezanosti s vrijednostima autentičnosti i bliskosti izvoru. U Bahtina je sadašnjost kao suvremenost, područje otvorenosti. Izravno pripisuje povijesnost kategoriji suvremenog života i ustraje na tome da sama specifičnost umjetnosti počiva u njejoj povezanosti s „povijesno aktualnim“, „primjerenim trenutku“. Zadatak svakog povijesnog žanra jeste da snagom sveprožimajuće socijalne ocjene sjedini daljinu i davninu sa suvremenošću.

Za razliku od sinkronijskih tekstova, koji teže istom idealu i iz tog razloga se tekstovi međusobno povezuju, za dijakroniju je karakteristično da se tekstovi povezuju zato što se smatra da je u jednom od njih ideal već postignut. Jedan je tekst uzor, a drugi ga nasljeđuju, vjerujući da će ostvariti barem približnu kvalitetu.

5.2 Funkcije literarnog djela

S obzirom na današnje istraživanje o književnosti, pitanje intertekstualnosti doseglo je neporecivo značenje. Poetička funkcija podrazumijeva stavove o svrsi literarnoga stvaranja i o hijerarhiji književnih postupaka. Stilska podrazumijeva organizaciju samog djela, dok retorička podrazumijeva utjecaj na čitatelja. Kada se u književnom djelu govori o piscu, onda je redovito riječ o njegovim namjerama, njegovoj ulozi i njegovim moćima, a najviše od svega o njegovim razlozima. Za poetički je aspekt, naime, najvažnije zašto on uopće piše (radi istine, ljepote, ispovijedi) i kako namjerava postići svoj cilj.

6. Podjela intertekstualnosti

6.1 Konvencionalna i nekonvencionalna intertekstualnost

Dakle, kao što sam već spomenula postoji sinkronijska i dijakronijska intertekstualnost te također konvencionalna i nekonvencionalna intertekstualnost. Kada govorimo o konvencionalnoj intertekstualnosti, valja spomenuti da se uspostavlja takva intertekstualna veza s obzirom na neki pretpostavljeni ideal, s obzirom na neki već postojeći uzor. U sinkronijskoj intertekstualnosti tekstovi teže istom idealu na području žanrova, tematike i stilova. Konvencionalna razdoblja (renesansa, klasicizam, realizam) obično strogo definiraju svoje žanrove te se u njima tekst vrednuje, odnosno ima umjetničku vrijednost, upravo zbog toga jer je nalik drugim, prethodnim tekstovima. U konvencionalnim razdobljima svaki tekst mora preuzeti konvencionalnu temu jer drugog izbora nema i na taj način stupa u kontakt s drugim tekstovima, na primjer: svi renesansni petrarkistički elementi, ne samo da imaju istu temu, nego je i razvijaju na isti način, te čitajući jedno petrarkističko djelo, naići ćemo na mnogo stvari koje se same po sebi podrazumijevaju, upravo na osnov toga jer pisac misli da je čitatelju to već poznato iz prethodnih djela.

. Konvencionalni tekst se mora uklapati u žanrovski sustav svoje epohe, a kada je riječ o odabiru teme, postoje dvojbe. S jedne strane teži se za književnošću s univerzalnim temama, a s druge strane su teme koje već imaju neki literarni ugled.

Nekonvencionalna intertekstualnost ima sasvim suprotne pretpostavke u odnosu na konvencionalnu. U tim razdobljima (manirizam, romantizam, avangarda) se ne vjeruje da se ideal umjetničke ljepote može ostvariti nekim već zadanim postupcima, niti se vjeruje da je taj ideal ljepote već negdje u prošlosti ostvaren. Nekonvencionalna intertekstualnost teži originalnosti, dakle estetika različitosti, a ne estetika sličnosti. Nekonvencionalna djela nisu žanrovski čista, nego odstupaju od nekih pravila i na taj način pokušavaju iskazati vlastitu originalnost. Teme također nisu strogo određene niti su vezane za žanrove i stilove.

Dijakronija je također bitna za nekonvencionalni tip intertekstualnosti. Konvencionalno djelo uzima stariji tekst za uzor, nekonvencionalno se služi starijim tekstom kao materijal za novi, mlađi tekst. Nekonvencionalni tekst uvodi žanrove iz prijašnjih epoha i nema određenih granica pri odabiru teme.

” I konvencionalnu i nekonvencionalnu intertekstualnost ćemo vjerojatno pronaći u svakom djelu, premda je, očigledno da je konvencionalni tip zastupljeniji u renesansi, klasicizmu i

realizmu, dok nekonvencionalni tip intertekstualnosti češće pronalazimo u razdoblju manirizma, romantizma i u avangardi”⁹.

6.2 Dimenzije intertekstualnosti

Kada govorimo o intertekstualnosti, postoji nekoliko značajnih dimenzija na koje treba obratiti pažnju i upravo prema ovim dimenzijama tražiti intertekstualnu sličnost među tekstovima:

- 1) izvornost - na zahtjevu za novošću, iznenađenjem ili začudnošću umjetničkog, temelje se povijesne poetike od romantizma do avangarde.
- 2) autorstvo - u svjetlu spoznaja o intertekstualnosti teksta, autor se ograničava na prepisivača, ilustratora, komentatora, prevoditelja, kritičara, priređivača ili urednika koji obrađuje svijet zatečenih tekstova. On je organizator pisma i promicatelj tuđih misli uz slobodu da ih kviri ili obogaćuje.
- 3) odnos prema tradiciji
- 4) utjecaj teksta na zbilju - nekoć se mislilo kako književnost treba da se neposredno angažira u društvenoj zbilji. Sada piscu valja uvidjeti da neposrednih dodira sa zbiljom nema i pomiriti se s spoznajom da književni tekst može utjecati samo na druge tekstove.

6.3 Intertekstualna naličja

Takodjer bih spomenula i intertekstualna naličja za koja je bitno slijedeće:

- 1) Afirmacija tuđeg teksta (npr.prvi hrvatski roman „Planine“, Petra Zoranića, najbogatije je citatno djelo hrvatske književnosti do pojave postmodernizma. On se ugledao na Vergilija, Ovidija, Dantea, Platona, sve to uklopio u svoj tekst i na taj način dokazao svoju obrazovanost).
- 2) Dekonstrukcija tuđeg teksta

⁹ Pavao Pavličić, „Intertekstualnost i intermedijalnost“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str.160

Tip dekonstrukcije tuđeg djela najvidljiviji je u razdoblju avangarde (npr. Kamov ne želi udovoljiti čitatelju bodreći ga, nego želi upravo suprotno, šokirati ga).

- 3) Nivelacija vlastitog i „tuđeg“ teksta (npr. Roman Ivana Slamniga “Bolja polovica hrabrosti”).

6.4 Aspekti intertekstualnosti

Kada govorimo o aspektima intertekstualnosti, naglasila bih da postoje slijedeći aspekti:

- 1) aspekt interliterarnosti (uspostavlja se na relaciji dvaju književnih tekstova. Tu spadaju književne aluzije i citati koji se odnose na tuđi književni tekst ili svoj vlastiti, stariji tekst.)
- 2) aspekt metaliterarnosti (tu je riječ o odnosu književnog teksta i nekog teksta o književnom tekstu.)
- 3) aspekt intermedijalnosti (govorimo o odnosu između nekog umjetničkog teksta sa nekim neumjetničkim medijem, npr. novinskim ili dokumentarnim materijalom.)

Metaliterarnost se u prozi Dubravke Ugrešić javlja, u prvom redu, kao diskurz o načinu pisanja, dakle književno teoretiziranje i problematiziranje vlastitog književnog postupka.

Autorica navodi nekoliko načina kojima se služi da bi na neizravan način raspravila o vlastitom postupku. Jedan od njih je aluzija. U prvoj pripovijesti knjige *Poza za prozu*, dakle u pripovijesti *Love story*, pripovjedačica govori o tome kako u naše vrijeme treba pisati lijepu i dobru književnost i pripovjedačica i njezin odabranik, odnosno njezin alter ego, su jako dobro upućeni u tokove svjetske i domaće književnosti, čak i u ono što bi mogli nazvati književnim trendovima. Iz svih dijaloga možemo zapravo shvatiti raspravu o temama koje su u to vrijeme bile aktualne i to u sredini u kojoj je autorica djelovala u to vrijeme.¹⁰

Pripovijest *Love story* prikazuje autoričinu ironiju prema tematskom krugu “ženskog pisma”, to bismo mogli nazvati i nekim oblikom autoironije. Također su u djelu *Štefica Cvek u raljama života* izraženi autorski stavovi prema vlastitom tekstu pa ga ona definira kao krojni arak.

Treći oblik književnog teoretiziranja može se kod Dubravke Ugrešić pronaći u brojnim pozivanjima na izmišljene književne autoritete, dakle autoričina književna mistifikacija (tu

¹⁰ Magdalena Medarić, „Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi“, u: Zvonko Maković, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str.112

treba spomenuti, u prvom redu autora srednjovjekovnog žanra “metaterxie” , opata Adalberona de Cousenona, u djelu *Život je bajka* , koji nikada nije ni postojao, a izumitelj žanra je zapravo Dubravka Ugrešić. Ime opata je dobiveno tako što je iskrivljeno ime stvarnog pisca, redovnika 12. stoljeća. Igralačku mistifikaciju, naravno sadrži i napomena uz djelo *Štefica Cvek u raljama života*, autorica se tu poziva na nepostojeće djelo, *Pat Patch*, Chatterbox, London 1888.

U prozi Dubravke Ugrešić također pronalazimo dijelove u kojima autorica eksplicitno problematizira strukturu svojih tekstova, kao primjer može se navesti uvodni fragment proze nazvane *Vražja literatura*.

Nabrojila sam, dakle osnovne oblike koje autorica rabi u metatekstualnom aspektu svoje proze. Naravno, jako često ih i kombinira i čini se da nema razine pripovijedanja koju Dubravka Ugrešić ne iskorištava, što samo po sebi svjedoči o njezinom pristajanju uz suvremeni koncept proze.

Dijalog s tuđim književnim tekstom zauzima vrlo važno mjesto u prozi Dubravke Ugrešić. Možemo ga pratiti na svim razinama njezinog teksta, od jezično – stilističke, preko razine lika, tematske, sve do smisla razine teksta.

Na razini jezičnog stila, kod autorice pronalazimo urbani idiom, sa primjesama zagrebačkog slanga te citate poznatih književnika, koji su ponekad i iskrivljeni i na prvi pogled nas ne asociraju na citat iz već postojećeg književnog djela, npr. komentar pripovjedačice: “riječi su izlijetale iz naših usta baš kao pijane kurve iz zapaljene javne kuće”, gdje se radi o iskrivljenom citatu Majakovskog, “Svaka riječ, pa čak i šala tog trenutka, koju izgovara kroz usne goruće, iskače kao gola prostitutka iz zapaljene javne kuće” (Majakovski, *Oblak u hlačama*).

Pripovjedačica naziva nekog postarijeg zavodnika “prascem i Jamesom Masonom”, što aludira na lik Humberta iz Nabokovljeva romana *Lolita*.

Da bih prikazala kako interliterarnost može prožeti razinu lika, uzeti ću primjer Štefice Cvek. Dakle, zapitamo se da li prema liku, koji prema svim aspektima pripada u zagrebački “niži stalež”, trebamo osjećati ljudsku sućut ili prijezir, na isti način kao što se postavlja pitanje da li u Gogoljevom odnosu prema Akakiju Akakijeviču prevladava sućut ili prezir? (čime postaje vidljiv još jedan intertekstualni odnos). Autorica upozorava na mogućnost recepcije Štefice Cvek kao “ženskog Miloša Hrme”, riječ je dakako o protagonistu pripovijesti *Strogo kontrolirani vlakovi*, češkog književnika B. Hrabala.

Štefica Cvek kao lik vezan za tzv. herz – romane i likove iz ženskih romana, koji se mogu čitati kao parodija na, recimo, *Strah od letenja* Erice Jong.

Štefica Cvek kao Madam Bovary, upozorava čitatelje na ulogu Flaubertova romana u zamisli Štefice Cvek.

Štefica Cvek kao Pepeljuga, na taj način autorica ističe fabulativnu osnovu bajki kao podtekst za roman. U samom tekstu Štefica Cvek čisti grašak i taj motiv potječe od Pepeljuge, ostali tragovi sličnih bajki, kao što su *Crvenkapica*, *Trnoružica*, *Snjeguljica i sedam patuljaka*, nisu tako jasni.

Također treba spomenuti, što možemo navesti kao problematičan kontekst, jer ne znamo da li se autorica njime služi svjesno. Naime, riječ je o francuskom filmu, čiji je naslov kod nas preveden kao *Pletilja čipaka*, naslov filma je zapravo i ime poznate Vermeerove slike, protagonist filma zaljubljuje se u malu parišku djevojku nižeg staleža jer ga ona podsjeća na lik sa spomenute slike. Premda se sintagma “pletilja čipaka” u tekstu ne spominje, Veermerova slika se spominje čak dva put: “Fascinira me to kuckanje (meškoljenje debeljuškastih završetaka prstiju na udubljenim stoličicama slova), krojačice (sve švelje, prelje, tkalje i vezilje) – muhe u jantaru. Kao na Vermeerovim slikama. Fascinira me brbljanje – to strasno savladavanja praznine. Opčinjenost onoga koji brblja, kucka (tka, veze...) gotovo da je jednaka opčinjenost onoga koji to promatra. Promatraču se čini da je onaj drugi u nekakvom drugom svijetu, snu, osuđen na iste, vječne pokrete. Osvijetljen iznutra, prazan...Kao na Vermeerovim slikama” (str.9 – 10).

Na smisaonoj razini prikazat ću citat iz proze B. Schultza *Prodavaonica cimetove boje*: “Brbljaju zajedno, izvlače iz mraka razgovora neku dugu beznadnu pletenicu razgovora”. (*Štefica Cvek u raljama života*, str.83.) I to je zapravo jedan od rijetkih primjera gdje Dubravka Ugrešić navodi u samom tekstu izvor citata. Obično se njezine intertekstualne odgonetke nalaze u napomenama na kraju teksta.

Na osnov svih ovih činjenica, možemo reći da se i u prozi Dubravke Ugrešić javlja ona pojava kada pisac zastaje pred osjećajem da je “sve već rečeno”.

6.5 Transtekstualne pojave

Gérard Genette je intertekstualnost oslobodio sadržajnog tereta te mu je pojam poslužio u razvrstavanju transtekstualnih pojava na pet tipova:

Intertekstualnost („stvarna nazočnost jednog teksta u drugom“, koja se javlja ili kao plagijat ili kao citat i aluzija)

Paratekstualnost (naslovi, predgovori, uvodi, bilješke)

Metatekstualnost (komentar, kritika, egzegeza)

Arhitekstualnost (indicij žanrovske pripadnosti) i

Hipertekstualnost (tekstovi koji nastaju transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova).

Gérard Genette kaže da nema književnog djela koje, u nekoj mjeri i ovisno o tome kako se čita, ne evocira neko drugo djelo, pa su u tom smislu sva djela hipertekstualna. Ali (...)neka su hipertekstualnija (...) od ostalih.¹¹

¹¹ Morana Čale Knežević, „Intertekstualnost u romanu „Ime ruže“ Umberta Eca“, u: *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca*, Zagreb, 1993, str.86

7. Autoreferencijalnost

Autoreferencijalnost je postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela. U jednim slučajevima u središtu pažnje takvih osvrtâ nalazi se pisac, u drugim slučajevima tekst, a u trećim slučajevima čitatelj. Ovisno od toga koji je od tih aspekata i najvažniji, variraju i motivacijski postupci kojima se takvi elementi u djelo uvode, a i sam njihov sastav i oblik.

Autoreferencijalnost je dakle jedan od osnovnih postupaka modernog romana.

Kada govorimo o autoreferencijalnosti u hrvatskom romanu 20. stoljeća treba naglasiti da je suvremeni roman vrlo često predmetom interesa brojnih izučavatelja koji ga motre iz perspektiva svojih disciplina (npr. književne teorije, književne povijesti, filozofije književnosti itd). U kritičkoj literaturi o suvremenom romanu prisutan je izrazito visoki stupanj sinonimske upotrebe različitih pojmova - rabe se često pojmovi - intertekstualnost, metanarativnost i metatekstualnost, pridružuje im se, ali i subordinira, termin postmodernizam - uglavnom bez jasne svijesti o njihovoj funkcionalnoj razlici. Na taj se način, pod zajedničkim nazivnikom postmodernizma, miješaju pojmovi koji pripadaju različitim kategorijama. S jedne su to strane termini intertekstualnost i metatekstualnost/autoreferencijalnost kao žanrovski postupci, a s druge strane stoji termin postmodernizam koji pripada kategoriji poetičkih određenja.

7.1 Vrste autoreferencijalnosti

U teoriji sistema N. Luhman razlikuje tri vrste autoreferencijalnosti:

- 1) bazična
- 2) refleksivna
- 3) refleksija

O bazičnoj autoreferencijalnosti govori kada elementi sistema (razmatra socijalne sisteme čiji su elementi događaji) konstituiraju sami sebe, o refleksivnoj govori kada se samopromatranjem konstituiraju procesi, a o refleksiji govori kada sistem samoopisivanjem konstituira sam sebe. I dok bazična autoreferencijalnost utemeljuje razliku element/odnos,

refleksivna utemeljuje razliku prije/poslije, a refleksija utemeljuje provedenu razliku sustav/okolina.

Kada govorimo o intertekstualnosti postoje bitne odrednice na koje trebamo obratiti pažnju, i na taj način uistinu doći do intertekstualnog gradiva:

- 1) pripadnost vrsti - po kompozicijskim, fabularnim i diskurzivnim odrednicama
- 2) eksplicitni citati i aluzije
- 3) intertekstualne čestice - imena i topoi
- 4) poetički i epistemološki dijalog - konvencionalnost stila, jezika, kompozicije, motiva, načela izgradnje zapleta i likova.

8. Citatnost

Termin citatnosti vezan je uz avangardnu kulturu. Tim terminom se uvelike koristio Viktor Šklovski, te prema njemu postoje dva tipa citatnosti: citatnost kao kada govorimo o intertekstualnosti, te pojam citatnosti, koji najkraće definiramo kao eksplicitnu intertekstualnost. Po svojoj genezi i dosadašnjoj upotrebi citatnost možemo definirati i kao “prepoznavanje” i kao “novo viđenje” ili otuđenje tuđeg teksta u okviru svoga. Na osnovu tih razmatranja mogu se izvesti slijedeće, za uži citatni predmet, jednostavne, korisne distinkcije:

- 1) Citatna relacija intertekstualna je veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitoga i tuđega teksta;
- 2) Citatnost je takav oblik intertekstualnosti u kojem je citatna relacija postala dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom – dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog stila ili kulture u cjelini.¹²

Po semantičkoj funkciji, koju obavljaju u sklopu teksta, citati mogu biti referencijalni i autoreferencijalni. Referencijalni su orijentirani na podtekst, a autoreferencijalni na tekst. Prvi upućuje na tekst iz kojeg su elementi uzeti, drugi na tekst u koji su elementi uključeni.

Referencijalni citati su značajka znanosti, a autoreferencijalni umjetnosti.

U književnoj umjetnosti referencijalni su citati češći u prozi, a autoreferencijalni u poeziji.

8.1 Tipovi citatnosti

Također treba spomenuti i dva tipa citatnosti:

- 1) ilustrativni tip citatnosti
- 2) iluminativni tip citatnosti.

Ako neki tekst citira tuđi tekst, tako da uzima (skoro) sve njegove elemente, ako su ti dijelovi važniji od vlastitih, te je cijelo djelo, zapravo prezentacija tuđeg djela, tada govorimo o ilustrativnom tipu citatnosti. U suprotnom slučaju, kada pisac piše vlastiti tekst, bez osvrta na prethodne citate, jer nisu od velike važnosti, kada stvara vlastita, nepredvidiva značenja, kada je njegov tekst ravnopravan sa tuđim prethodnim tekstom, tada govorimo o iluminativnom

¹² Dubravka Oraić – Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, str.15

tipu citatnosti. Ilustrativna je citatnost usvajanje tuđih tekstova i kulturne tradicije, iluminativna je njihovo nepredvidivo kreativno osvajanje. Postmodernistička je citatnost ilustrativna jer postmodernistički autori nude već poznate smislove, preuzete iz književne tradicije, za razliku od modernističkih i avangardnih književnika koji su uvodili i nudili neke sasvim nove smislove i prilagođavali ih čitateljskoj publici na sebi svojstven način.

9. Postmodernizam i pripovijedanje

Budući da se autoreferencija iz postmoderne perspektive ne može odvojiti od referencije, granica koja je prije dijelila književni (kao "čisto" autoreferencijski) od teorijskog (kao "čisto" referencijskog) diskurza sada se obnavlja u svakom od tih diskurza postajući faktorom strukturne destabilizacije njihova identiteta.¹³

Ukazujući na tu međusobnu povezanost, kanadska teoretičarka Linda Hutcheon prikazuje postmodernu teoriju književnosti kao i kulture kao "kolaboracijsku kritiku" (complicitous critique).¹⁴

Prema Lindi Hutcheon svaka je reprezentacija politički obilježena jer je politika toliko utjelovljena i tu postmodernu teoriju pretvara u stalno obnavljani etički rad na granicama koje ju istovremeno spajaju i razdvajaju od njezina predmeta, odnosno književnosti.

Ako uzmemo, na primjer, granice između fikcije i istine, života i umjetnosti, jezika i percepcije, uvidjet ćemo da postoje granice, koje niti su fiksirane, niti se mogu poništiti i upravo iz toga razloga preostaje nam jedino ispitivanje njihove privremenosti i hijerarhije među njima. Ali također može doći do nepravедnog ukidanja tuđih granica, što predstavlja još jedan problem, vlastitog razgraničenja.

"Poput svake riječi, 'prikaz' je kaša. Zbrčkani menu, u kojem se istodobno servira nekoliko značenja. Prikaz može biti slika – vizualna, verbalna ili slušna...

Prikaz također može biti pripovijedanje, niz predodžbi ili ideja...Ili, prikaz može biti proizvod ideologije, te goleme sheme za obznanjivanje svijeta i opravdavanje njegovih poslova. (Stimpson 1988:223)¹⁵

Postmodernistički prikaz je, dakle, slika, pripovijest, proizvod i proizvođač ideologije. Danas je općepoznata fraza sociologije i kulturalnih studija da je život u postmodernističkom svijetu potpuno posredovan putem prikaza. Sama riječ, prikaz sugerira danost koju čin prikazivanja na neki način kopira. To se obično smatra područjem mimeze, ali pitanje prikaza u postmoderni izaziva naše pretpostavke o njegovoj transparentnosti i zdravorazumskoj prirodnosti.

¹³ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str. 33

¹⁴ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str. 33

¹⁵ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.34

U članku pod nazivom „Prethodnost patvorbi“ (The Precession of Simulacra), Baudrillard obrazlaže tezu da su današnji masovni mediji potpuno neutralizirali stvarnost: prvo su je reflektirali; zatim su je maskirali i izopačili; zatim su morali zakrbuljiti njezinu odsutnost; naposljetku su umjesto nje proizveli privid stvarnosti, uništenje značenja i svake veze sa stvarnošću.¹⁶

„U obliku logike predodžbe ili prizora simulakra, sve je na neki način postalo “kulturalno”. Cijela nova kuća zrcala vizualnih replika i tekstualne reprodukcije zamijenila je staru, čvrstu stvarnost referencija i ne-kulturalnog „stvarnoga““. (Jameson, 1986-7:42)¹⁷

Postmoderna je, na neki način, ispitivanje onoga što stvarnost može značiti i kako to možemo saznati. Postmoderna želi denaturalizirati i realistički transparentnost i modernistički refleksivni odgovor, istodobno zadržavajući moć koju je povijest potvrdila oboma. To je ambivalentna politika postmodernog prikaza s kojom nestaju svi tabui i pojmovi poput originalnosti, autentičnosti i jedinstvenosti te prislanjaju na parodiju i ponovno prihvaćanje već postojećih prikaza.

Iako Jeana Baudrillarda smatraju „visokim svećenikom postmodernizma” 1986. godine je odbacio etiku postmodernizma, rekavši:

„ Postmodernizam nema značenja, nemoguće je odrediti što se sada događa jer postoji praznina! Smatram da jedino proživljena i iskustveno doživljena egzistencija nudi filozofsku osnovu za njezino nadilaženje, a ne pozivanje na ljudsku esenciju“¹⁸

U svome djelu „Politika refleksivnosti“ (The Politics of Reflexivity), Robert Siegle kaže da je tekstualna refleksivnost „snažno ideološki nabijena upravo zato što denaturalizira mnogo više od pukih književnih kodova i spada u više područja, a ne samo u estetički ‘heterokozmos’, u koji bi je neki teoretičari htjeli strpati“ (Siegle 1986:11). Drugim riječima, autoreferencijalni tekst sugerira da pripovijest možda ne izvlači svoj autoritet iz one stvarnosti koju predstavlja, nego iz „kulturalnih konvencija koje određuju i pripovijest i konstrukciju koju mi nazivamo „stvarnošću“ (Siegle 1986:225)¹⁹

Kada govorimo o granicama između činjenica i fikcije, jako često granice ostaju jasne, iako se često prelaze. Isto vrijedi i za ostale postmodernističke granične napetosti između, na primjer, književnog i teoretskog. Općepoznata je tvrdnja suvremene teorije da su ozbiljno zaigrana

¹⁶ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str. 35

¹⁷ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str. 36

¹⁸ http://hr.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard

¹⁹ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str. 37

tekstualnost Derridaovoga pisanja ili maštoviti fragmenti kasnijih Barthesovih djela isto toliko književna djela, koliko i teoretska.

Standardno negativno vrednovanje postmoderne tvrdi da ona ne posjeduje sređenu i suvislu viziju „istine“: „Postmodernistički um smatra da je sve u u svojoj srži prazno. Naša vizija nije integrirana – i nedostaju joj oblik i definicija“ (Gablik, 1984:17)²⁰

Zapravo ta srž nije toliko prazna koliko je upitna, koliko se ispituje njezina moć i politika. A ako je pitanje srži u postmoderni izazvano, onda si postavljamo pitanje, što se događa s idejom subjektivnosti, subjekta prikaza?

Taj smisao autonomnog i slobodnog subjekta, povijesno je uvjetovana i povijesno određena konstitucija, sa vlastitim analogom u prikazivanju pojedinca u fikciji.

Upravo pitanjem subjektivnosti, problemom kakvu ulogu ima upravo autor u vlastitim djelima, bavi se i Dubravka Ugrešić, napose u kasnijim djelima, kada eksplicitno navodi da su neki dijelovi romana, ili čak cijeli roman, autobiografski, primjerice roman *Ministarstvo boli* gdje je Dubravka Ugrešić glavni protagonist. Također je i kod Dubravke Ugrešić vidljiv prelazak s trećeg na prvo lice, što je zapravo konstanta koja služi naglašavanju dvostrukosti sebe, kao pripovjedača i ispričovijedanog lika. Upravo prikazivanje sebe na fotografijama, jednako koliko sam čin pisanja, uzrokuje tu dvostruku viziju zu koju je potrebno naglasiti i još jednu rascijepljenost, između svoje slike i slike o sebi, između predodžbe o sebi i prikaza sebe, između sebe u djetinjstvu prikazanog na slikama i u sjećanju, te pisanja odrasle osobe o sebi.

I fotografija i fikcija su neizbježno povezani sa današnjim masmedijskim prikazima, te su čak i u svojim visoko – umjetničkim manifestacijama spremni priznati tu neminovnu (čak i ako je kompromitirajuća) implikaciju.²¹

Postmoderna historiografska metafikcija jednostavno sve to čini otvorenim, postavljajući pitanje kako prikazujemo svoj pogled na stvarnost i na same sebe. Romani, zapravo, od nas traže da prihvatimo činjenicu da prikaz ima svoju politiku.

Danas je fotografija jedan od glavnih oblika diskursa kroz koji smo viđeni i kroz koji vidimo sebe. Često ono što nazivamo postmodernističkom fotografijom u prvi plan stavlja ideološki prikaz usvajajući prepoznatljive slike iz svuda prisutnog vizualnog diskursa,

²⁰ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.39

²¹Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.42

gotovo kao dio osвете za političku prirodu fotografije ili njezino (nepriznato) konstruiranje tih slika sebe i svijeta.²²

Jako često se, upravo preko fotografija, prikazuje problematika političke scena, naravno, često na ironičan način. Svaki prikaz ima svoju politiku, a ima i povijest te pitanja poput spola, rase, društvene klase, etničkog podrijetla i seksualne orijentacije sada su dio diskursa vizualnih umjetnosti, kao što su dio književnog diskursa.

U postavljanju i problematiziranju pitanja fotografskog prikaza, postmodernistička fikcija često metaforički ističe srodno pitanje pripovjednog prikaza – njegove moći i ograničenja. Politika pripovjednog prikazivanja očito ponekad može biti ograničenog djelovanja kada je riječ o prikazu politike.

Roman Roa Bastosa *Ja vrhovni* jest roman o moći, o zapisivanju povijesti te o usmenoj tradiciji pripovijedanja. Tematizira postmodernističko zanimanje za radikalno neodređenu i nestabilnu prirodu tekstualnosti i subjektivnosti, dva pojma za koja se smatra da su nerazdvojna: „Moram diktirati/pisati; zabilježiti negdje. To je jedini način da dokažem da još postojim“ (Roa Bastos 1986:45)²³

Moć književnog prikaza jednako je provizorna kao i ona historiografije; Čitatelji, a ponekad i autori ne znaju da li su oni bajke, istinite priče ili ono što se predstavlja kao istina, da li su oni, slikovito rečeno, Don Quijote ili Sancho Pansa?

To se dogodilo i Dubravki Ugrešić i to je opisano u romanu *Muzej bezuvjetne predaje*, kada ona gleda svoje slike iz djetinjstva i slike svoje majke te zaključuje da upravo u tim majčinim slikama sada vidi sebe i ne podnosi taj osjećaj te mora poderati sliku.

Peter Brooks je tvrdio da sa dolaskom romantizma pripovijedanje postaje dominantan oblik prikazivanja, iako možda više ne pronalazimo utočište u velikim pripovjedinim djelima, još uvijek pribjegavamo pripovjedinim prikazima neke vrste u svim našim verbalnim diskursima, a jedan od razloga za to mogao bi biti političke naravi.

U djelu Maxine Hong Kingston ili Gayl Jones, pripovijedanje nije prikazano kao privatizirani oblik iskustva, nego kao potvrđivanje komunikacijske povezanosti između pripovjedača i ispriповijedanoga u kontekstu koji je povijestan, društven i politički, kao i intertekstualan.²⁴

²²Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.43

²³Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.47

²⁴Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.49

Isto vrijedi i za postmodernističku fikciju Salmana Rushdiea ili Gabriela Garcie Marqueza, gdje nije riječ samo o romanima koji metafikcionalno uživaju u svojoj vlastitoj pripovjednosti i bajkovitosti; ovdje je pripovjedni prikaz – ili pripovijedanje – povijesni i politički čin.

U ovaj kontekst možemo, naravno, opet staviti i Dubravku Ugrešić jer su i njezina djela upravo produkt povijesnog i političkog čina.

Prošlost nije nešto od čega se bježi, izbjegava ili nadzire, nego je prošlost nešto sa čim se moramo sporazumjeti, a takva konfrontacija uključuje priznanje ograničenja i moći.

U stvarnom smislu, postmodernizam otkriva želju da sadašnju kulturu shvati kao kao produkt prijašnjih prikaza, a to znači da postmodernistička umjetnost priznaje i prihvaća izazov tradicije jer se povijesti prikazivanja ne može pobjeći, no može ju se upotrijebiti i kritički komentirati s pomoću ironije i parodije.

Između procesa zapisivanja povijesti i pisanja fikcije postoje važne usporednice, a među najproblematičnijima su uobičajene pretpostavke o pripovijestima i o prirodi mimetičkog prikaza. Postmodernističko je stajalište da „se govori istina, sa ‘činjenicama’ koje to podupiru, no pripovjedač gradi tu istinu i odabire te činjenice“ (Foley 1986:67)²⁵

Možemo reći, da pripovjedač priče ili povijesti također stvara te iste činjenice dajući određeno značenje događajima, a riječima Rolanda Barthesa pokazano nam je da „nigdje nema ičega prirodnog, nigdje ičega drugoga osim povijesnoga“ (Barthes 1977b:139).²⁶

Na ruskim i hrvatskim primjerima od 19. stoljeća do postmoderne može se vidjeti kako se realizira literarizacija pra-tekstova bajki: putem sistematske referencije na žanrovsku strukturu bajke, putem referencije na pojedinačni tekst u obliku citiranja i parafraziranja kao i putem aludiranja na siže bajke, odnosno njene motive. Pri tome se ne koristi samo afirmativna, već i politički – operativna, satirička i parodistička prerada podteksta bajke, što u konkretnom tekstu doprinosi intertekstualnom obogaćenju i potenciranju značenja.²⁷

²⁵ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.55

²⁶ Linda Hutcheon, „Postmodernistički prikaz“, u: Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, 2002, str.58

²⁷ Dagmar Burkhart, „Das Volksmärchen als Prätext: Prinzipien und funktionen von Zitation, Paraphrase, allusion und Parodie“, u: Vladimir Biti, Bernarda Katušić, *Märchen in den südslawischen Literaturen*, Frankfurt am Main, 2010, str.32

10. Polemika o autorstvu i originalnosti

Polemika o autorstvu i originalnosti nekoga djela, tema je koja jako zaokuplja književne teoretičare. Publika koja je stekla određene književne navike i odgojila se u vrijeme prevlasti estetike istovjetnosti zapravo je ovladala stanovitim klišejima. Upravo je priznavanje toga klišēja kao kriterija da bi nešto moglo biti priznato literarnom vrijednošću znalo dovoditi do toga da su književni tekstovi pojedinih pisaca postajali pravi uzorni tekstovi koje se moralo oponašati. Tipičan primjer je Petrarca i njegova ljubavna poezija koja je proizvela val petrarkizma iz razloga što su njihova djela mogla imati neku vrijednost samo ako su napisana njegovim načinom i jedino na taj način mogu dobiti malo poštovanja kao pjesnici. Svako odstupanje od imitiranja velikoga uzora bio bi previše rizičan potez pa se iz tog razloga prepisivanje tuđih tekstova smatralo korektnim.

Govoreći o odnosu tradicije (starog) i originalnog (novog) T.S.Eliot je još u svome slavlrenom eseju "Tradicija i individualni talent" 1919.godine rekao: "originalnost se može realizirati tek kao modifikacija i proširenje tradicije, pri čemu je tradicija, tako reći, živi organizam u kojem prošlost i sadašnjost čine jednu cjelinu"²⁸. Dakle njegova teorija je bila da trebamo naći ravnotežu između novih ideja i poznatih iskustava.

Tradicionalistička ideja kao što je ideja originalnosti, odnosno autorstva, u susretu sa novim izazovima što ih donosi današnja književna teorija i praksa, nije potpuna odgurnuta na marginu i odbačena kao nešto prevladano. Današnji pisac se nastoji oduprijeti svemu onome što ulazi u fond književnih iskustava i nastoji ispisati vlastiti doprinos književnosti od početaka do danas.

Borges je djelotvornije nego itko drugi u našem vremenu uništio ideju o genijalnosti i originalnosti pisanja, ali ga je, nažalost, zaniijela druga: ideja o genijalnosti i originalnosti prepisivanja. Borges je svojim književnom projektom otvorio prostor unutar kojeg su našli sebe mnogi pisci pa tako i hrvatski, među njima, naravno i Dubravka Ugrešić. Problem originalnosti, neponovljivosti i genijalnosti, kao referentnog polja, vidljiv je u svim Ugrešićkinim djelima. S vremenom to pitanje postaje sve izravnije te u kasnijoj prozi izbija sve više u prvi plan, a njezin vrhunac u tom smislu je roman *Forsiranje romana rijeke*.

Dakle, nešto što smo do jučer smatrali gotovo nepostojećim, danas je postala aktualna tema te je poljuljan položaj književnog autora. Veliki je broj suvremenih proznih tekstova koji se eksplicitno ili implicitno bave navedenim pitanjem. Tu naravno treba spomenuti i romane koji

²⁸ Velid Đekić, *Flagusova rukavica*, Zagreb, 2006, str.40

na literarno uvjerljiv način raspravljaju o vještini pravljenja romana ili pak o mogućnosti recepcije sebe kao vrste. Tu bih spomenula romane *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina, *Ženska francuskog poručnika* Johna Fowlesa, *Gospodin Meister* Waltera Jensa ili pak *Ime ruže* Umberta Eca. Pitanje autorstva i originalnosti nekog djela pitanje je koje potiče osjetnu pozornost. Da je to uistinu tako ukazuje nam sve veći broj proznih tekstova koji na književno vrijedan način naglašavaju samopromišljanje, autoreferentnost. Tijekom posljednjih dvadesetak godina ta rasprava se osjetno razbuktala.

Ako se opet vratim na Barthesa i njegove iskaze, onda u svakom slučaju moram spomenuti i slijedeći iskaz koji kaže da ono zbog čega je Borgesovo ponašanje, prema Barthesu, zanimljivije od, recimo, Nabokovljeva ili Beckettova jest premisa s kojom on pristupa književnosti; riječima jednog od njegovih urednika. Po Borgesu, nitko nema pravo pozivati se na izvornost u književnosti; svi su pisci manje – više vjerni tajnici duha, prevodioci i komentatori već postojećih arhetipova. Odatle njegova sklonost da piše kratke bilješke za imaginarne knjige: jer pokušati otvoreno dodati količinu „izvorne“ književnosti čak i samo konvencionalnu kratku priču, da o romanu i ne govorimo, bilo bi suviše preuzetno, suviše naivno; književnost je već odavno napravljena. Pravo stajalište knjižničara!...Beskrajna knjižnica iz jedne od najpopularnijih priča jest slika koja je posebno bitna za književnost iscrpljenja; u „Babilonskoj knjižnici“ smještene su sve moguće kombinacije alfabetskih znakova i praznina, dakle svaka moguća knjiga i iskaz, uključivši vaša i moja pobijanja i opravdanja, povijest zbiljske budućnosti, i premda on to ne spominje, enciklopedija ne samo tloni, već svakog zamislivog drugog svijeta, budući da je, kao u Lukrecijevu svemiru, broj elemenata, dakle i njihovih kombinacija ograničen (premda veoma velik), a broj primjeraka svakog elementa i kombinacija elemenata neograničen, kao i knjižnica sama“. Naime, jasno je na šta misli Barthes kada upotrebljava sintagmu ‘književnost iscrpljenja’. Pod tim pojmom ‘iscrpljenje’ ne misli na temu tjelesne, moralne ili intelektualne dekadencije, tu temu smatra već otrcanom, već na izrabljenost određenih oblika ili iscrpljenost određenih mogućnosti kroz koje se književnost dosad iskazivala.

Kada je riječ o usmjeravanju pozornosti sebi, vlastitim iskustvima, do pogleda u vlastitu dijakroniju, uvjerljivo će nam pokazati roman i nije čudo što se u tom kontekstu često spominje Flaubert kao začetnik proznog samopromišljanja te se njegovo ime javlja kao okosnica ne samo teorijske, nego i književne obrade, što je vidljivo u romanima Dubravke Ugrešić *Štefica Cvek u raljama života* i *Forsiranje romana reke*, a izvan naših granica roman *Flaubertova papiga* Juliana Barnesha. Sve se to zapravo radi da bi se sintetizirala poznata iskustva i uklopila u današnjicu, te na taj način stvorila vrijedno književno djelo. Dakako,

mnogi su književni tekstovi današnjice nastali sintetiziranjem trivijalnih i avangardističkih proznih formi te je na taj način ostavljeno čitatelju na volju dokle će sezati njegova recepcija. Ako je vjerovati Umberto Ecu, tada će se čitatelj susresti sa dvama veoma važnim postupcima. Riječ je o citatnosti, kada kroz mnoge književne tekstove progovaraju književni tekstovi iz prošlosti te o ironiji, kada se već poznatim iskazima pokušava dodati vitalnost sa novog stajališta.

U knjizi *Postmoderna proza* Brian McHale govori o znanstvenoj fantastici kao paraliterarnom žanru postmoderne visoke književnosti. Svojim romanom *Štefica Cvek u raljama života* Dubravka Ugrešić pokazuje kako i ljubić može funkcionirati kao takav paraliterarni žanr i kako se njegove konvencije mogu uspješno povezati sa dometima visoke literature. Osnovni postupak kojim se ona pritom služi jest parodija.

Štefica Cvek u raljama života i *Život je bajka* imaju neobičan podnaslov, žanrovsku odrednicu, metaterxies. Kako sama autorica objašnjava u napomenama, taj termin izveden je iz naslova jedne rukom pisane knjižice opata d'Adalberona, u kojoj su sabrani odlomci iz latinskih crkvenih knjiga. Taj opat je bio autor samo nekoliko rečenica te knjige u kojima se žalio na svoju neobičnu pokoru, prepisivanje. Riječ metaterxie, koja se ujedno nalazi u naslovu te knjige, autorica je prevela kao "metatekstoterapeutska priča"²⁹ (već sam u prethodnom tekstu spomenula da pomenuti opat uopće ne postoji, ime je dobiveno tako što je iskrivljeno ime opata koji je stvarno živio u 12. stoljeću, a izumitelj žanra je zapravo sama Dubravka Ugrešić).

Postupak prepisivanja koji se koristi u knjizi *Život je bajka* problematizira upravo pitanje autonomije književnog teksta. U modernoj literaturi teza o autonomiji književnosti bila je jedno od najznačajnijih svojstava svakog umjetničkog djela, odnosno da svako djelo svoju vrijednost treba tražiti u njegovoj neponovljivosti i originalnosti. Međutim postmoderna književna praksa dovodi u pitanje autonomiju i originalnost svih tekstova, problematizirajući svaku mogućnost da se tekst razgraniči od drugih vrsta narativnih tekstova i naglašavajući uvjetovanost svakog teksta kontekstom. Tekst se više ne promatra kao samostalan i neovisan od drugih, kao nešto što je sasvim novo i ne možemo ga čitati bez nekog konteksta, odnosno uvijek moramo uzeti i obzir ono što je već napisano. Ako bismo išli u krajnost, mogli bismo čak reći da je pitanje autonomije samoga teksta u današnje vrijeme postalo gotovo pa irelevantno. Osnovni problem nije više odnos između literature i neke pretpostavljene izvan literarne zbilje, nego upravo taj odnos teksta prema drugim tekstovima, prema kojima se

²⁹ Jasmina Lukić, *Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić*, http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=41, 14.06.2010, 21:15

uspostavljaju složeni intertekstualni odnosi. I time opet dolazimo na to, kao što sam već u uvodu spomenula, da je tema intertekstualnosti jedna od najaktualnijih tema današnjice kada je riječ o književnosti.

Postupak „prepisivanja“ koji koristi Dubravka Ugrešić ne treba, međutim, uzeti doslovno, jer se on ni u kojem slučaju ne odnosi samo na literarne uzorke. U krajnjoj liniji, rekla bih, da „prepisivanje“ postaje samo drugo ime za postupak literariziranja svakog iskustva, bilo da je riječ o literarnoj ili izvan – literarnoj aktivnosti. Dobar primjer za to jest priča *Posudi mi svoga lika*, koja nema svoj literarni uzor, već govori o dva pisca koji pokušavaju živjeti zajedno. Priča počinje jako duhovito, tako što muški pisac moli pripovjedačicu da mu posudi ženski lik iz jedne od svojih priča. Pripovjedačica pristaje, ali se kasnije pokaje kada vidi objavljenu priču, koja je neka vrsta erotske proze koja se njoj ne dopada. I nakon kraće rasprave o književnim likovima, o erotskoj prozi i samoj literaturi, dva pisca završavaju poput svojih likova, u krevetu i to je zapravo primjer kako se na vrlo jednostavan način narušava granica između literarne i pretpostavljene izvan – literarne zbilje.

Naravno, dozvola za posuđivanje lika u knjizi koja je ionako sačinjena od niza pozajmica od drugih pisaca, djeluje nam naravno potpuno autoironično.

Vidljivo je, naravno, da se Dubravka Ugrešić poigrava obrascima ljubica i bajke. Tako njena junakinja piše članke kao što su *Analiza Ljepotice i Zvijeri*, *Pinokio – tipičan primjer ženske imaginacije*, *Zašto su se ubile Ana Karenjina i Emma Bovary* sa namjerom da sve te članke jednom uvrsti u *Leksikon ženskih književnih likova*, dakle tu je još jednom vidljiv isključivo velik udio intertekstualnih odnosa u djelima Dubravke Ugrešić.

Prema riječima Linde Hutcheon postmoderna proza se neprestano samosvjesno okreće nekoj formi pisanja o samoj sebi. Ovu tvrdnju možemo uzeti i kao jako dobru odrednicu proze Dubravke Ugrešić. Njena knjiga *Forsiranje romana – reke* bavi se pisanjem, literaturom i piscima kao književnim junacima. I ovdje je primijenjen princip narušavanja granica između literature i zbilje, kao i u pričama iz knjige *Život je bajka*. Skupivši na jedno mjesto mnoštvo pisaca, Dubravka Ugrešić piše svoj roman sa različitim pristupima književnosti, služeći se elementima krimića, ljubica i znanstvene fantastike. Međutim, i u ovoj knjizi, baš kao i u priči *Posudi mi svoga lika* dolazimo do teme ženskog pisanja, odnosno pitanja statusa žena u literaturi. Ovo pitanje najčešće pokreće Flagus, koji mrzi literaturu, genijalnost i žene, te smatra da je ženama isključivo mjesto u kuhinji, te se prema njima odnosi kao prema nižim bićima koja ne razumiju literaturu. U tom smislu, one odlučuju da mu se osvete, da ga ponize, čak i siluju. „Prepisujući“ knjigu Marte Tikkanen *Muškarce se ne može silovati*, Dubravka

Ugrešić pokreće motivaciju za žensku osvetu, kako bi izmijenila tradicionalnu žensku sudbinu, oličenu u jednom drugom književnom liku, riječ je naravno o gospođi Bovary.

Lik Eme Bovary, međutim, nije uveden da bi se pokazala tragična ženska sudbina, nego da bi na taj način uvela složenu intertekstualnu referencu.

Cijela sudbina Eme Bovary predstavlja nespretni i neuspješan otpor banalnosti i upravo u toj činjenici treba tražiti vezu između njenog lika i proze Dubravke Ugrešić. I Ema Bovary je željela da sebi pridoda bogatu i pustolovnu sudbinu. Ako govorimo o pitanju žanra, rekla bih da je i ona željela jedan uzbudljivi ljubić sa sretnim završetkom. Zato nije slučajno što i Štefica Cvek, kada se odluči obrazovati, čita upravo *Gospođu Bovary*. Ova intertekstualna povezanost nudi puno više od puke dosjetke, iako nikome možda ne bi palo na pamet da poveže ove dvije junakinje, veza među njima je zapravo jako velika.

Gospođi Bovary je dato da živi u sivilu banalnosti i običnosti. Banalnost, kliše i kič su neuništivi, kaže Dubravka Ugrešić i to je zapravo središnja tema njezinih djela. Upravo ta stereotipnost koju pronalazimo u svim segmentima našega života i upravo iz tog razloga ne trebamo zanemariti ljubić, jer ljubić je, kako kaže Dubravka Ugrešić, moderna bajka.

Ni u hrvatskoj književnosti nije nedostajalo onih koji su bar jednim svojim tekstom zagazili u “književnost obnavljanja”. Tu treba spomenuti, osim Dubravke Ugrešić, Gorana Tribusona, Pavla Pavličića, zatim nešto kasnije i roman Slavenke Drakulić *Mramorna koža* te Ljiljana Domić sa novelističkom zbirkom *Šest smrti Veronike Grabar*. Naravno, u cijeloj priči ne treba zaboraviti ni nešto starije pisce poput Ivana Slamniga, Ranka Marinkovića i Antuna Šoljana.

11. Suvremena ženska književnost

Pretpovijest proučavanja ženskih žanrova vezana je uz pokretanje tzv. Women's Studies Group (Ženske radne skupine ili Radne skupine za ženske studije), unutar Centra suvremene kulturalne studije u Birminghamu 1974.godine, potom uz izlazak njihova zbornika naslovljenog *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (Žene progovaraju: aspekti ženske podređenosti) 1978.godine. Sam je naziv, međutim, uvela Annete Kuhn u časopisu "Screen", s člankom *Women's Genres: Melodrama, Soap Opera, and Theory* (Ženski žanrovi: melodrama, sapunica i teorija).

Drugi kanonski tekst teorije ženskih žanrova pripada Charlotte Brunsdon i prvi put je objavljen 1991.godine, također u časopisu Screen, pod naslovom *Pedagogies of the Feminine: Feminist Teaching and Women's Genres* (Pedagogija ženskog/ženstvenog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi).

Kada govorim o suvremenoj hrvatskoj književnosti, prvo na šta me to asocira jest da su u njoj ženske spisateljice potisnute na marginu – marginalizirane, zapravo da ih ima jako malo. Krajem osamdesetih godina tri literarno najsnažnije i u javnosti najprisutnije spisateljice su Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić i spisateljica čija su djela zapravo tema cijelog diplomskog rada, Dubravka Ugrešić. One su nudile različite poetike ženskog pisma, od ironično – parodijske paradigme do biografsko – intimističke proze. Ako bi ih pokušala svesti na zajedniči nazivnik, onda bih u svakom slučaju spomenula njihova djela sa tipično 'ženskim' temama, zatim njihova vremenska podudarnost "izlaska u javnost", iako nisu pripadala istim književnim generacijama. Iz onoga što se kasnije događalo u književnosti, a osvrćući se na osamdesete godine, postaje jasno kako je prethodnica "ženskoga pisma" sedamdesetih godina u Hrvatskoj bila Sunčana Škrinjarić.

Dubravka Ugrešić kao druga u kronologijskom nizu, najprije se okušala u dječjoj književnosti, a u prvoj knjizi (*Poza za prozu* 1978.) u svoje pripovijedanje unijela je ironiju i humor. Od strane kritike, proza Dubravke Ugrešić nije bila prepoznavana kao pripadnost poetici "ženskog pisma", najčešće je bila uspoređivana sa prozom Pavličića i Tribusona.

Tekstovi Irene Vrkljan, nastali u desetogodišnjem razdoblju, od 1984.do 1994.stvorili su ono što obično smatramo dominantnim modelom suvremene hrvatske autobiografske proze.

U vrijeme kada izlazi drugi roman Irene Vrkljan, godine 1987, izlazi prvi roman Slavenke Drakulić koja se, osim sa feminizmom, morala boriti i sa još jednom predrasudom, onom o granici koja dijeli "ne – fikcionalnu" od "fikcionalne" književnosti.

U razdoblju devedesetih, sve tri autorice su nastavile pisati i objavile su niz naslova koji su i u inozemstvu jako dobro prihvaćeni. Sve tri autorice su, naime, iz političkih i kulturalnopolitičkih razloga odbačene iz “matice” hrvatske književnosti.

Ono što je najvažnije i najkarakterističnije za žensku prozu jest jednostavna činjenica da su sva zbivanja predstavljena iz ženske perspektive, odnosno sa stajališta junakinje. Na taj način, primjerice u *Ljubiću*, žena, koja u postojećoj društvenoj hijerarhiji pa u okvirima kulturnog dominantnog modela na koji se oslanja visoka literatura, ima poziciju Drugoga, dovedena je ovdje u položaj subjekta.

Dubravka Ugrešić je u *Štefci Cvek u raljama života* pokazala kako nesumnjivo postoji tajna veza između tradicionalnog *Ljubića* i nove vrste “ženske proze” koja specifično ženskoj problematici prilazi sa sviješću o njevoj posebnosti. Kako autorica i sama kaže da je pokušala spojiti našivke herz – romana u kojoj ženski likovi nešto traže pa to na kraju i nađu, dakle završava happy – endom i našivke tzv. ženske proze, u kojoj likovi isto nešto traže, ali to ne nađu ili jako teško. Detalj o nagovaranju autorice da napiše upravo takvu priču kao što je *Štefica Cvek u raljama života* ima istu funkciju kao i navedena Marquesova rečenica sa početka priče *Love story*, da pisac i ne čini ništa drugo, osim što ispunjava želje svojih čitatelja, da bi bio voljen.

Realnost *Ljubića* proističe iz njegovog osnovnog odnosa prema jeziku, za koji njegove čitateljice vjeruju da adekvatno opisuje neposrednu stvarnost. To je krajnje klišeiziran jezik, koji se koristi jednostavnim vokabularom i standardnom sintaksom, a u narativnom postupku slijedi pojednostavljene obrasce relističnog pripovijedanja. Kliše *Ljubića* ne ogleda se, međutim, samo u jeziku, nego i pretpostavci kulturnog modela na koji se oslanja, modela koji čitateljice *Ljubića* prihvaćaju kao zadatu vrijednost i upravo na taj način Dubravka Ugrešić je pokazala da je upravo taj kliše jedan od zahtjeva koji pred ovakve romane postavljaju čitateljice.

Naime, bavljenje ženskom popularnom kulturom, odnosno ženskim žanrovima, može biti od velike pomoći pri pokušaju pružanja odgovora na pitanja o književnim utjecajima i recepciji, za komparativno proučavanje hrvatske književnosti.

Na prvi pogled, tekstovi kao što su *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije*, mogli bi se uspoređivati više na temelju opsjednutosti glavnih junakinja sličnim tipom popularne literature, te reprezentacijom ženske svakodnevnice u moderni. Te reprezentacije banalnih praksi poput čitanja *Ljubića*, šivanja, kupovanja i dosađivanja, premda jesu neodvojiv dio

složenog teksta, istovremeno to možemo promatrati kao jedan tip znanja o modernu, koji je u današnje vrijeme dostupan kroz zabilježenu kulturu te epohe.

U tom smislu bi čak *Tri kavaljera frajle Melanije* mogla poslužiti kao uvod u problematiku trivijalne književnosti na prijelazu u 20. stoljeće.

U središtu oba romana nalazi se, dakako, ženski lik ili 'ženska žudnja', no nije sigurno da su tekstovi namijenjeni 'ženskim publikama'. I *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije* proizvode 'predodžbe žena', ali i predodžbe o 'predodžbi žene', stoga ova dva romana i nisu u strogom smislu predstavnici ženskih žanrova jer nisu konstruirani za žensku publiku, ali nam na zanimljiv način prikazuju kako elementi popularne kulture ulaze u tekstove 'visoke' kulture, ali i kako ženski žanrovi postaju dijelom kanonske književnosti.

Međutim, ovisno na način na koji ih se čita, *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije* mogu i sami postati ženskim žanrovima kada se nađu, primjerice, u rukama Štefice Cvek. Štefica Flaubertov roman čita kao i druge ženske žanrove za kojima poseže. S obzirom na vlastiti život ona podcrtava dijelove koji joj se čine usporedivim sa njezinom situacijom, pristupajući književnom tekstu kao rubrici u ženskom časopisu u kojem se pronalaze savjeti za 'bolji, lakši i ljepši život'. Tumače književnost uvijek sa osvrtom na zbilju i to vlastitu i to je karakteristično za reprezentaciju tih čitateljica kakve se mogu pronaći kako u *Gospođi Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije*, tako i u *Štefici Cvek u raljama života*. Stoga se na temelju analize likova čitateljica 'ženskih žanrova', od Lucije Stipančić preko Melanije Krvarić do Štefice Cvek može pratiti "sindrom" Emme Bovary u hrvatskoj književnosti, koji se, zapravo, očituje kao nesposobnost čitanja književnih tekstova kao književnih tekstova.

Emin je "grijež", dakle, što književnost ne čita kao književnost, već od nje zahtijeva da zadovolji njezine trenutačne potrebe. Takva interpretacija književnosti onda pretvara tekst u ženske časopise i njihovu formulu od "šezdeset posto snova i četrdeset posto praktičnih savjeta".³⁰

³⁰ Jasmina Lukić, *Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić*, http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=41, 14.06.2010, 21:30

12. Pisanje u egzilu

(*Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli* u kontekstu proze Dubravke Ugrešić)

2002. godine pojavila se zbirka *Izabrana djela* Dubravke Ugrešić i bilo je jasno da njezin opus ostaje otvorenim za tumačenje. Način na koji je Dubravka Ugrešić ušla u književnost u *Pozi za prozu* naznačio je njezinu poetiku: književnost i stvarnost su isprepletene, ono što smatramo književnom stvarnošću, nije nikakav odraz realnosti, već mreža tekstualnih konstrukcija u kojima i stvarnost predstavlja samo jedan od tekstova.

Zbirka priča *Život je bajka* od samoga se naslova poigrava s odnosom života i fikcije na način da je nerijetko na rubu groteske i apsurd. U romanu *Štefica Cvek u raljama života* Dubravka Ugrešić konstrukciju romana temelji na analogiji između pisanja i šivanja, koristeći riječi šepati, heftati, rubiti, kratiti, produljiti – sve su to krojačke mogućnosti tekstualne proizvodnje. Ironija, parodija, duhovitost pripovijedanja oslobodile su čitatelje i kritičare tereta da o Štefici Cvek razmišljaju kao o potlačenom i marginalnom ženskom subjektu. Efektni kič, završetak preuzet je iz žanra ljubica sa happy – endom. U romanu *Forsiranje romana - reke* Dubravka Ugrešić se odmkнула od sentimentalnog ljubavnog romana i približila se tada omiljenom žanru hrvatske književnosti – krimiću.

Sama Ugrešićka se zapravo borila i nastojala izbjegavati izravan susret sa autobiografskim diskursom kao temeljnom osobinom ženskog pisma. Čak u predgovoru *Američkom fikcionaru* jasno iskazuje otpor prema autobiografskim oblicima :

“Ovo je jedna nepristojna knjiga. Oduvijek sam smatrala (i sada tako mislim) da bi pisac koji drži do sebe morao izbjegavati :

- b) autobiografske zapise
- c) zapis o drugim zemljama
- d) dnevnik “³¹

Autobiografskom diskurzu Dubravka Ugrešić zamjera neizbježni narcizam i protiv tog narcizma se bori postupcima ironije, parodije i humora.

Ako danas pogledamo razvoj karijere Dubravke Ugrešić, čini nam se kao da je jasno podjeljena na dva dijela – pri čemu se 1991. godina uzima kao prelomna.

³¹Andrea Zlatar, *Tekst, tijelo, trauma*, Zagreb, 2004, str.122

U *Kulturi laži* Dubravka Ugrešić nastavlja braniti ideju o autonomnosti literature u drugom društvenom kontekstu, u otporu prema novim brandovima nacionalnih književnosti.

“Antipolitika je začudnost. Čovjek nalazi da su stvari neobične, groteskne, štoviše: besmislene. Saznaje da je žrtva i ne želi to biti. Ne voli da mu život i smrt zavise od drugih ljudi. Ne povjerava svoj život političarima, traži da mu oni vrate njegov jezik i filozofiju. Romanopiscu nije potreban ministar vanjskih poslova: ako ga u tome ne sprečavaju, on je sposoban da se izrazi. Ne treba mu ni vojska. Otkako zna za sebe, on je okupiran. Legitimacija antipolitike jednaka je, ni manje, ni više, legitimaciji pisanja. To nije govor političara, ni politologa, ni tehnochrata, nego suprotno: jednog ciničnog i diletantskog utopista. On ne nastupa u ime nekakvog mnoštva ili kolektiva. Njemu nije potrebno da ima iza sebe stranku, državu, naciju. Sve što radi, radi za svoj račun, sam u sedini koju je sam odabrao. Nikomu nije dužan polagati račune, to je osobni poduhvat, samoobrana“(Kultura laži, str.9)³²

Začudenost pred stvarnošću i nesnalaženje u njoj, vlastiti stav pisanja i jesu pojmovi kojima se može opisati način na koji se Dubravka Ugrešić smjestila u djelu „Kultura laži“.

Iako je djelovala na europskim i izvaneuropskim prostorima, Dubravka Ugrešić je ostala dosta fiksirana na tzv.osobnoj poziciji i zbog toga često spominje naziv „jugonostalgije“, nostalgije za zajedničkom prošlošću, ono što nas iz prošlosti čini onakvima kakvi jesmo.

Roman *Muzej bezuvjetne predaje* je dobio naslov prema stvarnom berlinskom Muzeju bezuvjetne kapitulacije, zatvorenom 1994.godine, koji je bio napravljen da bi obilježavao kapitulaciju Njemačke u drugom svjetskom ratu. Postavljam si pitanje možemo li taj naslov još nekako tumačiti!? Rekla bih da je riječ o sudbinama ljudi koji su ‘bezuhrjetno morali kapitulirati’ pred životom, pred onim što ih je prisililo da napuste vlastitu zemlju i odu u egzil. Na početku romana nailazimo na jednu fotografiju na kojoj su tri nepoznate kupačice i tu sliku pripovjedačica stalno nosi sa sobom kao i još neke, kako ih ona naziva, besmislene stvarčice. Fotografije izbjeglicama predstavljaju zamjenu za realnost, jedini dokaz o tome da je postojao neki život ‘prije’. Iako i sama autorica na početku knjige navodi da autobiografski ključ čitanja nije baš primjeren, *Muzej bezuvjetne predaje* počiva na nizu autobiografskih i biografskih strategija pisanja.

Andrea Zlataar je u svojoj knjizi *Tekst, tijelo, trauma* govoreći o Dubravki Ugrešić, napisala da bi njezinu prozu u *Muzeju bezuvjetne predaje* i *Ministarstvu boli* opisala kao, (kada bi to bila jedna slika), zrelu dunju na ormaru, posljednju koja je preostala, pomalo patetična slika, ali koja dočarava Ugrešićkino pisanje te navodi citat iz knjige *Zabranjeno čitanje*:

³²Andrea Zlataar, *Tekst, tijelo, trauma*, Zagreb, 2004, str.126

„Kada bismo odredili život pisca – egzilanta, bila bi to tragikomedija” (Zabranjeno čitanje)³³

Iako oba romana imaju autobiografske elemente, autorica daje upute čitateljima da to nipošto nije autobiografski tekst. U prologu romana *Muzej bezuvjetne predaje* autorica daje upustvo da pitanje da li je ovaj roman autobiografski više spada u nadležnost policije. A u romanu *Ministarstvo boli* napravljena je ova bilješka:

„U romanu koji stoji pred čitaocima sve je izmišljeno: pripovjedačica, njezina priča, situacije i likovi. Čak ni mjesto događaja, Amsterdam, nije suvišno stvarno“ (*Ministarstvo boli*, str.4)³⁴

Na što, zapravo, autorica želi aludirati, dajući nam ove upute? Odgovor na to jest distanca između izvan književne realnosti i pripovjedne stvarnosti.

Tako Dagmar Burkhart svrstava roman *Muzej bezuvjetne predaje* u kategoriju autobiografskog teksta, gdje Dubravka Ugrešić primjenjuje životne dijelove u aktovima pisanja.³⁵

Kao i u prethodnim djelima, (*Štefica Cvek u raljama života*, i *Forsiranje romana – reke*) i u romanima *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli* Dubravka Ugrešić miješa elemente visoke kulture sa trivijalnom, preko opisa događaja iz djetinjstva i mladosti.

Na gotovo samom kraju romana *Ministarstvo boli*, nalazimo komentar na takozvanu jugo – nostalgiju:

„Nostalgija, ako je to prava riječ, brutalan je i lukav napadač, udara iz zasjede, napada nas onda kada to najmanje očekujemo, udara ravno u pleksus i oduzima dah“ (*Ministarstvo boli*)³⁶

Egzil za pripovjedačicu ne znači samo odjeljenje od svoje zemlje, kulture i kulturnog identiteta, nego i njezinu novu pripadnost. Pripovjedačica se, zapravo, promatra samo kao dio književnog kolektiva koji živi u egzilu.

³³ Zlatar Andrea, *Tekst, tijelo, trauma*, Zagreb, 2004, str.135

³⁴ Anne Cornelia Kenneweg, „Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung“, u: Ulf Brunnbauer, *Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007, str.285

³⁵ Anne Cornelia Kenneweg, „Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung“, u: Ulf Brunnbauer, *Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007, str.286

³⁶ Anne Cornelia Kenneweg, „Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung“, u: Ulf Brunnbauer, *Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007, str.288

U zbirci eseja *Kultura laži*, Dubravka Ugrešić, kao što sam već ranije spomenula, opisuje kulturno – političku situaciju. Takozvana jugo – nostalgija je, kako se Biljana Jovanović ironično izrazila: „Najveći grijeh od svih deset smrtnih grijeha“ (Jovanović 1993:201)³⁷

Dubravka Ugrešić se još i danas, kako je sama naglasila, osjeća kao u „dobrovoljnom egzilu“³⁸ i svoj književni subjekt ne vidi kao promjenu, nego kao kraj.

Tuga je, kako je sam Freud definirao: neprestana reakcija na gubitak voljene osobe ili nečega što je apstraktno, kao domovina, sloboda, ideal i tako dalje“(Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*.)³⁹

³⁷ Katja Kobolt, *Frauen Schreiben Geschichten, Krieg, Geschlecht und Erinnern im ehemaligen Jugoslawien*, Klagenfurt, 2006, str.186

³⁸ Ivana Perica, „Topographie Berlins als Topologie der Exilschrift“, u: Marijan Bobinac, *Gedächtnis – Identität – Differenz*, Tübingen und Basel, 2008, str.280

³⁹ Ivana Perica, „Topographie Berlins als Topologie der Exilschrift“, u: Marijan Bobinac, *Gedächtnis – Identität – Differenz*, Tübingen und Basel, 2008, str.281.

13. Poza za prozu

Poza za prozu je prva knjiga Dubravke Ugrešić i pokazuje sve bitne odlike njenog proznog postupka: zanimanje za pitanje poetike, povezano sa naoko lakim i neobaveznim, izrazito duhovitim pripovijedanjem o svakodnevnici. Naglašena autorefleksivnost elemenata tzv.visoke i tzv.trivijalne književnosti povezuje ovu knjigu sa postmodernom poetikom. Knjiga *Poza za prozu* antologijski je primjer samosvjesne proze koja se kao svojom glavnom temom bavi upravo pisanjem.

Dakle, već u prvoj proznoj zbirci, objelodanila je Dubravka Ugrešić ključno obilježje svoje cjelokupne skripture, koja je zapravo povezana sa čitateljem i tipično postmodernističkim načelom, da čitatelj bez puno opterećenja čita ova djela upravo na toj tekstovnoj razini na kojoj može ostvariti komunikaciju. Može to, naravno, biti i samo praćenje fabule do bogatijeg, produktivnijeg čitanja. Pripovjedači zapravo i računaju s tim da će njihov tekst biti pod različitim tipovima recepcije čitatelja.

Pri čitanju djela Dubravke Ugrešić primijetiti ćemo da unatoč tomu što traži oslanac upravo u trivijalnim žanrovima, vlastite književne tekstove nikad u potpunosti s njima ne poistovjeti.

Da je to uistinu tako govori nam već i sami uvodni citat na početku priče *Love story*. To je citat G.G. Marqueza „Pišem da bih bio više voljen. Smatram da je to temeljna čežnja pisca“

(*Poza za prozu*, str.7)

Naime, ubrzo se ispostavlja da se Marquezov iskaz uzima kao epigraf zato što upućuje na opće mjesto književne povijesti i korpusa književnosti uopće. On nas upućuje na situaciju u kojoj se nalazi jedan od najpopularnijih ženskih protagonista otkako je književnosti – Šeherezada, dakako Ugrešićka situaciji pristupa sa promišljenom reinterpretacijom.

Pred sobom imamo pripovjedačicu koja pod svaku cijenu želi osvojiti željenog muškarca. Naravno, za sebe ga želi vezati literaturom, pričanjem uvijek novih priča i muškarac zapravo odlučuje na osnov svog književnog ukusa. I takva situacija nas bez dvojbe dovodi do toga da je postavljena na isti način kao i Šeherezadina, dakle, Šeherezadin preslik sa ključnim točkama, pisac kao onaj koji proizvodi tekst i čitatelj u čijim je rukama recepcija. Možemo reći da je *Love story* Šeherezadina persiflaža, samo što se Šeherezadina tisuću i jedna noć svela na sedam zagrebačkih noći.

Veoma je poznata osobina današnjih prozaista da se između dužeg i kraćeg proznog oblika, uvijek odlučuju za kraći, povezanost Ugrešićkine priče sa tim načelom zasigurno nije slučajna.

Ako se učinak Šeherezadinog dugoročnog pričanja može postići pisanjem priče na puno manje stranica i ako se na taj način može adekvatno odgovoriti na jednako važna pitanja, što pokazuje priča *Love story*, onda je takav literarni potez sasvim opravdan. U sedam dana, koliko traje radnja *Love story* pripovjedačica piše desetak proznih djela i ne uspijeva udovoljiti onomu za koga su priče namijenjene, što si Šeherezada ne bi mogla dopustiti. Na taj su način stvari postavljene potpuno obrnuto od arhetipske situacije.

Pripovjedačica se stalno priklanja novim proznim pismima, pokušavajući čak i erotskom prozom, fantastičnom prozom s prepoznatljivim elementima ženskog pisma, no međutim ne pronalazi način da udovolji postavljenim joj zahtjevima. No, kako se približavamo kraju priče, vidjet ćemo da nije pripovjedačica ta koja će stradati zbog neispunjenih očekivanja, nego upravo onaj zbog kojeg priče i nastaju, koji je cijelo vrijeme u nadređenom položaju. Umjesto da donese konačnu odluku, on od prosuditelja postaje žrtvom, čime se arhetipska situacija *Tisuću i jedne noći* okreće naglavačke. On na kraju biva pojeđen, a njegovo ime Bublik, na ruskom znači nešto što je namijenjeno jelu i to možemo shvatiti kao metaforu, koja na kraju samim činom jedenja doživljava i svoje doslovno ostvarenje.

Kada malo razmislimo zaključit ćemo da ova knjiga govori o pisanju. Okosnica cijele priče je zapravo kako naći izlaz iz stanja u kojem se nalazi današnja književnost, u kojoj pisanje na dosadašnji način više nije moguće. Sve privlačnije književne teme su već iscrpljene, kao i književne metode, a svako odstupanje je onda poput velikog banalnog, trivijalnog iskaza.

Kao što sam već rekla, Dubravka Ugrešić je već u svom prvom djelu pokazala u kojem će smjeru ići njezina djela, ali ne treba zaboraviti da je već i u prvom djelu vidljivo da Ugrešićka zna što joj je činiti.

Već na početku djela *Poza za prozu* rekli bismo da vidimo samo elemente trivijalne književnosti, gdje se neprestano radi o nekim nevažnim detaljima svakidašnjice, ali možda je Dubravka Ugrešić upravo na taj način htjela ironizirati odnos prema ženskoj književnosti. U prilog tome ide i činjenica da u djelu *Poza za prozu* pronalazimo i neke novinske isječke, koje šalje Bubliku i to nas zapravo upućuje na podrijetlo tih članaka, a to je svakodnevni život.

Kada na početku priče *Love story*, čitatelj kao moto vidi rečenicu preuzetu od Marqueza: “Pišem da bih bio voljen. Smatram da je to temeljna čežnja pisca...”. To je rečenica koju pripovjedačica ponavlja i u samoj priči i na taj način daje do znanja da je to upravo upućeno

čitateljima te na taj način upućuje važnu poruku, da se uključe u ljubavni trokut koji čine pisac, čitatelj i literatura.⁴⁰

Zapravo, cijela priča *Love story* govori o pisanju te o odnosu pisca i njegovog čitatelja. Pokazuje se da pripovjedačica u pripovijetki *Love story* sve svoje projekte realizira isključivo literarnim sredstvima. Kada želi da zavede Bubluka ona to čini pišući književni tekst, kada ga se želi osloboditi, koristi se učinkovitim literarnim obratom. Time se mogući svijet literature pokazuje kao superiorniji nad onim iskustvenim, dovodeći na taj način u pitanje čvrstinu granica između jednog i drugog, između literature i zbilje.

Pripovijetka Dubravke Ugrešić *Love story*, kratki roman *Štefica Cvek u raljama života* te zbirka pripovijetki *Život je bajka* polaze od istih poetičkih pretpostavki. Ostajući u okvirima ljubića kao žanra, možemo reći kako se u svim tim tekstovima kao pravi objekt zavođenja tretira upravo literatura.

⁴⁰ Jasmina Lukić, *Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić*, http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=41, 14.06.2010, 21:03

14. Štefica Cvek u raljama života

Ključna riječ kojom se može ući u prvi roman Dubravke Ugrešić *Štefica Cvek u raljama života* jest riječ camp. Razloge takvom postupku ponajprije treba potražiti u njezinu književnom tekstu. „Ihab Hasssan je, raspravljajući o tome po čemu se postmodernizam razlikuje od modernizma, naveo i ova obilježja: ironiju, neiscrpnu igru, crno platno ili praznu stranicu, tišinu, komediju apsurdna, crni humor, suludu parodiju i na kraju, naravno, camp“.⁴¹ Budući da je *Štefica Cvek u raljama života* nastala u postmodernističkom dobu, razumljivo je da tu pronalazimo elemente koje navodi Hassan.

Susan Sontag, pišući o campu, kaže: „camp je određen oblik esteticizma, način promatranja svijeta kao estetskog fenomena, pri čemu se ustrajava na stilizaciji i artifizijelnosti, a to su zapravo sva obilježja koja se danas smatraju postmodernističkim, iz čega zaključujemo da je Susan Sontag govorila o postmodernizmu. Camp ponašanje jest jedan od načina zavođenja, geste pune dvostrukosti s duhovitim značenjem“⁴². Upravo ta obilježja pronalazimo u Ugrešićkinom romanu, o kojem i sama Ugrešićka kaže da svoju sklonost prepoznatljivim obilježjima ženske proze ne pripisuje ironičnom izboru.

Vidljivi su elementi tzv. ženske književnosti, gdje je najčešće tematika mali čovjek i njegove intimne želje te načini na koji on to želi ostvariti, iako to ponekad i ne djeluje pretjerano uvjerljivo. Upravo ta simpatija prema malom čovjeku, čini tekst zanimljivim za čitaoce i podsmjehnuti se svim ženskim bićima kojima nikako ne uspijeva ostvariti ljubavne čežnje, čini se najlakšim pristupom. Međutim, ne treba osporavati, da je Dubravka Ugrešić i uz elemente trivijalnog, uspjela zadržati i čvrstu točku elemenata koji nisu trivijalni.

Polemičnost *Štefice Cvek u raljama života* se zrcali u parodičnosti, do čega dolazimo preispitivanjem vrijednosnog sustava, zatim hiperboliziranjem, karikiranjem uporišnih točaka, pri čemu se postiže komičan učinak. Također treba naglasiti da roman *Štefica Cvek u raljama života* pokazuje iznimno naglašenu narativnu samosvijest, čega nema bez odnosa prema tradiciji. Možemo reći da je Dubravka Ugrešić spojila trivijalnu i visoku književnost, što se pokazalo kao veoma zahvalno polazište za pisanje.

No, možemo si postaviti pitanje kakave veze sve to ima sa intertekstualnošću? Čitajući roman, naići ćemo, na pedeset i petoj stranici, tvrdnju da je Štefica Cvek uzela čitati slavnu

⁴¹ Velid Đekić, *Flagusova rukavica*, Zagreb, 2006, str.81

⁴² Velid Đekić, *Flagusova rukavica*, Zagreb, 2006, str.82

Flaubertovu *Madam Bovary*. Čak i površnim uvidom jasno nam je da to zapravo nije slučajno. Dubravka Ugrešić spisateljica je izrazito manirističkih literarnih poteza. Svaki njezin tekst je na ovaj ili onaj način implicitna poetička rasprava, a jedno od sredstava kojim se to postiže jest gusto zasićenje te proze intertekstualnim uporištima. Nije nepoznanica da je i prije Dubravke Ugrešić u hrvatskoj prozi bilo romana kojima se ne može poreći intertekstualna utemeljenost, npr. Marinkovićev *Kiklop* ili Slamnigova *Bolja polovica hrabrosti*. No, međutim Slamnigov je tekst pisan u oporbi prema tekstovima što su mu prethodili pa vlastiti identitet treba donekle zahvaliti upravo tom suprostavljanju. Za razliku od njega, tekstovi Dubravke Ugrešić karakteristični su zbog prihvatanja prethodnih tekstova, njihova uvažavanja i uključivanja u vlastitu tekstovnu mrežu. Zapravo je tu riječ o razlici između inovacije (modernizma) i renovacije (postmodernizma). Ako je inovacija značila bijeg od prošlog i nepoznatog, imperativ kretanja u novo i nepoznato, renovacija je njena obrnuta slika, kretanje unatrag, kroz prošlo i poznato. Prefiks „re“ doista upućuje na ono što nije novo, ali ono ne znači i potpuno odustajanje od novog. Smisao leži u traženju novog kroz poznato. Ta novost se ostvaruje intertekstualnošću različitih tekstova, kao dijaloški odnos, kako to naglašava Bahtin. Intertekstualnost je tu kao relacija između „tuđe“ i „svoje riječi“, pri čemu se razvija dijalog. Upravo u intertekstualnosti shvaćenoj na bahtinovski način, kao dijalogizam, treba potražiti odgovor na pitanje zašto se u rukama Štefice Cvek našla Flaubertova *Gospođa Bovary*. Tim se potezom uspostavlja izravna veza dvaju tekstova. Čitatelj Ugrešićkine proze je više puta na razne načine pripreman na zaključak da je Štefica Cvek protagonist ograničene svijesti, što ne znači da za nju ne može biti vezano problematiziranje nekih složenijih pitanja, npr. etička, politička, poetička i slična pitanja. Samo spominjanje Flauberta pokazuje nam da se Dubravka Ugrešić ipak osvrnula i na visoku književnost, što neizbježno ostavlja trag na trivijalnom romanu, te mijenja Štefičino tekstovno okruženje pa i nju samu. Dvojbe koje su mučile gospođu Bovary, protagonisticu štiva koje se smatra klasičnom vrijednošću, pokazuju se i u male, ograničene Štefice. Ono što se smatralo tipičnim za visoku literaturu, otkriva se kao moguće za građenje trivijalnog teksta. Kad već ima zajedničke točke s tekstovima nedvojbene književne vrijednosti, trivijalno ne bi uvijek trebalo biti sinonim za nevrijedno. Osim toga, u neku ruku *Štefica Cvek u raljama života* jest samo inačica cijenjena romana o francuskoj „madame“.

Jednako tako, ma kako to neobično zvučalo, i *Gospođa Bovary* je u neku ruku inačica Ugrešićkina romana. Te bi riječi trebalo shvatiti u značenju što ga je dao nitko drugi nego sam Borges, koji kaže da svaki pisac stvara vlastite prethodnike, odnosno da njegovo djelo mijenja poimanje prošlosti. Kao što Flaubertovo djelo navodi da drugačije pristupimo Ugrešićkinom

djelu, tako ćemo i čitajući *Madame Bovary* pronaći elemente koji su karakteristični za trivijalno štivo.

U odjeljku *Završna obrada modela* Dubravka Ugrešić upozorava na fabularnu sličnost bajki i svojega teksta i nije teško stići do bajke *Pepeljuga*. Razlog je jednostavan: i u *Pepeljugi* imamo priču u kojoj je glavni protagonist stavljen u bezizlaznu situaciju, ali se u zadnji tren pojavljuje princ na bijelom konju (kod Ugrešićke se ne pojavljuje na bijelom konju, nego čeka tramvaj). Nije nevažno ni spomenuti čišćenje graška, što je također motiv poznat iz priče o *Pepeljugi*. Dakle, spisateljica se neće ustručavati spomenuti Šeherezadu, Penelopu te *Madam Bovary*, govor o jednom tekstu uvijek je istodobno govor o drugom, posredovanom tekstu. Veliki je Flaubert pisac, dakle autor, ali ni mala Štefica nije bilo kakva tipkačica: u redove tuđih riječi, što ih marljivo tipka, uvijek utipka i nešto svoga.

Osim *Pepeljuge* u romanu se spominje i bajka o Snjeguljici. Ona se u romanu pojavljuje kada Štefica zaokupljena svojom figurom i prehranom gleda animiranu verziju spomenute bajke. U romanu nije točno navedeno, ali pretpostavlja se da je upravo Disneyeva varijanta ona koju gleda Štefica. Poznato Šteficino pitanje „Što bi bilo da je Snjeguljica bila ružna?“ i odgovor „Možda ne bi bilo priče“, naizgled trivijalno, ali zapravo problematizira arhetipsku vrijednost lijepih junakinja u bajkama i romansama, bez kojih narativna struktura ne bi bila ni približno takva na kakvu smo navikli.

Naime, *Pepeljugin* je simbolika poznata preko fetiša cipele kojom ta bajka pokazuje otvorenu seksualnost, no osim toga upućuje na iznimnu važnost kreiranja ženskog modela. Riječ je o „makeoveru“ za koji bi ženski lik iz istoimene bajke mogao funkcionirati kao utjelovljenje 'prije' - 'poslije' djevojke. Ako promjenu žanra promatramo paralelno sa konotiranim značenjem *Pepeljuge*, njezin makeover nije daleko od makeovera žanra.

Ono što se nerijetko naziva sadržajem knjige u romanu Dubravke Ugrešić imenuje se „krojnim arkom“, što jasno upućuje na to da je njezina proza nastala „izrezivanjem“, iz nekih drugih, većih tekstovnih cjelina, a „izresci“ su u novu cjelinu spojeni postupkom naknadnog „šivanja“. U sklapanju tzv. „Patchwork story“ jamačno je bilo mnogo posla. Pri tom se ne smije izgubiti iz vida da je to ručno urađen posao i da je sam čin sklapanja otvarao prostor autorskim zahvatima. Ugrešićka se tu očesala o Borgesov literarni koncept. Na to ne upućuje samo pojam patchwork, odnosno tekst sastavljen od dijelova što su pretodno pripadali nekim drugim tekstovima. Pripovjedačica se u *Završnoj obradi modela* ne ustručava otvoreno 'priznati' kako je kao nadahnuće o maloj tipkačici poslužio navodni dnevnik izvjesne Pat Patch, tiskan, tvrdi se u Londonu 1888, kao „pokušaj prezignog bilježenja ženskog čavrljanja

na jednom domjenku u Londonu 1888 godine.“⁴³ Vrijedi li doista izreka “nomen est omen”, valjalo bi je primijeniti u vezi s imenom navodnog nakladnika tog dnevnika, kuće Chatterbox (engl.chatterbox – čavrljalo, brbljavac, blebetalo).

Da je tekst romana slijepljen od više raznolikih fragmenata, pokazuje i navodno mjesto pripovjedačeva nadahnuća. *Štefica Cvek u raljama života* pravi je puzzle raznorodnih elemenata, čime se otvara mogućnost bogate poetološke rasprave. Dubravka Ugrešić se uklapa i pokazuje sličnosti sa Donaldom Barthelmeom, zapravo pokazuje obilježja karakteristična za pisce američke metafikcije. Ni oni se neće ustručavati preuzeti novinske citate, izreske, uključiti u vlastiti tekst razne ilustracije, fotografije koje pronalaze u masovnim medijima.

Barthelme, govoreći o kolažu kaže da su neslične stvari stavljene jedna uz drugu, da bi, u najboljem slučaju, proizvele novu zbilju. Upravo to možemo zamijetiti u romanu *Štefica Cvek u raljama života*. Na samom kraju romana vidimo da postoji mogućnost različita završetka priče o sudbini male tipkačice. Više protagonista na domjenku razmatra različite mogućnosti završetka, što potvrđuje da je svakom čitatelju ostavljeno na volju na koji će način sklapati roman u svojoj glavi, a to naravno ovisi o pojedinačnim sklonostima i ukusima.

Također valja upozoriti na roman *Ženska francuskog poručnika* Johna Fowlesa, gdje u neku ruku imamo sličnu situaciju. Prelaskom s jedne narativne razine na drugu, Fowles nudi više mogućih završetaka i ostavlja čitatelju na volju da izabere onaj koji mu najviše odgovara. Zapravo se situacija iz Fowlesova romana pojavljuje u prozi Dubravke Ugrešić u dvije inačice. Prema jednoj, čitatelja se izravno poziva da se nadoveže na kraj priče, a prema drugoj, u romanu se pojavljuje scena u kojoj protagonisti pretresaju priču o Štefici Cvek u nazočnosti pripovjedača. Nude se razne inačice završetka priče o maloj tipkačici, pa se naslov takva odjeljka ne čini pogrešnim – *Kako autorova mama, teta Seka, susjeda Marijana, Lence i gospođa Jarmila fabulativno nadoštiklavaju junakinju S.C.*

Kada je riječ o romanu *Štefica Cvek u raljama života*, potrebno je naravno spomenuti i paratekst kao fenomen (nazovimo ga tako) koji pronalazimo na naslovnici pomenutog romana. Upravo je jedna od najočitijih funkcija omotnice da privuče pažnju, koristeći sredstva dramatičnija od onih za koje naslovnica može ili bi trebala imati dopuštenje: drečave ilustracije, podsjetnik na filmsku ili televizijsku adaptaciju i slično.

⁴³ Dagmar Burkhart, „Ludistische Texte. Zur postmodernen intertekstualität in Dubravka Ugrešić „Štefica Cvek u raljama života“ und in „Forsiranje romana-reke“, u: Dagmar Burkhart, *Diskurs der Schwelle*, Wien, 1996, str.191

Osim same tekstualnosti romana *Štefica Cvek u raljama života* ključnu i simboličnu ulogu ima prostorna organizacija teksta. Roman započinje ikoničnim oznakama za šivanje, preuzetih iz ženskih modnih časopisa, a roman je također doživio i filmsku adaptaciju, *U raljama života* koji je režirao Rajko Grlić. "Naslovnica može predstavljati itekako relevantnu informaciju o djelu i kontekstu u kojem je ono objavljeno".⁴⁴

Posljednja rečenica koju izgovara lik tetke iz Ugrešićkina romana ima jednak fonemski slijed kao umjetničko prezime jedne od najvećih domaćih ikona ljubavnih romana 70-ih i 80-ih godina proteklog stoljeća. Riječ je o Ani Žube (pravo prezime Župan), poznatoj spisateljici ljubića.

Godine 1984. u Americi izlazi studija Janice Radway: *Reading the Romance: Woman, Patriarchy and Popular Literatur*, koja u središte analitičkog interesa upravo stavlja čitateljicu ljubića. Razne Štefice zamišljenog grada Smithona postavljene su u središte studije o romansi.

U potrazi za ljubavlju Štefica susreće tri muškarca, od kojih ni jedan nije „onaj pravi“. Dakle, tu imamo magičnu brojku tri, baš kao i u djelima *Tri kavaljera frajle Melanije* i *Tri muškarca Melite Žganjer* što bi opet moglo upućivati upravo na moju temu, temu intertekstualnosti.

Kao što sam već spomenula Šteficu danas uvelike uspoređuju sa Bridget Jones i kada detaljnije pogledamo, pronaći ćemo jako puno sličnosti: od nesavršenog izgleda, do detalja da Bridget misli da je el nino vrsta latino glazbe i ne zna gdje se točno nalazi Njemačka, a Štefica ne zna šta točno znači „anksioznost“ i „gastrointestinalni poremećaji“, kao i širi intertekstualni potezi, s jedne strane *Ponos i predrasude* s druge *Madam Bovary*, *Miloš Hrma* itd.

Štefičin simbolički kapital kao da odjekuje u Bridget i kako tvrdi Grdešić da je manifest i posljedica konstantnog izlaganja savršenom junakinjama ljubića i naslovnih stranica časopisa, pa identificiranje sa njom na neki način ne predstavlja samo bijeg u slatkastu ljubavnu farsu sa sretnim krajem, nego i relevantnost pritiska pod kojim se nalaze žene jer su im nametnuta pravila igre. Njezine mane, koje je čine nesavršenom junakinjom romance, razlikuju je od mršavih, uspješnih i dotjeranih do zadnjeg detalja. Upravo ta njezina nesavršenost jest ono po

⁴⁴ Maša Kolanović, *Presvlačenje naslovnice (Vizualni identitet romana „Štefica Cvek u raljama života“)*, http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=326:kolanovic-naslovnice&catid=36:citanje-proze&Itemid=70, 22.11.2010, 10:20

čemu Bridget ne predstavlja samo bijeg od stvarnosti, nego na takvu kulturalno nametnutu stvarnost odgovara.⁴⁵

U podnaslovu romana *Štefica Cvek u raljama života* nalazimo sasvim neobičnu žanrovsku odrednicu “patchwork story”, odnosno “priča sačinjena od krpica”. Ova odrednica, međutim ima sasvim određenu poetičku važnost: zajedno sa nizom drugih iskaza u samom romanu, ona upućuje na izjednačavanje postupka pisanja sa šivanjem. Tekst romana oblikovan je po uzoru na krojni arak, a na početku nalazimo upute kako čitatelj najbolje može intervenirati pri čitanju, odnosno kako da najuspješnije “sašije” svoju verziju.

Djela Dubravke Ugrešić na briljantan način pokazuju, kako kaže Donald Barthelme: how garbage input can be recycled into art output”⁴⁶

⁴⁵ Maša Grdešić, *Dnevnik Bridget Jones: pokušaj reforme ružičastog geta*, <http://www.google.at/#hl=de&biw=1272&bih=596&q=%C5%A0tefi%C4%8Din+simboli%C4%8Dki+kapital+ka+da+odjekuje+u+u+Bridget+i+kako+tvrdi+Grde%C5%A1i%C4%87+&aq=f&aqi=&aql=&oq=&fp=4c8deaeef64b27ee>, 25.11.2010, 17:24

⁴⁶ Dagmar Burkhart, „Ludistische Texte. Zur postmodernen intertekstualität in Dubravka Ugrešić „Štefica Cvek u raljama života“ und in „Forsiranje romana-reke“, u: Dagmar Burkhart, *Diskurs der Schwelle*, Wien, 1996, str.201

15. Život je bajka

Život je bajka jest zbirka priča za literarne sladokusce u kojoj se propituje teza da je svako pisanje zapravo samo obnavljanje onoga što je već napisano, sa manje ili više izmijenjenim elementima. Ova zbirka objavljena je prvi put 1983.godine. Što se tematike tiče, autorica je usmjerila svoj interes prema najzapuštenijem tematskom polju domaće književnosti, erotskom. Ako napravimo pregled domaće književnosti zaključit ćemo da jedini autori koji spontano dotiču tu temu su dječji pisci. To je vidljivo na primjeru ulomka iz bajke *Šuma Striborova* Ivane Brlić – Mažuranić:

(...) “Dalo se baki na čudo, što je ovo ovako u noći i ona uđe u kuhinju. Kad ona tamo, ali ono se na ognjištu istom rasplamsale luči, a oko plamena zaigrali kolo Domaći, sve sami mužići od jedva po lakta. Na njima kožusi i opančići crveni kao plamenovi, kosa i brada sivi kao pepeo, a oči žarke kao živi ugljen. Izlazi njih sve više i više iz plamena, svaka luč po jednog daje. Kako izlaze, tako se smiju i vrište, prebacuju se po ognjištu, cikću od veselja i hvataju se u kolo. Pa zaigraju kolo: po ognjištu, po pepelu, pod policom, na stolici, po ćupu, na klupi. Igraj! Igraj! Brzo! Brže! Cikću, vrište, guraju se i krevelje. Sol prosuše, kvas proliše, brašno rastepoše – sve od velike radosti. Vatra na ognjištu plamsa i sjaji, i pucka i grije; a baka gleda i gleda. Njoj nije žao ni soli, ni kvasca nego se raduje veselju što joj ga Bog šalje na utjehu”.⁴⁷ (*Šuma Striborova*, Ivana Brlić- Mažuranić, str.84)

U ovoj knjizi Dubravka Ugrešić za svoje čitatelje oblikuje jedan potpuno novi žanr, priče koje su napisane prema drugim pričama, odnosno poznatim književnim predlošcima- Gogoljevom *Nosu*, Tolstojevoj *Kreutzerovoj sonati*, Carrolllovoj *Alisi u zemlji čudesas*.

U *Kreutzerovoj sonati*, pripovijest objavljena u zbirci *Život je bajka*, pripovjedač uvodi čitatelja u situaciju kada glavni protagonist ne želi priznati ono što jest, a to znači pisac. On odgovara da je daktilograf. Zasigurno nije slučajno što u *Kreutzerovoj sonati* dominira protagonist koji pokazuje sličnosti s glavnim protagonistom romana *Štefica Cvek u raljama života*. Naime, pojavljuju se protagonosti koji su iste struke, kako sami za sebe tvrde – tipkačica i daktilograf. To signalizira čitatelju o čemu to zapravo govori proza Dubravke Ugrešić. Tipkačica i daktilograf, predstavnici jedne isključivo prepisivačke djelatnosti, djelatnosti koja nije povezana sa vlastitim spisateljskim potezima i govori upravo o (ne)mogućnosti originalnog pripovijedanja. I *Kreutzerova sonata* je „posuđena“ od Tolstoja.

⁴⁷ Dubravka Ugrešić, *Život je bajka*, Zagreb, 1983.

Ipak se dakle može „prepisivati“. Na kraju *Kreuzerove sonate* narator će doći do zaključka da je svijet pun kolega, dugih prstiju, naravno i intertekstualnost je postala glavnim obilježjem cijelog razdoblja.

Pripovijest *Tko sam*, treća po redu u zbirci *Život je bajka*, je zapravo pisana po uzoru na Carrollovu *Alisu u zemlju čudesa*, na kraju knjige se navodi čak i podatak da je 15,5 posto teksta prepisano od Carrolla, što naravno uopće ne mora biti istinito, nego je to samo pomalo ironičan komentar na intertekstualne odnose. Pripovijetka *Tko sam* primjer je umjetničke eksploatacije Carrollove *Alice u zemlji čudesa*. Na drugom mjestu pronalazimo podatak da je više od 20 % teksta prepisano iz te knjige. Rečenica „Čudotvorac je bio velika rasta“ preuzeta je iz pripovijesti *Starica*, ruskoga pisca Daniila Harmsa. A Harmsova pripovijest primjer je umjetničke eksploatacije *Zločina i kazne* Fjodora Mihailoviča Dostojevskog.

Priča *Tko sam?* je pisana tako da u potpunosti oponaša strukturu slavnog predloška. Na kraju knjige se spominje Carrollova zvrckasta djevojka, riječima da je ona Alice, gdje naravno dobivamo odgovor na pitanje priče *Tko sam?* Autorica nas na više mjesta pokušava uputiti na to da je riječ o Carrollovoj Alisi i to ne pokušava sakriti, ukazuje na konkretne sličnosti, npr. na početku priča i Carrollov i Ugrešićkin glavni protagonist se bori sa pospanošću, nadalje u priči *Tko sam?* pokušava čitati jednu malu plavu knjigu, dok Alisa pokušava zaviriti u sestrinu knjigu, sve dok san ne učini svoje. Potom u pripovijest iznenada ulazi kamion kroz zidove, što je kod Carrolla vidljivo u činu kada dolazi Bijeli Zec, kojemu se žuri. Protagonist pripovijesti *Tko sam?* promatra svijet kroz malu rupu, prekrivene glave, dok Alisa otkriva drugi svijet odlazeći sa zecom također u rupu. Privremeni ljubavnik izgovara na jednom mjestu pripovijesti stihove kojima se nekog osuđuje na smrtnu kaznu („Neću biti škrt, sudim te na smrt“), dok u Carrollovoj prozi slične riječi izgovara Miš („Nema sa mnom trt ni mrt, sudit ću te ja na smrt“). Naravno, to su samo od nekih reprezentativnih elemenata koji pokazuju sličnosti između pripovijesti *Tko sam?* i Carrollove *Alice u zemlji čudesa*, što nas upućuje na intertekstualnost još jednog djela Dubravke Ugrešić, što je zapravo i tema ovoga rada. No, osim sličnosti koje su vidljive na prvi pogled, također treba spomenuti da obje priče ne prate nikakav logični slijed, nego se radi o igri bez ikakvih pravila.

Trebamo se, dakako podsjetiti da je *Alisa u zemlji čudesa* prekretnica u dječjoj književnosti, ona se suprotstavila dominaciji pisma kao što je bajka te tako narušila ustaljene kanone, a pripovijest Dubravke Ugrešić *Tko sam?* se u potpunosti priklanja tom pismu. Da bi se govorilo o intertekstualnosti ovih dvaju tekstova, na način kako to čini Bahtin, potreban je dijalog pomenutih tekstova, suodnos. Međutim, taj dijalog ne možemo ovdje pronaći, nego se

skripture u svim važnim elementima preklapaju. Kroz pripovijest *Tko sam?* još jednom progovara *Alice u zemlji čudesa* pa tako umjesto dijaloga, svjedoci smo samo jednog iskaza, monologa.

Zbirka *Život je bajka* nastala je prekrajanjem tuđih priča, kako i sam autor na kraju knjige priznaje i ako nekomu nije bilo jasno da se kroz cijelu knjigu radi o intertekstualnosti, to je i eksplicitno rečeno. Pripovijetka *Život je bajka* završava rečenicom „Nad Antlantikom je vladao barometarski minimum koji se kretao u istočnom pravcu prema maksimumu što je protezao...“ Tako zapravo počinje roman *Čovjek bez svojstava*, velikog austrijskog pisca Roberta Musila, što je pokazatelj još jednog intertekstualnog odnosa.

Pripovijest *Hrenovka u vrućem pecivu* jest priča napisana po uzoru na Gogoljev *Nos*, na način da je autorica fabulu i protagoniste iz Petersburga premjestila u današnji Zagreb. Predložak je tu i više nego očit. U Gogoljevoj noveli protagonist je izgubio vlastiti nos, dok je u Ugrešićkinjoj pripovijesti protagonist izgubio nešto osjetljiviji dio muškoga tijela i cijela priča se vrti oko toga da traga za izgubljenim dijelom tijela.

U *Kreutzerovoj sonati* za pripovjedni podtekst uzima se Tolstojeva *Ana Karenjina*, no slavni Tolstojev roman nije „prepisan“, nego je temeljni fabularni zaplet ispričan sa stajališta Anina supruga. Drugim riječima, iz nečeg poznatog nastalo je nešto novo. Usmjerenost proze u zbirci na ovaj ili onaj tekstovni predložak, ne mora ipak biti prihvaćen kao nešto što prevladava u ovoj zbirci. Napomenula bih da ponuđena proza duboko ide i u odnos između umjetnosti i života- ‘fictiona’ i ‘factiona’, pri tome je umjetnost javlja kao samopromišljanje. I sam naslov *Život je bajka*, daje nam jasan signal onoga što slijedi “‘faction je fiction” i sve priče treba čitati upravo na način kako nam upućuje sam naslov.

U napomenama autorice također pronalazimo podatak da je neke podnaslove prisvojila od pisca – amatera Petra Mitića, odnosno iz njegove knjige *Kako postati pisac*, dok za djelo Andre Gidea *Močvare* kaže da to djelo spada u ona koja bi, kada bi to bilo dopušteno, u cijelosti prisvojila.

U neprestanoj polemici s kritičarima Dubravka Ugrešić upozorava da se njezina postmodernistička tehnika ne može svesti na poigravanje tuđim književnim tekstovima. Da bi objasnila presudnu komponentu na koju oni zaboravljaju, uzela je primjer jedne Krležine junakinje, koja u šarenilo prepisanih fraza iz različitih ljubavnih romana upleće svoju “životnu istinu gorku kao pelin” i za razliku od Krležine junakinje, Dubravka Ugrešić to čini promišljeno i svjesno. Činjenica da se u zbirci *Život je bajka* ne spominje trauma, ne znači da ona i ne postoji. Ključno je obilježje traume upravo njezino nijekanje. Stoga se najpoznatije

teorije bajki – Lüthijeva, Proppova, Jollesova – na ovaj ili onaj način pozivaju na traumu u njezinoj podlozi. Budući da se trauma ne može riješiti potiskivanjem, nego samo preradom, Dubravka Ugrešić odatle izvodi sklonost svojih likova prema bajkama. Problem nastaje, međutim, kada središnjim likom njezina romana postaje njezina majka, koja je sa s jedne strane fikcionalno „produljenje“ autorice, dok je Dubravka Ugrešić kao autorica njezino stvarno „produljenje“. Iz toga proizilazi komplikacija odnosa između autorice i lika, jer trauma više ne ostaje samo na jednoj strani. Taj se „autobiografski obrat“ raščlanjuje usporedbom ranije zbirke priča *Život je bajka* s kasnijim romanima *Muzej bezuvjetne predaje* i *Baba Jaga je snijela Jaje*.⁴⁸

⁴⁸ Vladimir Biti, *Märchen und Trauma. Zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić*, In: *Märchen in den südslawischen Literaturen*, Frankfurt am Main, 2010.

16. Forsiranje romana - reke

Pisanje je, na različite načine, omiljeno područje zanimanja Dubravke Ugrešić. Kada je riječ o njezinoj prozi to je najviše vidljivo u problematiziranju tehnologije pisanja. No, u djelu *Forsiranje romana – reke* glavni protagonisti su upravo pisci, dakle oni koji tekst proizvode.

Uzmemo li u obzir da je pitanje originalnosti jedno od osnovnih tema postmoderne, Dubravka Ugrešić se upravo tom temom eksplicitno pozabavila, putem svoga naratora, što je možda i ključna tema romana. Na pitanje, ima li danas mjesta za djelatnost kao što je književno pisanje Dubravka Ugrešić je odgovorila s puno optimizma da se pisac i u novim okolnostim iznova potvrdio.

Tekst *Forsiranje romana – reke*, organiziran je u dva, naravno povezana dijela, ali granice su jasno vidljive. Među mnogobrojne protagoniste, pisce, uveo je i jednog koji je zanesen idejom potpune kontrole života i književnih djela svih svjetskih pisaca i to je zapravo glavni pokretač zapleta ovoga djela. Jean Paul Flagus je zanesen idejom uklanjanja svake originalnosti književnog djela. Flagus kaže:

“Komparatistički orijentiran kritičar uvijek će devalvirati napore bilo kojeg pisca da bude nov i jedinstven i bez pardona ga svrstati u grupu drugih, u pravac, model i slično. Kritičari općenito jedva čekaju pojavu kakvog novog djela da se mogu baciti na njega i oglodati ga do nasitnije košćice, skinuti zubima i najmanji komadić mesa. Danas pisac već zna što ga čeka. Dok u stvaralačkoj groznici sjedi za strojem, on na svom repu već osjeća kritičarev zub, ne smije se ni osvrnuti iza sebe, jer će vidjeti da ga nema do polovice...”⁴⁹

Ako još jednom napomenem da je pitanje iscrpljenosti književnog jezika, primoranost na njegovo ponavljanje, odnosno pitanje književne originalnosti jedno od najvažnijih uporišta postmoderne, jednostavno ćemo zaključiti da se Dubravka Ugrešić u romanu *Forsiranje romana – reke* tim pitanjem i eksplicitno pozabavila preko svoga naratora, što je, zapravo i ključno pitanje cijelog romana. Na pitanje treba li književnost posustati pred izazovima koje nudi suvremena tehnička svijest ili kako se to pita Italo Calvino u svome djelu *Kibernetika i fantazme*:

“Hoćemo li, kad se stabiliziraju ti postupci, povjereni kompjutoru koji ima zadatak da izvrši te operacije, imati stroj koji će biti u stanju zamijeniti pjesnika i književnika?

⁴⁹ Dubravka Ugrešić, *Forsiranje romana-reke*, Zagreb, 1988, str. 12

Hoćemo li tako kao što već imamo strojeve koji čitaju, strojeve koji obavljaju lingvističku analizu književnih djela, strojeve koji prevode, strojeve koji rezimiraju, imati i strojeve koji će biti u stanju da izmišljaju i sastavljaju pjesme i romane?... Koji bi bio stil književnog robota?

Mislim da bi njegova prava vokacija bila klasicizam; probni ispit takve poetsko – elektronske mašine bit će proizvodnja tradicionalnih djela, poezije sa zatvorenim metričkim oblicima, romana sa svim pravilima. U tom smislu je način na koji je književna avangarda do sada upotrebljavala elektronske strojeve suviše human.”⁵⁰ (Italo Calvino, Kibernetika i fantazme, Revija 21/br.6, Osijek, 1981, str 118).

Veliki broj protagonista u romanu *Forsiranje romana – reke* su zapravo konstruirani kao predlošci iz stvarne zagrebačke književne sredine, lako se daju očitati njihovi autentični, stvarni predlošci i na taj način smo stigli do još jedne razine Ugrešićkina poigravanja odnosom književnosti i života.

Kao što sam i u prethodnom tekstu već spomenula, veliki utjecaj na cjelokupni rad Dubravke Ugrešić imao je njezin život u egzilu, zapravo sva njezina kasnija djela napisana su sa političkom pozadinom.

Dakle, sam čin pisanja, nemoguće je shvatiti razdvajanjem umjetnosti od stvarnosti, odnosno nemoguće je razdvojiti reprezentaciju pripovjednih tekstova od političko – etičkog naboja.

⁵⁰ Citirano po: Velid Đekić, *Flagusova rukavica*, Zagreb, 2006, str.148

17. Muzej bezuvjetne predaje

Muzej bezuvjetne predaje pripovijeda o susretu Istoka i Zapada u sjeni ratova na Balkanu koji je proizveo novu generaciju izbjeglica i otvorio bolno pitanje identiteta u Europi, zaokupljen snom o svojoj budućnosti bez granica. Ovo je roman o egzilu kao sudbini i kao izboru, ispričovijedan iz ženske vizure.

Prema riječima Istvana Ladanyia: “egzil je stanje izmještenosti iz vlastitog prostora istosti prouzrokovan neakvom prisilom i u takvom nastalom prostoru i vremenu drugosti, koncepti doma, domovine, međuljudskih povezanosti, uklopljenosti, prestaju dobivat daljnju potvrdu”.⁵¹

Također jedna od središnjih tema ovoga djela jest diskurz fotografije, za koji Aleksandar Mijatović kaže da je diskurz fotografije u djelu *Muzej bezuvjetne predaje* osnovna strategija pamćenja, odnosno, sprečavanja zaborava sjećanja – dozivanja iz zaborava, koji se razvija u dva glavna pravca: fotografski jezik i jezik fotografije.”Fotografski jezik jest onaj u kojima je subjekt zaokupljen sitnicama, ostacima, beznačajnim stvarima, kao „slučajnim stvarima koje traže interpretaciju“, koje naglašavaju nejedinstvo i rascjepkanost”.⁵² Jezik fotografije je jezik subjekta, koji pokušava naći zajedničko interpretacijsko načelo. Diskurz fotografije posreduje gubitak, čineći ga vidljivim, na način da pamtimo prvu domovinu i uživamo u njezinu nedostatku.

Kada govorimo o intertekstualnosti u djelu *Muzej bezuvjetne predaje* naići ćemo na jako puno citata stranih autora i upravo tim citatima autorica upotpunjuje svoje djelo:

„U ovom trenutku vrijeme je nostalgичno, a fotografije aktivno podstiču nostalgiju. Fotografija je elegična umjetnost, umjetnost sumraka (...) Same fotografije su memento mori. Snimiti fotografiju znači sudjelovati u smrtnosti, povredljivosti, promjenjivosti neke druge osobe (ili stvari). Upravo odsijecanjem ovog trenutka i njegovim zamrzavanjem sve fotografije svjedoče o neumoljivom topljenju vremena“⁵³ (Susan Sontag, O fotografiji)

„U tom trenutku kao da je netko stavio u mene ledenu kocku straha“

⁵¹ Istvan Ladanyi, “Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić“, u: *Fluminensia, časopis za filološka istraživanja*, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta, god.20 (2008), br.1, str.119

⁵² Aleksandar Mijatović, „Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*“, u: *Fluminensia, časopis za filološka istraživanja*, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta, god.15 (2003) br.2, str.49

⁵³ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.27

(Milan Kundera, Knjiga smijeha i zaborava)⁵⁴

Zatim nekoliko citata Viktora Šklovskog:

“Meni danas nisu potrebni knjiga ni kretanje naprijed, meni je potrebna sudbina, tuga velika, kao crveni koralj”⁵⁵

“Dugo sam išao mostovima iznad puteva koji se ovdje ukrštaju, kao što se ukrštaju niti na šalu što se provlači kroz prsten. Taj prsten je Berlin”⁵⁶

“Berlinska tuga je gorka kao karbidska prašina”⁵⁷

Zatim citat Rainer Maria Rilkea :

“Sjećate li se stvari koje ste izgubili slijedećeg dana?

Smjerno vas mole posljednji put

(uzalud)

Da ostanu još s vama.

No anđeo gubitka okrznuo ih je svojim nehajnim

Krilom:

Više nisu naše, držimo ih silom”⁵⁸

Zatim nekoliko citata poznatoga hrvatskog književnika Miroslava Krleža, koji opisuje Berlin :

„Tišina je noćna. Crna voda Spreve sjaji zloslutno po kanalima, titraju traci svjetlosti u mutnom vodenom ogledalu, a od centra gradskoga odjekuju signali tramvajski i jecanje klaksona. Tu sjaji asfalt, a gusta krema od lapavice rastapa se u bujicu pneumatika; teku crveno – zelene i zlatne reklame, kovitlaju se ognjene elipse, drhture polugole ženke na kišnom februarskom vjetru, zaogrnutе pahuljičavim paperjem od fantastičnih tropskih ptica. Tamo su noćni lokali, lakirane kineske kutije bluda, s balustradama i tempera – golotinjom (majmuni na trešnjevim rascvjetalim granama diraju gole žene u grožđu žutih mimoza), metež na balskom parketu zu jauh saksofona i fagota. Ugojena sjevernjačka žena u kockastoj škotskoj suknji igra sa nekom Engleskinjom u crvenom grimizu sa bijelom čipkastom prevlakom. Urlaju pijane, tuste Mađarice, urlaju Crnci, urlaju saksofoni, grme bubnjevi, i sav taj ljubičasti pliš, to skrletno mrtvačko šarenilo plastrona i idiota, sve se to gurka i luduje za ljudožderski čulno piskanje dude, što mekeće pod pazuhom žutozelenog sušičavog mladića.

⁵⁴ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.53

⁵⁵ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.78

⁵⁶ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.125

⁵⁷ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.131

⁵⁸ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.81

Masiv gradskog centra je pust, a preko Spreve od Altberlina čuje se lirsko otkucavanje starinskog sata na nekom osamljenom zvoniku ...⁵⁹

„Berlin, dakle, nije samo grad rogervanderweydenovskih brokata i Geertgenove marcipanske ljubavi, to nije samo grad snobova, egipatske bronce i Dürerove grafike, nego i jednog kita, dvadesettri metra dugog što se pokazuje narodu sankilota i plebejaca kao čudo, na drevnoj splavi na Sprevi, pred Carskim dvorom“.⁶⁰

Mogla bih navesti još jako puno citata, koji se nalaze u knjizi *Muzej bezuvjetne predaje*, no ovi već navedeni reprezentativno pokazuju da se Dubravka Ugrešić uvelike koristila citatima drugih književnika, koji su zapravo u većini slučajeva stajali na početku nekoga novog naslova ili podnaslova, kao uvod u ono što dolazi i uvod u ono o čemu će autorica pisati na idućim stranicama.

Iako u samom uvodu autorica upozorava kako autobiografski ključ nije primjeren, *Muzej bezuvjetne predaje* počiva na nizu autobiografskih i biografskih strategija pisanja. Sastavljen od sedam većih cjelina od kojih svaki ima zaseban tematološki naslov, roman strukturno koristi više različitih načina pisanja. Sva neparna poglavlja su naslovljena jednostavnim njemačkim izrazima: *Ich bin müde*, *Guten Tag*, *Was ist Kunst?*, *Wo bin ich?*

Ta četiri dijela, ako ih zamislimo u kontinuitetu, predstavljaju sadašnje vrijeme pisanja u egzilu. Popis predmeta koji su pronađeni u tijelu morskog psa u berlinskom zoološkom vrtu, čime zapravo počinje *Muzej bezuvjetne predaje*, također je parodija i groteskna slika životne prtljage, kaotične i ispremještane, svake moguće biografije.

Roman *Muzej bezuvjetne predaje* je napisan iz perspektive ja – pripovjedača, gdje autorica pokušava prevladati osjećaje bespomoćnosti, usamljenosti, opterećenja, te se i vani i unutra boriti s tom političkom situacijom i egzilom.

Jedan od glavnih motiva u romanu jest dio u Berlinskom zoološkom vrtu, gdje su predstavljene sve stvari koju su se našle u utrobi umrlog slona. Pored toga u središtu događanja je također i fotografija, te fotoalbum preko kojih se Dubravka Ugrešić prisjeća osobnih i obiteljskih događaja.

U Muzeju bezuvjetne predaje, je nakon ponovne izgradnje muzeja, kantina postala mjesto sastanke izbjeglica iz bivše Jugoslavije.

⁵⁹ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.130

⁶⁰ Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam, 1997, str.134

Studije Angele Richter (2003) u kojima se radi o sjećanjima i zaboravljenosti u tuđini kod autora Dubravke Ugrešić i Davida Albaharija, obrađuju temu, da li je, kako i sam naslov romana kaže, autor, odnosno pripovjedač, s tim potpisao i vlastitu kapitulaciju. Odgovor na to pitanje, prema riječima Angele Richter, je negativan.(Richter 2003:269)⁶¹

U romanu *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli*, Dubravka Ugrešić je razgradila sjećanja bivše Jugoslavije, kao nešto što se neće i ne treba ponovno doživjeti.

Uvod romana nas upućuje na to da ga možemo ili trebamo čitati kao autobiografski izvještaj. Roman je bez ikakve sumnje autobiografski i upravo taj odnos između pripovjedača i autora čini to pripovijedanje nostalgičnim diskursom.

U romanu pronalazimo također citat ruskog formaliste Viktora Šklovskog, koji je također privremeno bio egzilant:

„Nemam želje da budem dovitljiv. Ne želim graditi fabulu. Pisat ću o stvarima i mislima. Poput zbirke citata” (*Muzej bezuvjetne predaje*, str.23)

Naslovom *Ich bin müde*, autorica nam želi reći da je to jedina rečenica koju je znala reći na njemačkom jeziku. Na početku pripovijedanja, autorica kaže da i ne želi ništa više naučiti osim te rečenice, jer bi se onda morala stopiti s tom zemljom, a ona želi još ostati zatvorena sa svojim sjećanjima na sve ono što je ratom bilo uništeno – jugoslavensku svakodnevnicu, kulturu i kolektivno sjećanje⁶².

„ Ich bin müde, Kažem Fredu. Njegovo blijedo sjetno lice rasteže se u osmijeh. Ich bin müde jedina je njemačka rečenica koju zasad znam. U ovom trenutku kao da ne želim naučiti više. Naučiti više znači otvoriti se. A ja još neko vrijeme želim ostati zatvorenom“ (*Muzej bezuvjetne predaje*, str.23)

Kako je i na prvi pogled vidljivo, diskurs Ugrešićkinog pripovijedanja je nostalgičan.

U jednom dijelu romana, opisuje autorica djelo ruske umjetnice po imeni Ilja Kabakow, u čijem je atelijeru bila jednom kao gost. Kabakowa se upravo bavila sa sovjetskom svakodnevnicom, od čega je i uzela dijelove za svoje djelo. Naime, ona je skupljala smeće i ljepila ga na papir, pridajući svakom otpatku posebnu važnost, te je na taj način dokumentirala vlastiti život. Slično pokušava i Ugrešićka, ovjekovječiti život svoje mame, preuzimajući neke dijelove iz njezinog dnevnika. Mamin dnevnik se uglavnom sastoji od

⁶¹ Katja Kobolt, *Frauen Schreiben Geschichten, Krieg, Geschlecht und Erinnern im ehemaligen Jugoslawien*, Drava Verlag Klagenfurt, 2006, str. 132

⁶² Katja Kobolt, *Frauen Schreiben Geschichten, Krieg, Geschlecht und Erinnern im ehemaligen Jugoslawien*, Drava Verlag Klagenfurt, 2006, str.156

opisivanja i komentiranja povijesnih događaja, kao na primjer, politički ustanak na Kosovu 1989. godine te svakodnevnice koja je beznačajna. Mama je, zapravo, zaprepaštena banalnošću vlastitog života, a to nam je približeno na dvadestak stranica gdje se nalaze dijelovi iz njezinog dnevnika.

Kako sam već napomenula, Muzej bezuvjetne predaje jest naziv muzeja u nekadašnjem istočnom Berlinu, u kojem je Njemačka potpisala kapitulaciju. Sve te izbjeglice su, zapravo, bile prisiljene na bezuvjetnu kapitulaciju, ali ovaj put to nije samo nemilosrdna činjenica da se moraju odreći svojih kuća, obitelji, nego se moraju pomiriti i s činjenicom nepostojanja vlastite zemlje.⁶³

Dubravka Ugrešić je u svom djelu *Muzej bezuvjetne predaje* (re)konstruirala sjećanja na nekadašnju Jugoslaviju, koja su, kao i zemlja, bila rascjepkana, neopisiva. Tako Dubravka Ugrešić u završnom dijelu djela *Muzej bezuvjetne predaje* kaže:

„...I mi smo imali istu takvu kuhinju - kaže Mira.

Mi nikad nećemo imati takav muzej – kaže Zoran.

Kako da ga imamo kad je zemlja nestala!? – Kaže Mira.

Zato smo svi mi hodajući eksponati – kaže Zoran... „ (*Muzej bezuvjetne predaje*, str.297)

Kroz opisivanje svoje svakidašnjice, primjerice pripovijedanjem o svojim ljubavnim pričama, o mami, Dubravka Ugrešić ne samo da opisuje slom Jugoslavije, nego i vlastiti slom.

⁶³ Vladimir Biti, „Wie ein Hund – Entmenslichung der Sprache in Dubravka Ugrešić Das Ministerium der Schmerzen“, u: Davor Beganović, *Krieg sichten*, München, 2007, str.292

18. Ministarstvo boli

Ministarstvo boli je, naime, naziv sadomazohističkog seks – šopa u kojem rade neki od učesnika priče i to je zapravo simboličan naziv za duševno stanje, koje je u manjoj ili većoj mjeri zadesilo sve „bivše Jugoslovane“. Baš kao i u ostalim djelima Dubravke Ugrešić i u *Ministarstvu boli* pronalazimo jako puno citata iz drugih svjetski poznatih djela.

U knjigama *Američki fikcionar*, *Život je bajka* te *Ministarstvo boli* pronalazimo citate ili usporedbu sa Carrollovom Alicom, tako npr. u djelu *Američki fikcionar* autorica počinje jedan dio rečenicom „Ovu knjigu sam pisala kad su mi se sve riječi rasule, baš kao Carrollovoj junakinji Alice“ (*Američki fikcionar*, str.9)

U *Ministarstvu boli* to je vidljivo u slijedećem dijelu:

„Grad koji je nalikovao na puža, na školjku, na paukovu mrežu, na raskošnu čipku, na roman neobične kružne strukture, koji, prema tome, nema svog svršetka, zbunjivao me je. Često sam se gubila, dugo nisam bila u stanju zapamtiti nazive ulica, ni gdje koja započinje, niti gdje završava. Utopljala sam se u čaši vode. Često me pratio osjećaj da ću se – ako se, poput Carrollove Alice poskliznem i padnem u neku rupu – obresti u nekom trećem ili četvrtom paralelnom svijetu. Jer Amsterdam, koji sam kratko znala, već je bio moj paralelni svijet. Doživljavala sam ga poput vlastitog sna koji se, na svoj način, rimuje sa mojom zbiljom. Odgonetavala sam grad kao da tumačim vlastite snove“ (*Ministarstvo boli*, str.37)

Zatim pronalazimo stih pjesnikinje Vesne Parun, spojene sa strofom Tina Ujevića:

„ (...) ti koja imaš nevinije ruke od mojih. Noćas se moje čelo žari, noćas se moje vjeđe pote, i moje misli san ozari, umrijet ću noćas od ljepote“ (*Ministarstvo boli*, str.67)

Zatim u jednom dijelu knjige u kojem jedan od protagonista opisuje jugoslovensku književnost spominje slijedeće stihove: „Čovječe, ne idi malen ispod zvijezda“ (*Ministarstvo boli*, str.83), zatim „Gledo sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu. U dvorani kobnoj, u idili cvijeća. Na visokom odru, agoniji svijeća...“ (*Ministarstvo boli*, str.84) i još puno primjera kojima Dubravka Ugrešić, upravo na ovaj način upotpunjuje svoje djelo i daje mu posebnu notu, sa intertekstualnim prizvukom.

U središtu događanja romana *Ministarstvo boli* jest književna docentica Tanja Lucić, koja sa svojim studentima pokušava u novoj okolini razgovarati o nekadašnjoj Jugoslaviji.

Traženje identiteta je također i u *Ministarstvu boli* stanje koje je kroz mješavinu kaosa, osjećaj gubitka i bespomoćnosti utisnut u svakom od njih. Egzil ili iskustvo rata čine potrebu za novim početkom:

„Svi smo mi na ovaj ili onaj način bili orobljeni. Popis stvari koje su nam oduzete bio je dugačak i strašan. Bila nam je oduzeta zemlja u kojoj smo se rodili i pravo na normalan život. Bio nam je oduzet jezik. Iskusili smo stanje poniženja, straha i bespomoćnosti“(*Ministarstvo boli*)⁶⁴

Sa gotovo terapijskim ciljem počinje docentica projekt skupljanja i opisivanja sjećanja na izgublenu domovinu pod nazivom “katalogizacija bivše jugoslavenske svakidašnjice”.

Nakon velikih posljedica rata, koji je u Hrvatskoj nazvan domovinskim ratom, htjeli su autori, gotovo silom, dati svoj odgovor na „izazov zbilje“⁶⁵.

Naslov romana *Ministarstvo boli* ima dva značenja: s jedne strane, to je zapravo naziv za sadomazohistički lanac trgovina koji svojim klijentima, s različitim pomagalima, nude seksualni užitek, a s druge strane to je zapravo, stanje, osjećaj u kojem se nalaze svi ljudi kojima je zemlja ukradena.⁶⁶

Na kraju romana pronalazimo otprilike stotinu kletvi, kao simbolični oproštaj, na bosanskom, hrvatskom, srpskom jeziku, makedonskom, kao sjećanje na zajedničko vlasništvo naroda iz bivše Jugoslavije:

„Proklet da si i ovoga i onoga sveta“

„Belog dana da ne vidiš“

„Aj da bi volcite te izele na nekoja raskrsnica“

Zatim kletva, koja znači isto, ali samo na različitim dijalektima:

„Sjeme ti se zatrló“

„Sime ti se zatrló“

„Seme ti se zatrló“

Zatim dvije kletve na makedonskom jeziku, dio kojim završava roman *Ministarstvo boli*:

„Tuginata da ti bide mila“

⁶⁴ Anne Cornelia Kenneweg, „Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung“, u: Ulf Brunnbauer, *Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007, str.282

⁶⁵ Milka Car, „Dokumentarismus im kroatischen Kriegsroman 90er Jahre“ u: Marijan Bobinac, *Gedächtnis – Identität – Differenz*, Tübingen und Basel, 2008, str.255

⁶⁶ Slavija Kabić, „Das Ministerium der Schmerzen in der Endmoränenlandschaft“, u: Marijan Bobinac, *Gedächtnis – Identität – Differenz*, Tübingen und Basel, 2008, str.277

„Tam koski da ostaviš“

Simbolika je vjerojatno skrivena u posljednjoj rečenici, budući da ja-pripovjedač, dakle, sama Dubravka Ugrešić, svoje priče piše u Nizozemskoj, ali, kako kaže autorica na samom kraju romana:

„A kad se moje glasnice istroše, kada mi od vjetra odrveni čelo, smirena napuštam plažu. Iza mene ne ostaje nikakav trag. Holandske horizontale su dobre kao starinske bugačice. Upijaju sve“.⁶⁷

⁶⁷ Dubravka Ugrešić, *Ministarstvo boli*, Beograd, 2004, str.286

19. Baba Jaga je snijela jaje

Propitivanje semantike egzila u prozi Dubravke Ugrešić, kao i drugih kategorija koje se u to polje mogu upisati (putovanje, lutanje, bijeg, izmještenost), iznimno je popularno u suvremenoj književnokritičkoj praksi. Ta čitanja problematiku egzila promatraju kao specifičan modus fikcionalizacije neposredne stvarnosti. Proučavaju kojim se metaforama stanje izmještenosti mapira u diskurzu⁶⁸, propituje kako iskustvo egzila transformira svjetonazor Ugrešićkinih pripovjedačkih subjekata⁶⁹ te zašto kartografija egzila svoj odgovarajući reprezentacijski sustav nalazi u diskurzu fotografije⁷⁰.

Neupitno je da se bijeg, putovanje i lutanje, objedinjeni u metaforici egzila, mogu smatrati okosnicom Ugrešićkinih lutalačkih proza koje su obilježile njezin opus od devedesetih godina, pa naovamo. Romani *Muzej bezuvjetne predaje* (2002), *Ministarstvo boli* (2004) te zbirke eseja *Američki fikcionar* (1993), *Kultura laži* (1996) i *Zabranjeno čitanje* (2001) svoje uporište imaju u (pseudo)autobiografskom iskustvu egzilanata, lualice koji svoju poziciju izmještenosti koristi kao fokalizacijsku prizmu kroz koju (re)konstruira vlastiti raspršeni identitet, uvijek u procjepu između ovdje i ondje, između prošlosti i sadašnjosti.

Putovanje tako prerasta iz tematskog u strukturni element egzilantske proze i postaje pretpostavkom narativne zbilje i jezika kojim se ta zbilja diskurzivira. Uz diskurz Ugrešićkine egzilantske proze Andrea Zlatar u svome djelu *Tekst, tijelo, trauma* veže tipične postmodernističke pojmove, poput nostalgije, autoironije, kao hibridnog učinka nastalog spajanjem autobiografskog diskurza ironijskog modusa – parodije, apsurdna i fantastike, privatizacije jezika, polifonije, fragmentarnosti, kolažiranja, metanaracije, sin – biografije i slično. U kontekstu tog opusa roman *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) istodobno je i odstupanje i kontinuitet.

Tragajući za fiksnim i razrađenim topografijama i kartografijama unutar romana, možemo uočiti da je Dubravki Ugrešić svojstven zahtjev za mobilnošću ovdje transponiran u neke druge sfere, odnosno u prostore mitskog, bajkovitog i intimnog, ali da i dalje ostaje zajedničkim nazivnikom njezinih pripovjedačkih lica. Potreba za stalnim kretanjem u ovom se romanu preslikava s narativne na metanarativnu razinu, zahvaćajući prostore žanra i spajajući

⁶⁸ Istvan Ladanyi, „Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić“, u: *Fluminensia, časopis za filološka istraživanja*, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta, god. 20(2008) br.1, str. 119-138

⁶⁹ Celia Hawkesworth, „Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić“, u: Živa Benčić, *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb, 2006, str.441

⁷⁰ Aleksandar Mijatović, „Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*“, u: *Fluminensia, časopis za filološka istraživanja*, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta, god. 15 (2003), br.2, str.55

klasične obrasce romanesknog pripovijedanja s autobiografskom intimističkom prozom, bajkom i znanstvenom raspravom. U tom smislu, *lutanje* kao neprestano prelaženje žanrovskih granica, kao kombiniranje pripovjednih tehnika, miješanje narativnih i stilskih modusa, ali i jezikā i diskurzā, predstavlja dinamičko načelo koje onemogućuje jednoznačnu žanrovsku klasifikaciju romana.⁷¹

U njezinoj klasičnoj strukturi motiv putovanja je neupitan konstitutivni element bajke, pa se i prema V. Proppu, kako navodi u svome djelu *Morfologija bajke*, može ubrojiti u nekoliko različitih tipova funkcija, s obzirom na to radi li se o fizičkom putovanju (potrazi za kraljevnom ili skrivenim blagom, o putovanju kao inicijacijskom obredu junaka) ili metaforičkom putovanju (koje je gotovo uvijek putovanje u svijet mrtvih duša). Taj je element Dubravka Ugrešić višestruko iskoristila već na razini sižea kako bi uspostavila topografiju, odnosno iscrtala geografski trokut Zagreb – Varna u Bugarskoj – češke toplice, unutar kojega je smještena radnja romana. Odabir lokacija nije slučajna, on potvrđuje mitsko podrijetlo prototeksta koji se može iščitati na slavenskom teritoriju na kojemu je kulturno naslijeđe praslavenske mitologije poslužilo za brojne narodne priče i vjerovanja, bajke, legende i predaje. Kao i u klasičnom romanu prostora, i ovdje je putovanje iznimno plodan motivacijski postupak za razvoj fabule, ali osigurava i posrednu karakterizaciju likova kojima putovanje znači i svojevrsan simbolički proces spoznaje. Nadalje, u ovom bajkovitom kontekstu motiv putovanja ima i sekundarnu, metaforičku dimenziju bijega iz neposredne i samim time neopažljive stvarnosti u imaginarne prostore bajke, bijega koji nudi mogućnost iskustva, nudi mitsku dimenziju koja uozbiljuje problematiku i dopušta da se ona kritički osvjetli. Na jedno moguće čitanje romana upućuju nas već same jake pozicije naslova i podnaslova, *Baba Jaga je snijela jaje, mit o Babi Jagi*, koje uspostavljaju intertekstualnu vezu s ruskim fantastičarskim autorom A. M. Remizovim. (Aleksij Mihajlovič Remizov (1877 – 1957) ruski je modernistički pripovjedač i fantastičar, poznat po modernističkom prepisivanju ruskih narodnih priča i bajki, od kojih je najpoznatija upravo istoimena *Baba Jaga je snijela jaje*. U intervjuu za srpski “Dnevni glasnik”(11.05.2008) Dubravka Ugrešić Remizovu pripisuje autorstvo tog naslova koji je preuzela kao moto za zbirku priča *Život je bajka* i kao naslov svog posljednjeg romana *Baba Jaga je snijela jaje*, kao i s ukupnom ruskom i slavenskom tradicijom usmenosti, bajkovitosti i narodne predaje. To čitanje na umu treba usporedno imati prototekst od kojega roman polazi, panslavensku bajku o Babi Jagi. U

⁷¹ Aneta Ryznar, *Lutanje kroz imaginarno i diskurzivne strategije presvlačenja jednog žanra*, http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=788:lutanja-kroz-imaginarno-i-diskurzivne-strategije-presvlaen, 19.06.2010, 13:53

povijesti slavenskih narodnih i usmenih književnosti, Baba Jaga se kao mitološko biće najčešće pojavljivala u ruskim bajkama i predajama, takozvanim *skaskama*.

Prvu sustavnu klasifikaciju ruskih skaski napravio je Aleksandar Nikolajevič Afanasjev (1826 – 1871), ruski folklorist i osnivač ruske mitološke škole, koji je prikupio i objavio preko šest stotina ruskih bajki i priča (*Narodnye russkie skazkie* 1855 – 1863) i upravo taj korpus je bio polazište na kojem je Vladimir Propp izgradio svoju morfologiju bajke.

Postmodernističko presvlačenje žanra, radilo se o ljubiću, krimiću ili dnevničkom zapisu, prisutno je u većini Ugrešićkinih romana gdje se taj postupak najčešće uparuje s parodijom, implicitnom ili eksplicitnom kritikom ili autoironijom. Pretpostavimo li da roman o Babi Jagi koketira s bajkom i zakoračuje u prostore mitskoga, usmenog i pretkulturnog, prvo pitanje koje se nameće jest zašto i kako je u ovom konkretnom romanu došlo do zamućivanja generičkih granica? Najočitiiji odgovor podudarnost je motiva i narativnih shema između romana i njegova prototeksta. Ipak, stvarno se *presvlačenje* žanra zbiva na razini njegovog diskurza, u prostoru jezika koji spretnim i asocijativnim stilizacijama usmenih formi u sjećanje priziva bajku kao umjetnički žanr, ali i cjelokupnu tradiciju usmene pučke predaje.

Imajući na umu da je Baba Jaga lik koji pripada svijetu bajki, želim upozoriti na kontradiktornost koja je primjetna u podnaslovu – *mit o Babi Jagi*. Bajka kao umjetnički žanr zasigurno jest produkt mitske slike svijeta, ali ne može biti nositeljem neke vlastite privatne mitologije.

Roman *Baba Jaga je snijela jaje* pokušaj je uspostavljanja dvostruke kritičke oštrice. Prva je uperena prema tradicionalnim (patrijarhalnim) slavenskim mitološkim sustavima, a druga prema suvremenim ideološkim pritiscima popularne kulture. Ova je strategija ironizacije svoj avatar pronašla u spornome liku Babe Jage, arhetipskoj predodžbi stare žene, spram koje su se obje kulture postavljale ambivalentno, istovremeno je demonizirajući i priznavajući joj određenu moć. Tako bismo ovaj postupak uzdizanja bajke na razinu mita mogli nazvati žanrovskom reklasifikacijom bajke, što predstavlja vanjski, gotovo politički čin čiji je cilj u feminističkom ključu ispisati prošlost i sadašnjost ženske pozicije koja svoj simbolički korelat pronalazi u liku Babe Jage.

Roman je pisan u formi triptiha. Tri cjeline su tematski, žanrovski i stilski posve različite, odnosno, svaka se prema zajedničkoj niti, svom prototekstu, odnosi na posve drukčiji način. Već sami naslovi poglavlja, koji su zapravo replike preuzete iz različitih, uglavnom ruskih bajki o Babi Jagi (Pođi tamo, ne znam kamo, donesi to, ne znam što; Pitaj, samo znaj, svako pitanje ne vodi dobru; Što više znaš, brže stariš), upućuju na intertekstualnu dimenziju romana

koja citatima i stilizacijom različitih tipova diskurza i motiva roman približava postmodernističkom modelu romana.

Prvi dio romana, pisan u prvom licu, uspostavlja citatni odnos s Ugrešićkinim romanom *Muzej bezuvjetne predaje*, s kojim dijeli fragmentarnost, autobiografičnost i intimističnost diskurza. No, za razliku od prethodnih romana, ovdje se pitanje konstrukcije identiteta *tematski* propituje preko odnosa majke i kćeri, odnosno ženske vještičje genealogije, a *stilski* preko statusa jezika. S jedne strane, jezik se problematizira na tematskoj razini, kroz lik majke čije se starenje manifestira u nesposobnosti ispravnog imenovanja stvari, u gubljenju riječi, a s druge strane, ne treba zaboraviti da i u muškom (mitskom, kozmogonijskom) i u ženskom (bajkovitom, vještičjem) svijetu jezik ima važnu, gotovo svjetotvornu ulogu. Prvi nam dio romana posredno donosi teme koje će se razvijati u druga dva dijela (feminističku interpretaciju arhetipova, mitologija i njihove veze s ideološkim diskurzom; diskriminacijsku poziciju vladajuće kulture spram fenomena starenja) te suptilno naznačuje moduse u kojima će se te teme diskurzivno oblikovati. Žanrovski okviri bajke tako postaju svjetotvornim elementom priče, njezin siže je transmutiran u samo još jednu ponešto (post)moderniju, ali jednako valjanu inačicu bajke, u metabajku koja istovremeno čuva svoje motivske i diskurzivne obrasce odnoseći se prema njima i afirmativno i ironijski, propitujući njihovu svjetotvornost u vremenu novih mitologija (kulta ljepote, mladosti i zdravlja).⁷²

Jezik pripovjedačice je pokušaj da u majčinom, pa posredno i u vlastitom svijetu, uspostavi logičke, uzročno – posljedične veze, npr.

„Donesi mi one kekse za genitalije...

Zнала je točno koje kekse. Radilo se o digestivnim keksima, mozak joj je još uvijek radio: nepoznata riječ cerealije spojila se s poznatom genitalije i tako je iz njezinih usta ispio neobičan sklop. Samo zamišljam da je tako, možda je hod između jezika i mozga imao drugačiji put“ (*Baba Jaga je snijela jaje*, str.23).

Elementi majčina govora (fraziranje, perifraze, deminutivi, eufemizmi, stereotipizirani iskazi, oksimoroni, novosloženice, anagrami, uzvici) su tipični leksostilemi bajkovitih žanrova.

Proces imenovanja i ovaj put ima funkciju opne kroz koju jedan žanr u sebe propušta elemente drugoga – nakon što je imenovana majčinim *bedelom*, i poslana u u Bugarsku da pronađe majčinu rodnu kuću, njezino putovanje dobiva dimenziju svetoga putovanja, misije,

⁷² Aneta Ryznar, *Lutanje kroz imaginarno i diskurzivne strategije presvlačenja jednog žanra*, http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=788:lutanja-kroz-imaginarno-i-diskurzivne-strategije-presvlaen, 20.06.2010. 17:05

ali zadatak koji je pripovjedačici povjeren nije moguće ispuniti, što nam, uostalom, sugerira i sam naslov poglavlja. Pripovjedačici u potrazi pomaže i Bugarčica Aba, koja u sebi objedinjuje funkcije pomagača, darovatelja i protivnika (jednom riječju, sve funkcije koje u klasičnoj bajci može imati Baba Jaga), a čiji je govor kompilacija citata, formula, izreka, ulomaka narodnih priča, ruskih, bugarskih, engleskih, latinskih fraza – ukratko, magijski govor, to je vidljivo u slijedećem dijelu:

„Rečenica je zazvonila kao prsnuta čaša. Upotrijebila je bugarsku frazu *našijat s tebe roman*. Ista postoji i na ruskome jeziku. Riječ *roman* značila je dvije stvari: književnu vrstu, roman i ljubavnu vezu, ili ljubavnu avanturu. Fraza *imati s nekim roman* značila je biti u vezi, biti zaljubljen. Bila je to nespretnost s njezine strane, upustila se u igru riječima, htjela je ironično iskoristiti oba značenja, a možda je, tko zna, naprosto htjela reći nešto smiješno. Sve sam to mogla razumjeti i nisu me smetale značenjske implikacije. Nešto drugo zagreblo je po mom sluhu. Ton. Din-din-din – don! Taj ton“ (*Baba Jaga je snijela jaje*, str.73).

Prvi dio romana čita se u autobiografskom ključu intimističke proze i u njemu nema eksplicitnih bajkovitih elemenata, oni su naznačeni u dubinskoj strukturi priče (u aktanskoj shemi) i na površinskom, diskurzivnom sloju (kao otpor pripovjedačice prema jeziku koji nije jednoznačan i denotativan i prema prostoru koji nije moguće imenovati i jezično mapirati).

Drugo poglavlje romana naslovljeno je još jednim bajkovitim citatom „Pitaj, samo znaj, svako pitanje ne vodi dobru“ i predstavlja povratak klasičnom romanesknom pripovijedanju, koje je smješteno u konkretno mjesto i vrijeme (wellness centar u Češkoj). Ovo središnje poglavlje strukturirano je kao žanrovski patchwork s elementima ljubavnog, pustolovnog i fantastičnog romana, koji donosi, u nekoliko usporednih narativnih linija, priču o dogodovštinama triju starica, triju Baba Jaga – Pupe, Kukle i Bebe, čiji nadimci tvore sinonimski niz istog imena, a u doslovnom prijevodu označavaju lutku. Motivske i sižejne podudarnosti sa žanrom bajke u ovom su poglavlju romana brojne, ali se gotovo uvijek javljaju u inverznom obliku bliskom groteski i parodiji. Ukupni repertoar motiva i atributa kojima se opisuje vješticija dimenzija glavnih junakinja (magičan broj tri, mistična veza s prirodnim pojavama, animalna simbolika, tjelesni izgled i sl.), fantastični događaji koji ne izazivaju čuđenje, nemotivirani rasplet i protočnost zbivanja uspostavljaju nedvosmislenu vezu s bajkovitim prototekstom.

I sa podudarnostima u dubinskoj strukturi, ovaj tip žanrovskog presvlačenja se ponajprije temelji na diskurzivnim i stilskim strategijama kojima se klasična romaneskna struktura poslužila kako bi se prurušila u žanr bajke. Primjer takve strategije je interdiskurzivnost koja se uočava na razini govora likova, ali i govora pripovjedača. Smisao je prevladao nad

značenjem, zahvaljujući bajkovitom kontekstu, oni se uspijevaju sporazumjeti i kad govore različitim jezicima – miješaju engleske, ruske, češke, bugarske fraze, spontano progovaraju na jezicima koje inače ne poznaju, na primjer:

„ U liftu je Beba rekla...

On obol'stil menja, nesčastnyj!

Ja otdalas' ljubvi strastnoj...

Izmennik! O pozor!

No trepešći, devičji vor!

Kukla i Pupa su je iznenađeno slušale.

Ti znaš ruski?! – pitala je Kukla.

Ne, zašto pitate? – pitala je Beba „ (*Baba Jaga je snijela jaje*, str.150)

Beba je citirala stih iz Puškinove poeme *Ruslan i Ljudmila*. Bila je to, osim povremenih lapsusa, još jedna od Bebinih osobitosti, to da povremeno nešto kaže na jezicima o kojima inače nije imala pojma.

Stilizirani diskurz bajke, može se prepoznati u arhaično – klasičnom početku završetku ulomaka. Kratki umeci su oblikovani kao metanarativni komentari sveznajućeg pripovjedača. Poglavlja obiluju takvim tipičnim završecima, koji poštuju istu motivsku opreku života i priče. Na taj način, pripovjedač istupa u prvom licu množine i uključuje i čitatelja u neku arhetipsku komunikacijsku situaciju usmenog posredovanja priče, naprimjer:

“A mi? Mi idemo dalje. Dok u životu svatko prema nečem hrli, priča hrli da se s krajem zagri“. (*Baba Jaga je snijela jaje*, str.151)

Ovakvi rimovani prozni umeci zajedno s nekim drugi stilskim signalima, poput pučkih frazema, stiskih figura, klišeiziranih opisa sa stalnim epitetima, dijaloga koji imaju strukturu pitanja i odgovora, elemenata groteske, upućuje na žanrovski prototekst ovog romana – na bajku.

Posljednje poglavlje romana, s naslovom *Što više znaš, brže stariš*, napisano je kao enciklopedijski vodič za čitanje romana. Natuknice pisane iz perspektive mitološke kritike i folkloristike, razrađuju simbole i motive o Babi Jagi, komentirajući usput njihovu primjenu u romanu. Poglavlje simulira ulomak iz pismene korespondencije urednika romana i stručne suradnice dr.Abe Bagay (Bugarčice Abe koja se kao lik pojavljuje u prvom poglavlju romana i čije je ime anagram imena Babe Jage).

Roman se na samom kraju ciklički vraća na svoj početak, komentirajući tezu koja se temelji na opreci dvaju jezika, ljudskog i zmijskog (Umetnuta priča o Zmijskom caru), muškog i ženskog, denotativnog i konotativnog, ideološkog i mitološkog.



Baba Jagina kuća, autor je Reuben C. Dodd⁷³

⁷³ Jelena Svirčić, *Baba Jaga je snijela jaje*, <http://www.h-alter.org/vijesti/kultura/baba-jaga-je-snijela-jaje>, 28.11.2010, 21:31

20. Utjecaj politike na život i djelo Dubravke Ugrešić

Kraj komunizma i slom Jugoslavije, kao i ostale društvene promjene, dovele su do toga da su mnogi jugoslavenski pisci bili gotovo prisiljeni ponovno definirati vlastitu ulogu, stoga su mnogi pisci (baš kao i Dubravka Ugrešić) pribjegavali pisanju autobiografskih djela, koja su zapravo sučeljavanje javnog i privatnog.

Dubravka Ugrešić jest primjer kako je književni postupak prikazivanja i tumačenja, odnosno rasuđivanja usađen u nju kao izazov sadašnjice, što je, zapravo, i razlog međunarodnog priznanja njezinih djela. Ona je preko svojih djela, aspekte poput ženskog autobiografskog pisanja, egzila i sjećanja ponovno vratila u središte događanja. Sve je to, naravno napisano iz vlastitog iskustva, te društvenog razvoja, što je i vidljivo u djelima *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli*.

Preustroj države je Hrvatska doživjela pod vladavinom Franje Tuđmana, koji je pomalo vršio pritisak na građane, napose one koji su imali ulogu na kulturni život u Hrvatskoj, govoreći : „Biti Hrvatom, jest prva i najvažnija građanska dužnost“ (Brkljačić Maja/Sundhaussen, Holm: Symbolwandel und symbolischer Wandel: Kroatiens „Erinnerungskulturen“. In: Osteuropa 53/7 (2003), 933-948, hier 936.)⁷⁴

Iz toga je, naime, nastala književna, a s tim i politička podijeljenost. Dok su se neki književnici više priklonili politici, čak i kao politički službenici (primjerice Ivan Aralica), drugi su se pokušali oduprijeti političkim strujama, te pokušali pisati protiv rata i nacionalizma. Dubravka Ugrešić se, kao što je već poznato, priklonila drugoj grupi te su ona i druge, napose intelektualke, prouzročile poprilično velike nemire u javnosti te su se na kraju te autorice odlučile na egzil. Nakon toga Dubravka Ugrešić izdaje mnogobrojne eseje u njemačkim, nizozemskim i američkim novinama, sve te članke koji su kasnije skupljeni u zbirku eseja *Kultura laži*, koja govori o političkoj situaciji nakon sloma Jugoslavije, gdje pomalo ironično opisuje, odnosno analizira novi kulturalni sustav.

Dubravka Ugrešić je u egzilu formirala jednu novu sliku o svojoj domovini i često je, iako to nije željela, uzimana kao netko tko predstavlja svoju zemlju i njezina djela su gledana upravo

⁷⁴ Anne Cornelia Kenneweg, „Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung“, u: Ulf Brunnbauer, *Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007, str.274

sa tog stajališta, kao dokaz povijesnog događaja. Upravo takve situacije opisuje Ugrešićka i u svojim djelima.

Njezino ispitivanje vlastite uloge kao „EEW“ (East European Writer) u novom kontekstu, ogledala se često u mnogobrojnim esejima. Pored očekivanja drugih, koje ona kao istočnoeuropski pisac treba ispuniti, često je pisala i o vlastitoj usamljenosti i zbunjenosti u tuđini. S jedne strane, pisala je o nesređenosti vlastitog života, dok je s druge strane nastojala stvoriti smisao i koherenciju, što možemo shvatiti i kao proces stvaranja vlastitog identiteta.⁷⁵

Sjećanja na komunizam, kao što sam već napomenula, Dubravka Ugrešić književno objedinjuje u svojim djelima *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli*. Tu govori o svom iskustvu gubitka domovine. Sjećanja na svakodnevnicu u socijalističkoj Jugoslaviji su povezana sa sjećanjima glavnog lika koja su u egzilu prisvojena i ocjenjivana na drugačiji način. Međutim, treba reći da vlastita sjećanja nisu samo konstrukcija osobne životne priče, nego i kritički prikaz prošlosti i sadašnjosti, gdje je pitanje identiteta često dovedeno u pitanje.

U svome eseju koji je izdan 1995. godine *Abeceda egzila* opisuje Dubravka Ugrešić svoj život u Amsterdamu kao: „bez krova, bez domovine, egzilantica, izbjeglica, nomad“⁷⁶

U djelima *Muzej bezuvjetne predaje*, *Kultura laži* i *Američki fikcionar* prikazan je spoj kataloga, popisa i rječnika te se na taj način autorica približila rječnicima međunarodne avangarde, gdje je gubitak domovine iskorišten u pozitivne svrhe za novi iznenađujući sklop.

U tom smislu, Dubravka Ugrešić je oblikovala rječnike, muzeje kao avangardni model i skica, koji kroz biografska sjećanja te tehniku prikupljanja pokazuje put slomljene europske kulture.⁷⁷

Nakon izbijanja rata, Dubravka Ugrešić je dobila poziv na sveučilište u Connecticutu, na koji se i odazvala.

Krajem mjeseca lipnja 1992. godine vratila se u Zagreb, kada je izbio i rat u Bosni i Hercegovini. 1992. godine objavila je u hamburškim novinama *Die Zeit* članak, oštro kritizirajući tadašnji režim. Ovaj članak uopće nije bio objavljen na hrvatskom jeziku i zbog toga Dubravka Ugrešić nije bila napadnuta od tadašnjih medija. Novine *Večernji list* i *Vjesnik*

⁷⁵ Anne Cornelia Kenneweg, „Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung“, u: Ulf Brunnbauer, *Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007, str. 277

⁷⁶ Annegret Pelz, „Das ABC des Exils von Dubravka Ugrešić“, u: Wulf Segebrecht, *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart*, Frankfurt am Main, 2003, str.343

⁷⁷ Annegret Pelz, „Das ABC des Exils von Dubravka Ugrešić“, u: Wulf Segebracht, *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart*, Frankfurt am Main, 2003, str.353

su izvijestili, kako Dubravka Ugrešić sa još četiri književnice (Jelena Lovrić, Rada Iveković, Slavenka Drakulić, Vesna Kesić) govori protiv domovine. Nakon toga su je proglasili izdajicom domovine, nakon čega su uslijedili anonimni pozivi za zahtjevom da napusti Hrvatsku. Također je u tramvaju bila napadnuta, njezine knjige su uklonjene iz biblioteka. Tako su „vještice“ (kako su bile prozване), njih pet odabranih, iako ih je naravno bilo puno više, mjesecima gorjele na lomači hrvatskih medija.⁷⁸

Nakon što godinu dana nitko nije ušao u njezinu radnu sobu na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, da je pozdravi, Dubravka Ugrešić nije imala drugog izbora nego da jednostavno ode. Kako je i sama Ugrešićka rekla: „Nisam imala izbora, nego da uzmem svoju metlu i odletim“ (Fischer 1994; Ugrešić 1996).⁷⁹

Dubravka Ugrešić je kao moto za svoju knjigu *Kultura laži* izabrala rečenicu György Konrada iz knjige *Antipolitika*: „Antipolitika je sposobnost čuđenja, stvari smatrati čudnima, grotesknima i nemogućima“. (Konrad 1985, 213)⁸⁰

Dubravka Ugrešić je sebe opisala kao kulturnu nomad rekavši: „U domovini više nisam kod kuće, a u tuđini sam samo gost“ (Ugrešić, 1995, 241).⁸¹

Upravo tu temu je opisala u svom djelu *Ministarstvo boli*, nakon dugo vremena knjiga koja je najprije objavljena na hrvatskom jeziku. Na skorašnji povratak u domovinu Dubravka Ugrešić i ne pomišlja. Još 1999. godine kada je bila u Hrvatskoj, kako je sama rekla, osjećala se „potpuno izbrisano“ (Ugrešić, 1999).⁸²

U zbirci eseja *Zabranjeno čitanje*, govori o „ranama zvane domovina“ i da je „njezin strah od lokalnog veći od njezine „skepse protiv globalnog“ (Ugrešić 2002, 133. i 139).⁸³

Na pitanje hoće li se Dubravka Ugrešić „jednog dana“ vratiti ili negdje drugdje pronaći „domovinu“, piše godine 1998. austrijski književni kritičar: „Dubravka Ugrešić neće biti kao vještica osuđena, nego će biti cijenjena kao velika književnica“ (Gauß 1998).⁸⁴

⁷⁸ Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.275

⁷⁹ Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.277

⁸⁰ Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.283

⁸¹ Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.285

⁸² Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.285

⁸³ Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.285

⁸⁴ Karlheinz Roszbacher, „Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić“, u: Svjetlan Lacko Vidulić, *Germanistik im Kontakt*, Zagreb, 2006, str.285

9.12. 1992.godine objavljen je u zagrebačkom časopisu *Globus* neozbiljan članak s naslovom *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku*⁸⁵

Nakon što je napustila Hrvatsku, Dubravka Ugrešić je živjela u mnogim zemljama, gdje je uglavnom radila kao docentica. Jedna od njezinih „stanica“ bila je i Njemačka, odnosno Berlin. Grad Berlin jest mjesto radnje četiri od sedam dijelova romana *Muzej bezuvjetne predaje*. Opisuje mjesto gdje ljudi iz bivše Jugoslavije gomilaju i prodaju svoje stvari, gdje svaki predmet ima i neku svoju priču, s time oni, zapravo prodaju svoju prošlost:

„Ljudi, muzejska rasa, na berlinskim buvljacima prodaju stvari iščezle iz upotrebe. Turci, Poljaci, Rusi, Cigani, bivši Jugosloveni nude zečja krzna izjedena moljcima, staro ordenje, glačala na ugljen, željezne vage s utezima, muzejske radioaparate, gramofonske ploče.

Muškarac s plavom vojničkom kacigom na glavi, moj zemljak, prodaje kazete. Na drvenoj stoličici pored njega kazetofon. Narodnjaci cvile, zvuci poput lipsalih muha prave krug oko prodavača i zmiru“ (*Muzej bezuvjetne predaje*, str.283)

Jednom prilikom je Dubravka Ugrešić izjavila:

„ U posljednje vrijeme imam alergijsku reakciju na riječ identitet. Ali čujem je neprestano i posvuda. Nije lako, živjeti s alergijom, napose sa ovakvom“ (Dubravka Ugrešić:*Identität? Nein danke*.In: *Weltwoche*.nr.44, 29.10.1988. 23)⁸⁶

Prvi napad medija na Dubravku Ugrešić bio je njezin esej *Čisti hrvatski zrak*, koji je kasnije objavljen u zbirci eseja *Kultura laži* pod nazivom *Realizacija metafore*. Iako članak nije bio objavljen u Hrvatskoj, bio je predmetom javnih rasprava u kojima su sudjelovali poznati novinari i književnici, kao na primjer Antun Šoljan, na kojima je Dubravka Ugrešić bila izravno napadnuta. Osnovno što su joj predbacivali je da u svome tekstu utire Hrvatsku.

Jedine novine, koje su stale u obranu Dubravke Ugrešić kao autorice, bile su *Slobodna Dalmacija*. 25.studenog 1992.godine, odgovorila je Ugrešićka na ovu kampanju člankom *Laku vam noć, hrvatski pisci, ma gdje se nalazili*, kasnije također izdan u zbirci eseja *Kultura laži*.

Krajem prosinca napadi su se još više proširili, gotovo kao urota na pet književnica.

U pismu, koje je Dubravka Ugrešić osobno uputila predstavniku PEN-a, Slobodanu Prosperov – Novak i u kojem zahtjeva objašnjenje zašto je njezino ime u izvještaju iz Ria te želi da se

⁸⁵ Nadja Grbić, „Freiheit und Gefangenschaft im Exil.Kroatische Autorinnen im deutschsprachigen Raum“, u: Sabine Messner, *Übersetzung aus aller Frauen Länder*, Graz, 2001, str.143

⁸⁶ Sonja Prlić, *Wir alle sind Museumsstücke, Dubravka Ugrešićs Exilliteratur der 1990er als Radikalisierung postmodernen Schreibens*, Wien, 2000, str.18

Novak javno ispriča, u protivnom će ona istupiti iz PEN-a . Novak je bez njezinog znanja, zajedno sa svojim člankom, objavio Ugrešićino pismo (Dubravka Ugrešić: Tražim javnu ispriku. u: Slobodna Dalmacija. 27.12.1992, 28)⁸⁷ te ga poslao danskom PEN-u. 02.01.1993. godine Ugrešićka je u javnom pismu Novaku, istupila iz hrvatskog PEN-a, budući da nije reagirao na njezin zahtjev. (Dubravka Ugrešić: Moram držati svoju riječ o odstupu. u: Slobodna Dalmacija, 02.01.1992, 23.)⁸⁸

Napadi i kritike, slijedećih godina su i dalje objavljivane u novinama, proizveli su sliku Dubravke Ugrešić kao izdajice hrvatskog naroda.

Posljednji veliki val negativne recenzije u Hrvatskoj pokrenut je nakon objavljivanja zbirke eseja *Kultura laži*.

U cijeloj kampanji protiv Dubravke Ugrešić i ostalih „vještica“, postoje dva tipa napada, prvi je vezan za komunizam, a drugi za feminizam, tako se to na kraj spojilo u veliku teoriju komunističko – feminističke svjetske zavjere.

Zbirka eseja *Kultura laži* sadrži eseje koji su napisani između 1991. i 1995. godine. Također su objavljeni i članci koji su izazvali burnu reakciju.

U eseju *Neprijatelj naroda*; Dubravka Ugrešić cinično opisuje svoju situaciju, opisujući kako su se mediji odnosili prema njoj.

U Hrvatskoj su (u Srbiji, Sloveniji, Bosni...) protiv rata, protiv nacionalizma i šovinizma, protiv mržnje, protiv povrede ljudskih prava, protiv korupcije, protiv gluposti, protiv totalitarnog mentaliteta, protiv silovanja, protiv nedemokratskog ustroja Hrvatske, protiv brojnih grešaka hrvatske politike i hrvatskih vlasti, pisale hrvatske novinarke, književnice, intelektualke. Te su žene u „demokratskoj“ Hrvatskoj proglašene: izdajicama, ženama koje konspiriraju protiv Hrvatske, ozbiljnom opasnošću, ženama koje prodaju domovinu zbog vlastita probitka, amoralnim osobama, društvom nesretnih i frustriranih žena koje su postale organizacijska jezgra međunarodnog otpora i difamiranja hrvatskog domovinskog rata, ženama koje siluju Hrvatsku, babama koje progone Hrvatsku i na kraju vješticama.

Vještice (izabranih pet, iako je njihov broj veći) mjesecima su gorjele na hrvatskoj medijskoj lomači. Ulje su dolijevale i poneke kolegice, ali su lomaču uglavnom održavali muškarci, hrabri hrvatski muževi i veliki nacionalni umovi. „Vještice“ je malo tko branio, poneki

⁸⁷ Sonja Prlić, *Wir alle sind Museumsstücke, Dubravka Ugrešićs Exilliteratur der 1990er als Radikalisierung postmodernen Schreibens*, Wien, 2000, str. 29

⁸⁸ Sonja Prlić, *Wir alle sind Museumsstücke, Dubravka Ugrešićs Exilliteratur der 1990er als Radikalisierung postmodernen Schreibens*, Wien, 2000, str. 29

novinar, poneki prijatelj. A jedan se od lokalnih medijskih egzekutora javno začudio zašto se zapadni tisak zabrinuo oko medijskog spaljivanja „hrvatskih vještica“, kada se, zapravo, radi tek o medijskoj nepodopštini. (*Kultura laži*, str.149)

Tako je nedavno na upit novinara kako to da u Hrvatskoj nema disidenata Slobodan P. Novak, često intervjuirani hrvatski intelektualac odgovorio: „To je zato što smo svi mi zapravo zaljubljeni u Hrvatsku“⁸⁹(*Kultura laži*, str.210)

Citirani hrvatski intelektualac izgovorio je magičnu, zaštitnu spray – rečenicu. Odrezao je drugima mogućnost individualna izbora (ne dopustivši da netko možda i nije zaljubljen). Uvjeran da „plemenitom“ izjavom štiti i rijetke otpadnike stavio je sve pod protektivnu zamjenicu mi. Naš intelektualac je zamjenicom mi zaštitio prije svega sebe samoga. S nedužnom krpicom zamjenice skromno je prekrpio svoju ljubav: sada mi nitko neće moći zamjeriti nedostatak rodoljublja, niti će pak moći kazati da se samo on ulaguje državi. Nitko nije različit. Svi smo jednaki (*Kultura laži*, str. 210)

Inače naš hrvatski intelektualac, profesor hrvatske književnosti na zagrebačkom sveučilištu, i ne zna da je citirao rečenicu Mate Handekovića koja je inspirirala najvećeg hrvatskog pisca Miroslava Krležu, nažalost pokojnog, da prije šezdeset godina napiše esej *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva*. U tom eseju – koji ostaje nenadmašno aktualnom analizom hrvatskog rodoljublja – Krleža između ostalog kaže: “Ova samodopadna „zaljubljenost“ u hrvatstvo je dosadna, a kada je pijana (što je najčešće), onda je izazovna. Malograđanstvo, pomalo reakcionarno novinarstvo „zaljubljeno“ u samo sebe, ne umije nego jaukati nad prokletstvom svoje sudbine (...) Ta njihova „ljubav“ za narod nije nego smiješno i lažno buncanje. U silnim kompleksima hrvatske tmine to je rasvijetljeni prozor hrvatske krčme, iz koje se čuje pjesma pijandura i odjekivanje nerazgovijetne i razdrte strofe „da svoj narod Hrvat ljubi“... (*Kultura laži*, str.211)

Za rat u bivšoj Jugoslaviji krivi su ljudi: generali i vojnici („državni“ i „paradržavni“), ubojice i kriminalci, vlastoljubivi vođe, politički diletanti politički manipulatori, izmanipulirani narod koji je svojim „agresorima“ i svojim „braniteljima“ dao podršku, mediji, i tako redom. Identitet, nacionalni, u svemu je tomu ključni razlog i fitilj, ključna zabluda i poraz.

I dok se na jednom mjestu rat prodaje kao rezultat „neprirodne“ federativne tvorevine Jugoslavije, kao postkomunistička nužnost, kao oslobađanje nacionalnih država iz federalne „tamnice naroda“, na drugom mjestu, zaštićeni etiketama političkih interpretacija, ratnici

⁸⁹ Jezična fraza „činiti nešto za Hrvatsku“ novijeg je datuma. Fraza je neobično raširena („On je puno učinio za Hrvatsku“) postala je nekom vrstom verbalne medalje koja, dakako, nikada ne traži svoju provjeru)

osvajaju svoje pravo na produženi život. Dvadesetšestogodišnji Damir, profesionalni srpski ubojica, svjedoči novinaru Le Mondea: „Nadam se da će sukob još dugo potrajati. Što bih radio u miru? Ne znam raditi ništa osim ratovanja (...) Ako Muslimani nestanu s planeta, onda priželjkujem da Srbi objave rat nekim drugim državama. U borbi sam izgubio sve prijatelje, moj život je promašen. Samo neka se nastavi (...) (*Kultura laži*, str 220)

Odakle si?

Iz Jugoslavije.

Zar postoji takva zemlja?

Ne, ali ja sam ipak došao odande.

Ovaj citat anonimna autora stoji na početku knjige *Djeca Atlantide*⁹⁰ zbornika eseja mladih ljudi, ex-Jugoslavena izbjeglih zbog rata. Kažu da jezik proizvodi zbilju. U priči o raspadu Jugoslavije i ratu ima bezbroj žestokih i zastrašujućih primjera koji potvrđuju ovu tezu. Riječ Atlantida, koja opisuje mit o iščeznuću zemlje koju su kaznili bogovi, buknuła je kao metafora za Jugoslaviju kad je buknuo i rat. Odabir Atlantide za metaforu samo potvrđuje opći osjećaj definitivnosti iščeznuća. (*Kultura laži*, str.256-257)

U kompjutorima hrvatske birokracije moje ime uvršteno je u rubriku ostali (others). Istjerala sam svoje. I oni su istjerali svoje: tamo više ne postojim. Razumljivo, sama sam inzistirala na tome da sam nitko. Sada živim vani. Sada sam vani to što kod kuće više nisam: hrvatska književnica. Reprezentat zemlje u kojoj više ne postojim, zemlje koju sam napustila odabravši egzil. Pritom recimo i da je moja ideja o egzilu podrazumijevala slobodu od prisilnih identifikacija prije svega“. (*Kultura laži*, str.261)

⁹⁰ Children of Atlantis: Voices from the Former Yugoslavia, ed By Zdenko Lešić, Central European University Press, 1995

21. Kritika na djela Dubravke Ugrešić

21.1 Književna kritika Marine Šur-Puhlovski

U vrijeme kada je izišao roman *Forsiranje romana - reke*, Marina Šur-Puhlovski je radila kao književni kritičar tada pokrenutog časopisa „Pitanja“, tako da se Ugrešićkin roman prirodno nametnuo kao recenzentski izbor. Književnost Dubravke Ugrešić bila je pomenutoj književnoj kritičarki jako poznata, budući da su se družile za vrijeme studiranja na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te je ujedno bila i prvi ocjenjivač njezinih priča za odrasle

(budući da je poznato da je Dubravka Ugrešić u književnost ušla pišući pjesme za djecu) koje je kritičarka ocjenila „lošima“, te joj čak rekla „da to nije literatura niti će kada biti“. ⁹¹

Dakle, već i u studentskim danima došlo je do sukobljavanja dvije koncepcije književnosti, koje su dovele do kasnijeg razlaza, što je Dubravka Ugrešić kasnije i ocrtala u posveti na darovanoj knjizi Marini Šur-Puhlovski:

„Dragoj Marini, mom jedinom prijatelju i „kritičaru“.

Izborom ove knjige ujedno te podržavam u tvojoj koncepciji ozbiljnog pripovjedača.

„Dubravka neozbiljni“ ⁹²

(Riječ je podcrtala sama Dubravka Ugrešić)

Zatim Marina Šur-Puhlovski razrađuje pitanje što u toj posveti znači riječ „ozbiljan“ i „neozbiljan“ pripovjedač?

Prema njezinim riječima „ozbiljni pripovjedač“ je onaj koji je svojim pisanjem uspio dostići autorsku iskrenost, a time i istinitost, kako to i svjedoči cijela književna tradicija.

Za razliku od njih, „neozbiljan pripovjedač“ nijeće svoju tradiciju, bilo da se prema njoj postavlja ironijski (kao Dubravka Ugrešić), bilo da je potpuno odbacuje (kao današnja „stvarnosna proza“) te iskrenosti nudi neiskrenost, a umjesto istine doseže laž, što znači da ne stvara nikakve književne vrijednosti, nego isključivo služi zabavi. Takav pristup je, prema njezinom mišljenju, književnost kao umjetnost, približio tzv. trivijalnoj književnosti koja egzistira kao “žanr” (krimić, ljubić, erotska literature i slično) te takvu vrstu književnosti

⁹¹ Marina Šur-Puhlovski, “Osjećanje svoje sudbine kao tuđe”, u: *Svjetlo:časopis za kulturu, umjetnost i društvena zbivanja*, Karlovac, 1/2, (2004), str. 113

⁹² Marina Šur-Puhlovski, “Osjećanje svoje sudbine kao tuđe”, u: *Svjetlo:časopis za kulturu, umjetnost i društvena zbivanja*, Karlovac, 1/2, (2004), str. 114

naziva hibridom, a želja svakog hibrida, odnosno krivotvorine jest da bude ono što nije, tj. original.

Buddhina izjava „Istina nije ugrožena dok se ne pojavi krivotvorina“ poslužila je književnoj kritičarki kao moto eseja.

Hibridna književnost počela se kao svjetski fenomen širiti negdje šezdesetih godina prošlog stoljeća (najveći poticaj dao joj je Borges, svojom tezom da literatura nastaje iz druge literature, a ne iz svijeta autora), što je izazvalo cijelu generaciju prozaika, danas poznatu kao „borhesovci“, pisci „proze u trapericama“ i slično. Marina Šur- Puhlovski, kako sama kaže, se nikada nije uklapala u tu shemu jer se smatrala „ozbiljnim piscem“ i to je razlog da je umjesto očekivane pohvalne kritike romana Dubravke Ugrešić, napisala spomenuti esej, kao vlastiti obračun s „njima“, tj. sa postmodernizmom.

21.2 Kritika Saše Ćirića

„Pred nama je uzoran postmodernistički roman Dubravke Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje*. Ovu rečenicu kucam sa nelagodom“⁹³

Upravo ovom rečenicom započinje tekst Saše Ćirića pišući kritiku na djelo *Baba Jaga je snijela jaje*, kako on ironično kaže *Mitsko jaje snagu daje*.

Postmodernizam na književnoj sceni odavno nije na cijeni i izdavačke kuće se klone ove poetičke odrednice koja odbija kupce. Postmodernizam je „izgubio na vrijednosti“ kada je sveden na humor koji proističe iz gubljenja pripovjedne iluzije ili referencijskog mimezisa, na sumnjiv ideološki i publicistički prtljag, jednom rječju, kad je poistovjećen sa estetički bezposljedičnom igrom, sa takozvanim eksperimentom kroz čiju se providnu koricu jasno vidi mehanizam koji se ponavlja u nekoliko konstrukcijskih šablona.

Zašto je novi roman Dubravke Ugrešić „uzoran“ u svom postmodernizmu? U ovom pitanju treba osjetiti i malo ironije, usmjerene na pojam uzornosti, a ne na roman i njegovu pozadinu. On je uzoran zato što na inovativan način obrađuje zadatu temu, uspostavlja neku vrstu finog autopoetičnog dijaloga sa prethodnim romanima autorice i knjigama eseja i reprezentira postmodernu kao kombinaciju stilske – pripovjednih varijacija, ne lišavajući se kritičkog i diskurzivnog ‘angažmana’.

⁹³Saša Ćirić, *Kritika*, <http://www.books.hr/vijesti/hot-spot/1199>, 25.11.2010, 0:03

Roman *Baba Jaga je snijela jaje* nastao je, prema riječima Saše Ćirića, kao rezultat realizirane narudžbe, a nosilac ideje bio je škotski izdavač Canongate, koproducenti 37 izdavača iz cijeloga svijeta i to je bio izazov i limit spisateljskoj imaginaciji i tako je nastao neočekivan plod u vidu romana Dubravke Ugrešić, kojoj ruski folkloristički materijal služi kao povod i maska za jedno sasvim suvremeno pripovijedanje.

Roman je strukturni triptih. Prvi dio je pripovijetka ili novela, ispričana u prvom licu jednine; drugi dio je klasičan roman sa dosta likova i poglavlja, naracija je u trećem licu. Treći dio je autentična studija o mitološkom i folklornom liku Babe Jage u slavenskim, ali i indoevropskim kulturama, sa metatekstualnim dijelovima u kojima se komentiraju simboli i motivi prethodna dva dijela romana. Prvi dio se odigrava u Zagrebu i u Varni; u njemu dominira odnos narator – njena majka u poznijoj dobi. U drugom, najdužem dijelu romana, koji je smješten u češkim toplicama, dominira grupa likova starijih žena, od kojih je jedna prijateljica pripovjedačicine majke iz prvog dijela romana. Treći dio, znanstvena studija koja ima oblik malog mitološkog rječnika, piše bugarska etnologinja, Aba, koju je pripovjedačica iz prvog dijela romana upoznala tijekom svog boravka u Varni.

Dakle, kad podvučemo crtu, roman Dubravke Ugrešić je:

- a) putopisni (likovi se šeću na relaciji Zagreb – Varna – banjsko odmaralište u Češkoj);
- b) avanturistički (pretežno u drugom dijelu; sa elementima kockarsko-ljubavnog trilera, iznevjerenih biznis planova, iznenadnih preokreta i prepoznavanja, financijskih dobitaka, nasljedstava i, naravno, umnoženih happy-endova);
- c) sintetički patchwork i školski naratološki predložak: i prvo i treće lice pripovijedanja; i fiktionalni i diskurzivni tekst; i namjerno koketiranje sa žanrovskim matricama ljubavnog romana i ‘ozbiljna’ kritika licemjerne ideologije zaogrnutu u ruho svojevrsnih unutrašnjih monologa junaka...

Radnja se kreće od staračke mrzovolje i ljubomore do neke atmosfere koja prevladava i u romanu *Štefica Cvek u raljama života*, melodramskog i ironičnog u isti mah, do nekog ljupkog razumijevanja za likove skromnog kapaciteta, kao i do blage fantastike, koja u jednom mahu otkriva bizarno ili jezovito naličje stvarnosti.

Saša Ćirić naziva Ugrešićkino književno djelovanje kao kreativnu autorsku reciklažu, odnosno tako naziva dijalog koji Baba Jaga uspostavlja sa drugim Ugrešićkinim knjigama. Sa romanom *Muzej bezuvjetne predaje*, *Baba Jaga je snijela jaje* dijeli bugarsku tematiku i biografiju o majčinom porijeklu; sa *Ministarstvom boli*, doduše ne tako intenzivno, vrstu socijalne kritike; sa knjigama eseja *Baba Jaga* dijeli kritiku *wellness* simulakruma, anoreksičnog terora medija, američkog kulta tijela i mladosti, odnosno tretmana starih i fizički

neatraktivnih osoba. Sa *Forsiranjem romana - reke* zajedničko je, ne literarna intertekstualnost, već umnožavanje broja likova i pripovjednih situacija i neskriveno koketiranje sa matricama *herz*-romana, što je dodirna točka i sa Šteficom Cvek. Imajući u vidu lica pripovijedanja, fragmentarnu, klasičnu i leksikografsku strukturu teksta, strateške efekte romaneskne naracije (istančana psihološka analitičnost, humani odnos prema starijim osobama, kritika suvremenog potrošačkog društva), u nekom smislu *Baba Jaga je snijela jaje* predstavlja enciklopedijsku formu parodijskog romana.

Posebnu draž romanu daju Abine 'opaske' iz trećeg dijela romana. U njima se konstatira cjelovita interpretacija romana, provedena iz ugla mitološke kritike. Svi književni likovi, njihove psiho-fizičke odlike i međusobni odnosi dovode se u vezu sa narodnim predajama o figuri Baba Jage, ambivalentnog demonskog bića, vještice ali i pomagača junaku bajke. Ovom strukturnom intervencijom, ili autorskim dodatkom, kao da se značenje romana iscrpljuje, a njegovo dodatno tumačenje čini suvišnim. Neočekivano, iz mitološke interpretacije ulazi se u feminističku: Baba Jaga je višeznačni simbol muških strahova, infantilnih, kompulzivnih, socijalnih. Podsjeća se na zlu raskoš povijesnog repertoara nasilja nad ženama, ali ne zaziva osvetu. Umjesto mača, sa kojim pod uzglavljem u mnogim bajkama spava Baba Jaga, autorica nudi pero. Ono je dokaz kreativne samostalnosti.

Veoma spretno Dubravka Ugrešić uz starost uvodi teme podmlađivanja, odnosno besmrtnosti. Mr. Shake, američki prodavač kozmetičke magle, preparata za uljepšavanje i trajnu mladost, potencira žudnju svijeta opsjednutog dugovječnošću svoga tijela, da odloži starenje i prevari smrt.

21.3 Kritika Gordana Duhačeka

Književna kritika Gordana Duhačeka, pod nazivom *Baba Jaga je snijela jaje* objavljena je 25.11.2008. godine u novinama *Dnevni kulturni info*.

Kritika počinje ovom rečenicom: „Na vješalima. Suha kao prut. Na uzničkome zidu. Zidu srama. Pod njome crna zločinačka jama, ubijstva mjesto, tamno kao blud“.⁹⁴

⁹⁴ Gordan Duhaček, *Baba Jaga je snijela jaje*, http://dnevnikulturni.info/recenzije/knjizevnost/1679/baba_jaga_je_snijela_jaje_-_dubravka_ugresic, (citat glasovite Matoševe pjesme i odnosi se na Hrvatsku početkom stoljeća), 28.11.2010, 21:15

Takva je otprilike bila pozicija Dubravke Ugrešić 1993.godine, danas titulirane kao jedna od najčitanijih i najprevođenijih hrvatskih književnica. Ni tada nije bila nepoznata i nečitana, upravo suprotno, a njezin relativno prominentni status književne teoretičarke i spisateljice u javnosti, bio je razlog više za medijski linč, koji je doživjela zbog izostanka minimalno obavezne količine oduševljenja Tuđmanovom Hrvatskom. Zato smo i danas u pomalo apsurdnoj situaciji da je „jedna od najčitanijih i najprevođenijih“ ujedno označena i etiketom „nacionalne izdajnice“, koju bi se, doduše, vrlo rado kooptiralo u novo hrvatsko domoljublje i europski put kad bi ona na to pristala. No, Dubravka Ugrešić na sreću ne zaboravlja tako brzo kao ovdašnja kolektivna svijest, a čini se i da je ne oduševljava pomisao kako bi joj oni koji su je jučer proglašavali vješticom danas dočekivali s najdubljim naklonom i tisućljetno-uljudbenim rukoljubom.⁹⁵

Zbog svega toga je pojavljivanje romana Dubravke Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje* na hrvatskom tržištu gorko-slatka situacija, u kojoj za jednu od najboljih knjiga ove godine možemo zahvaliti književnici prema kojoj ne bi na odmet bilo osjećati barem malo kolektivne grižnje savjesti. *Baba Jaga je snijela jaje* nastala je kao dio biblioteke Mitovi, u kojoj svjetski poznati književnici poput Margaret Atwood i Viktora Pelevina obrađuju mitska bića i priče iz svojih kultura, a Balkan i Hrvatsku i to zajedno, predstavlja upravo postmoderna Baba Jaga.

U romanu *Baba Jaga je snijela jaje* ima puno toga - folkloristike, feminizma, tekstualne analize, politike i putopisa - posloženog u bogatu i kompaktnu cjelinu, ali je intimna tragikomedija majke i kćeri ono što pokazuje zašto je Dubravka Ugrešić „jedna od najčitanijih i najprevođenijih“. Koliko je istovremeno i domaća književnica, kako Vuković i Runjić tvrde na inventivno dizajniranoj naslovnici, najbolje pokazuje sam tekst. Dubravka Ugrešić, naime, trenutno piše toliko dobro da je nitko ne bi mogao svrstati u hrvatsku književnost.

⁹⁵ Gordan Duhaček, *Baba Jaga je snijela jaje*, http://dnevnikulturni.info/recenzije/knjizevnost/1679/baba_jaga_je_snijela_jaje_-_dubravka_ugresic, 28.11.2010, 21:20

22. Intervjui sa Dubravkom Ugrešić

Intervju sa Dubravkom Ugrešić pod nazivom *Narod podržava svoje gadove*, objavljen je u *Žurnalu*, 10.listopada 2010.godine, a autor je Dejan Kožul.

Intervju započinje kratkim uvodom autora intervjuja: „Čudne su sudbine onih koji su svojom riječi i djelom pokušali da se odupru nacionalističkom ludilu sa početka devedesetih. Njihova riječ samo u iznimnim slučajevima nalazila je cilj u krvlju kontaminiranom području, a ponekad im se i vraćala sa još jačom oštricom. Kao u vrijeme španske inkvizicije, jurile su se vještice, a jedna od njih, barem u ondašnjoj Hrvatskoj bila je i Dubravka Ugrešić. Vesna Kesić, Jelena Lovrić, Rada Iveković, Slavenka Drakulić i Dubravka činile su peterac „Vještica iz Ria“ koje su se usudile da u osvit hrvatske nezavisnosti „siluju“ novo čeljade na svjetskoj mapi. Krajem 1992. godine investigativni tim *Globusa*, kasnije će se saznati da je iza njega stajao Slaven Letica, objavio je članak sa naslovom *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku*. Nakon 17 godina naša sagovornica je dobila spor i kao što smo već pisali nedavno je bila u Beogradu. Poprilično razasuta obavezama koje joj je nametnuo beogradski izdavač Dubravka je ipak našla vremena za razgovor uz jutarnju kavu u pauzi predstavljanja svoje knjige eseja *Napad na minibar* i izložbe *Početnica za nepismene*.⁹⁶

Na pitanje kako joj se sviđaju današnje početnice, Dubravka Ugrešić je odgovorila, da su knjige iz hrvatskog jako kroatizirane te se stavljaju tekstovi autora za koje ni sama Dubravka Ugrešić nije čula, a koji su primjer lijepog književnog izražavanja.

U članku *Toys For Boys* Dubravka Ugrešić je napisala da je država igračka za dječake i da je u školama puno toga nametnuto, kao na primjer, da je vjeronauk obavezan, a vjera bi zapravo trebala biti vlastiti izbor. Jednako tako je, prema Ugrešićkinom mišljenju, politika previše u udžbenicima.

Na pitanje koliko je njezino ime incident u Hrvatskoj, odgovorila je da već dvadeset godina nije objavila nikakav tekst u Hrvatskoj niti ju je netko nekad pozvao da nešto napiše.

Kao što sam već navela, Dubravka Ugrešić je nakon 17 godina dobila spor sa *Globusom*. Presuda je uključivala skromnu odštetu koju je *Globus* platio i također je uključivala da *Globus* mora objaviti punu presudu na svojim stranama, što *Globus* nije uradio, nego je

⁹⁶ Dejan Kožul, Intervju – Dubravka Ugrešić: *Narod podržava svoje gadove*, http://www.zurnal.info/home/index.php?option=com_content&view=article&id=3241%3Aintervju-dubravka-ugrei-narod-podrava-svoje-gadove&, 28.11.2010, 20:22

objavio intervju sa profesorom Flakerom sa velikim naslovom *Dubravka Ugrešić nije otjerana*⁹⁷

Članak koji je objavila Dubravka Ugrešić pod nazivom *Jer mi smo dečki*, govori zapravo o odnosu žene i muškarca na Balkanu i kako su žene u potpunosti marginalizirane i diskriminirane.

„Ako se stranac zatekne u Zagrebu, „metropoli“ novopečene evropske države Hrvatske, a osobito ako se zatekne subotom prijedpodne, ostat će zatečen prizorom koji će, čini se, prije pribrojiti kakvom dalekoistočnom nego evropskome gradu. Glavni zagrebački trg subotom prijedpodne prepun je muškaraca.

Muškarci stoje, često s novinama u rukama, puše, razgovaraju, važno šetkaju gore-dolje, radosno se osmjehuju jedan drugom, tapšaju se, mladi se srdačno gurkaju i grle, svi tapkaju poput jata pingvina. Ako stranac usmjeri pogled prema jednom uglu vidjet će stepenice koje vode prema platou. To je Dolac, zagrebačka gradska tržnica. Stepenicama se uspinju i silaze žene ozbiljnih lica noseći u rukama plastične vrećice, uglavnom bijele. To su Zagrepčanke, stanovnice nove evropske „metropole“, koje subotom kupuju namirnice i žure kući da skuhamu subotnji ručak. Ova slika spada u tipični jugo-imaginarij i posve je svejedno je li vezana uz zagrebačku, beogradsku, urbanu ili ruralnu, katoličku ili ortodoksnu, „zapadnu“ ili „istočnu“ sredinu. Ona je tako opća i prirodna da je za vrijeme nastave seksualnog odgoja u osnovnoj školi (dakako, za vrijeme komunizma; danas se u školi uči vjeronauk) jedna učiteljica ostala zatečena pitanjem. Dok je učiteljica demonstrirala crteže golog ženskog i golog muškog tijela objašnjavajući spolne oznake, jedno ju je dijete zabrinuto prekinulo. -A gdje su mami vrećice? Vrećica s namirnicama u maminoj ruci bila je za dijete relevantna spolna razlika.

Homo balkanicus ili točnije jugo-muškarac, muški građanin bivše Jugoslavije, jedva da postoji u jednini. On je rijetko usamljeni primjerak, osoba, individua, on je najčešće – grupa muškaraca. Jugo-muškarac se odgaja u grupi, u grupi raste, u grupi živi, u grupi umire. Muška grupa je njegov prirodan okoliš, bez nje lipše kao riba na suhom. *Jer mi smo dečki što pijemo stoječki* - glasi refren jedne popularne zagrebačke gradske pjesme. Jugo-muškarac najčešće ostaje adolescentom, čak i kad ima formalna pokrića da se odvojio od grupe i da je odrasla osoba, on ostaje najdublje vezan za svoje dečke. Čini se da jugo-muškarci šecu kroz život mentalno držeći jedan drugoga za ruke.

⁹⁷ Dejan Kožul, Intervju – Dubravka Ugrešić: *Narod podržava svoje gadove*, http://www.zurnal.info/home/index.php?option=com_content&view=article&id=3241%3Aintervju-dubravka-ugrei-narod-podrava-svoje-gadove&, 28.11.2010, 20:58

U imaginariju jugo-muškarca jedno od važnih mjesta pripada, dakako, ženi. *Imageu* žene nisu naškodile ni političke promjene koje je sa sobom donio Drugi svjetski rat (gdje su žene, mahom intelektualke, ravnopravno s muškarcima sudjelovale u partizanskom pokretu) ni gotovo pedesetogodišnja praksa socijalizma (koja je zakonski, ali ne i u svakidašnjem životu, izjednačila prava muškaraca i žena) ni dominirajuća zastupljenost žena u pojedinim djelatnostima (obrazovanje, medicina) ni njihova prisutnost u javnom životu (novinarstvu, sveučilištima, umjetnosti) ni pojava feminizma ni tzv. demokratske promjene niti pak novi rat. Žena u tom muškom imaginariju ima nepromijenjeni, čvrsti status - nižeg bića.⁹⁸

Mogla bih nabrojati još jako puno intervjua s Dubravkom Ugrešić, koji su vodjeni posljednjih godina, s različitim temama i različitim naslovima, primjerice: *Početnica za nepismene*, *U zemlji laži*, *sve je istina*, *Konobari fašizma* i mnogi drugi čija je tema uglavnom današnje stanje u Hrvatskoj, odnos između muškarca i žene na području bivše Jugoslavije, Ugrešićkin život u egzilu te da li se ikada namjerava vratiti u Hrvatsku živjeti i slično.

Razlog zašto sam ukratko opisala neke od intervjua s Dubravkom Ugrešić jest taj jer sam na taj način htjela pobliže prikazati kakvo je stanje danas i reakcije na rad i djelovanje Dubravke Ugrešić i mislim da su intervjui i kritike pokazatelj kako autorica doživljava određene ljude i događaje te kako osobe iz političkog i književnog kruga, napose u Hrvatskoj, doživljavaju njezin rad.

⁹⁸ Dubravka Ugrešić, *Jer mi smo dečki*, http://www.malosutra.org/magazin/index.php?option=com_content&view=article&id=910:qjer-mi-smo-dekqi-dubravka-ugrei&catid=5:knjiga&Itemid=6, 28.11.2010, 21:54

23. „Napad na minibar“

Spomenula bih i Ugrešićkinu novu zbirku eseja, koja je izdata 2010.godine pod nazivom *Napad na minibar*. Ova zbirka eseja jedna je od onih knjiga koje tjeraju da ih čitamo do kraja. Dubravka Ugrešić je kao i toliko puta do sada potpuno nemilosrdna, beskompromisna i precizna u detektiranju ali i opisivanju suvremenosti da je to ponekad bolno, ali je učinkovito i ljekovito.

Napad na minibar obuhvaća čitav spektar aktualnih tema od pitanja integracije stranaca u društva zapada, preko pitanja medijskih obračuna, slučaja Vještica iz Rija do važnog eseja o karaoke kulturi tj. kulturi prepisivanja, ponavljanja, copy pejsanja. *Napad na minibar* jedan je od onih knjiga koje propitkuju, podrivaju, uzburkavaju ustajalu vodu naše intelektualne svakodnevnice. Dubravka Ugrešić u svakom eseju pokazuje kako ne želi pristati na palanački mentalitet, kako provinciju proizvode samo oni koji imaju skućene obzore i koji na taj način misle i da je provincija stanje duha, a ne mjesta življenja.⁹⁹

⁹⁹ Moderna vremena info, <http://www.mvinfo.hr/najnovije-knjige-opsirnije.php?ppar=6797>, 06.12.2010, 19:03

Zaključak

U ovom diplomskom radu obradila sam temu intertekstualnosti u djelima Dubravke Ugrešić. Pitanje originalnosti, odnosno o današnjem položaju autora, uvelike je zahvatilo prozu Dubravke Ugrešić i upravo iz toga razloga sam se odlučila upravo za ovu temu, da bih razjasnila poetička načela na kojima ta proza počiva. U najvećem dijelu svojih tekstova Dubravka Ugrešić polemizira s danas učestalim temama o smrti autora, nestanku individualnosti i originalnosti te nas pokušava uvjeriti da svaki pisac iako uzme nešto od nekih prethodnih pisaca, u svoje djelo uvijek utka i malo svoga teksta, što daje jednu posebnu notu književnom djelu, nadalje daje i novo književno djelo. U to nas je Dubravka Ugrešić nastojala uvjeriti načinom koji je jednoj književnici najprimjereniji, a to je pisanjem vlastitih književnih tekstova. Upravo zbog te činjenice, proza Dubravke Ugrešić se svrstava u metaknjiževnost, metaprozu. Ako uzmemo njezina književna djela, u svakoj od zbirki je vidljivo kojim se postupkom koristila. U prvoj pripovjednoj zbirci Dubravke Ugrešić *Proza za prozu* najveću pozornost privlači pripovijest *Love story*, budući da upravo ona dominira cijelom zbirkom. Narator pripovijesti nalazi se u istom položaju u kojem se našla i Šeherezada, pomoću svoje pripovjedačke vještine, želi se svidjeti slušatelju i na taj način nastaju priče. Među mnogobrojnim pripovjednim značajkama, zanimljivo je upravo to da je narator prisiljen pisati ponovno ono što je već napisano, baš kao i priča o Šeherezadi, koja već odavno ima mjesto u književnosti. Međutim, važno je to da ta mjesta služe kao predložak iz kojeg se može pronaći neko novo stajalište.

Štefica Cvek u raljama života je kraći roman (malo duža pripovijest), prema kojem se uspostavlja camp – odnos. To je odnos koji je distanciran prema prijašnjoj književnosti, zapravo treba sačuvati i bliskost i odmak. Ako tu još uklopimo klišej koji se podrazumijeva, to je ulazak u privlačan književni prostor, koji onda književniku pruža mogućnost potvrđivanja vlastitog autorstva.

Za zbirku *Život je bajka* i ne bih baš rekla da je vidljiv neki novi, drugačiji, originalni pristup pisanja. U već poznata djela iz svjetske književnosti, autorica je samo uklopila neke svoje dijelove i na taj način je nastala prozna zbirka *Život je bajka*, što nas naravno upućuje na to koliko je intertekstualnost, odnosno poznavanje prethodnih, starijih djela, utjecalo na djela Dubravke Ugrešić.

Kada je riječ o pripovijesti *Kreutzerova sonata*, spisateljica tu pronalazi semantičku pukotinu i na već poznati predložak razvija vlastiti, originalni tekst, oslanjajući se na ono što je prethodnik nudio kao mogućnost.

U *Forsiranju romana - reke* čini se da je pitanje autora i originalnosti dovedeno do vrhunca pa se tom problemu pristupa eksplicitno. Nadovezujući se na prethodne tekstove Dubravke Ugrešić, roman *Forsiranje romana - reke* je u neku ruku kruna njezina zanimanja za ovu temu, koja je ujedno i tema moga diplomskog rada.

U knjizi Velida Đekića *Flagusova rukavica*, na jednom mjestu pronalazimo mišljenje autora, koji kaže da je Dubravki Ugrešić bilo zapravo potrebno samo četiri književna djela, četiri prozna teksta, da bi se njezino pisanje moglo smatrati cjelovitim i zaokruženim iskazom. Kroz ova četiri gore navedena teksta se na različite načine proteže pitanje originalnosti, ali ne samo pitanje, nego smo gotovo svugdje dobili odgovor, odnosno načelo originalnosti i autorstva bilo je potvrđeno, uz eventualno malu iznimku, jednim dijelom su to pastiši iz zbirke *Život je bajka*.

Ako u obzir uzmemo i razdiobu postmodernizma na konzervativni i progresivni postmodernizam, ključna točka je upravo pitanje odnosa prema autoru: konzervativni odbacuje njegovo današnje postojanje, za razliku od progresivnog. Naravno, nije teško zaključiti da tekstove Dubravke Ugrešić pronalazimo pod ovim drugim terminom progresivnog postmodernizma, odnosno postojanja autora i njegove originalnosti.

Zusammenfassung

Dubravka Ugrešić ist kroatische Schriftstellerin. Sie studierte an der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb und arbeitete dort über 20 Jahre lang am Institut für Literaturtheorie.

Ihr Hauptaugenmerk galt dabei der russischen Avantgarde (1980 veröffentlichte sie die Studie *Nova ruska proza* (Neue russische Prosa)). Unter anderem übersetzte sie die Werke von Boris Pilnjak und Daniil Charms ins Kroatische (die Arbeit daran reflektierte sie später in der Kurzgeschichte *Slučaj Harms* (Der Fall Harms) in der Kurzgeschichtensammlung *Život je bajka*. In dieser Zeit veröffentlichte sie außerdem zwei Kinderbücher *Mali Plamen* (1971) und *Filip i Srećica* (1976) - ein weiteres folgte 1988 *Kućni duhovi*.

1978 erschien mit der Kurzgeschichtensammlung *Poza za Prozu* (Eine Pose für die Prosa) ihr erstes Prosawerk; 1981 ihr so genannter Patchwork-Roman *Štefica Cvek u raljama života* (englische Übersetzung: Steffie Spek in the Jaws of Life), in dem sie sich mit dem möglichen Einfluss trivialliterarischer Stereotypen auf das Alltagsleben der Protagonistin beschäftigte. Der Roman wurde sowohl für die Bühne als auch für den Film adaptiert.

1983 erschien eine weitere Kurzgeschichtensammlung: *Život je Bajka* (Das Leben ist ein Märchen), in der sie den Versuch unternahm, verschiedene Werke der Weltliteratur zu „modernisieren“ (u. a. Gogols „Nase“ und „Alice im Wunderland“).

Mit dem 1988 erschienenen Roman *Forsiranje romana reke* (Englische Übersetzung: *Fording the Stream of Consciousness*) endete ihre sogenannte Vorkriegs-Ära, die sich vor allem durch das fröhliche Herumexperimentieren mit verschiedensten literarischen Gattungen und Stilmitteln auszeichnet.

1993 verließ Ugrešić, die sich im Gegensatz zu vielen anderen Literaten in Kroatien und Serbien jedweder Form von Nationalismus und Chauvinismus verweigerte, Kroatien und ging ins Exil, zunächst nach Amsterdam, später auch in die USA, wo sie Lehrtätigkeiten an verschiedenen Universitäten ausübte (u.a. Wesleyan University, UCLA, UNC Chapel Hill).

Die Erfahrungen des Exils sowie ihren eigenen Standpunkt zum Zerfall Jugoslawiens reflektierte sie in den Essay-Bänden *Američki fikcionar* (My american fictionary - 1993) und *Kultura laži* (Die Kultur der Lüge - 1996), die in fast alle europäischen Sprachen übersetzt wurden. Auch ihr Roman *Muzej bezuvjetne predaje* (Das Museum der bedingungslosen Kapitulation - 1997) wurde ein internationaler Erfolg.

Heute lebt Dubravka Ugrešić zwischen Amsterdam und den USA, wo sie weiterhin als Privatdozentin tätig ist. Sie schreibt für verschiedene europäische Zeitschriften und Zeitungen (u.a. für *Die Zeit*).

Auszeichnungen

- Charles-Veillon-Preis (Schweiz) für den besten Essay-Band
- Versetsprijs (Niederlande)
- Staatspreis für Europäische Literatur (Österreich)- 1999
- Heinrich-Mann-Preis (Deutschland) - 2000

Werke

- *Baba Jaga legt ein Ei*, Berlin-Verlag, Berlin 2008
- *Keiner zu Hause*, Berlin-Verlag, Berlin 2007
- *Der goldene Finger*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2000
- *Das Ministerium der Schmerzen*, Berlin-Verlag, Berlin 2005
- *Lesen Verboten*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002
- *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1998
- *My American Fictionary*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1993
- *Die Kultur der Lüge*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1996

Die Geschichte der Literaturtheorien war fast immer mit der Geschichte der Literaturtexte eng verbunden. Eindeutige Beispiele dieser Verbundenheit der Literaturtheorie und der Praxis zeigen die Stilepochen des Klassizismus und der Romantik.

In der vorliegenden Arbeit wurde über den Begriff der Intertextualität gesprochen bzw. eine kurze Geschichte der Intertextualität dargestellt und die bedeutendsten Literaturtheoretiker erwähnt, die sich gerade diesem Thema widmeten: der Intertextualität, der Art und Weise wie sie sich manifestiert und wie sie auf die heutige Literatur wirkte und immer noch wirkt. Ab Ende der 60-er Jahre verschwindet das Interesse an der Intertextualität nicht, im Gegenteil, es lassen sich immer mehr Theoretiker auf die Diskussion über die Intertextualität und ihre Wirkung auf die heutige Literatur ein.

Die einfachste Definition der Intertextualität bezeichnet Intertextualität als eine Beziehung zwischen den Literaturtexten und um einen Literaturtext lesen zu können, brauchen wir einige vergangene, ältere Literaturtexte.

Um überhaupt einen Text verstehen zu können, muss er zuerst in den Kontext eines anderen Textes gesetzt werden. Mit der Intertextualität beschäftigten sich Julia Kristeva, Roland Barthes, Bachtin, Derrida, Renate Lachmann, Gérard Genette, im Zusammenhang mit der kroatischen Literaturtheorie Vladimir Biti und noch viele andere, kroatische und weltbekannte Literaturtheoretiker, und zwar mit dem Begriff der Intertextualität oder mit der Anwendung an konkrete Werke der kroatischen und weltlichen Literatur.

In der vorliegenden Arbeit wurde weiterhin über die Autoreferenzialität gesprochen, die für das Verständnis der intertextuellen Beziehungen relevant ist. Außerdem wurde die Autorenproblematik und die Originalität angesprochen und an Beispielen gezeigt, wie sich bekannte kroatische und weltbekannte Autoren, beim Schreiben ihrer Werke, fast immer auf bekannte und anerkannte Werke ihrer Vorgänger beziehen.

Am Anfang ausschließlich aus dem Grund, weil ihre Werke nur dann bemerkt wurden, wenn sie im Stile bekannter Vorbilder geschrieben wurden. Wie zum Beispiel im Petrarkismus, wo alle in Petrarcas Stil schrieben, weil nur das geschätzt wurde und jede Abweichung kritisch verurteilt wurde. Später entstanden Theorien, dass alles schon geschrieben wurde und in Babylonischer Bibliothek zu finden ist. Später entstand die Idee, dass obwohl Autoren ihre Vorbilder haben und sich nach diesen orientierten, jeder auch eine eigene Sicht hat und auf diese Weise neue Werke schafft, die sich auf diese oder jene Weise von den Werken der Vorgänger unterscheiden. Ebenso wurde Frauenliteratur berücksichtigt, die wichtig für das Verstehen der Werke von Dubravka Ugrešić ist.

Die Eigenschaften der Exilliteratur hinterließen Spuren auf die Werke von Dubravka Ugrešić. Einige Werke haben einen speziellen Beiklang, weil in einigen Teilen die trivialen Elemente und Traurigkeit und Unglück der Menschen zu finden sind, die gezwungen wurden ihre Heimat zu verlassen und im Exil zurechtzufinden und erfolgreich zu werden. Genau das passierte Dubravka Ugrešić. Ihre Werke *Das Ministerium der Schmerzen*, und *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* handeln von Lebensschicksalen der Menschen im Exil.

Danach wurden Werke von Dubravka Ugrešić konkret bearbeitet, um zeigen zu können welche Rolle Intertextualität in den Werken der Autorin spielt. Angefangen mit der Sammlung *Das Leben ist ein Märchen*, in welcher Dubravka Ugrešić Gogoljs *Nase*, Tolstojs *Die Kreutzersonate* und Carrolls *Alice im Wunderland* als Vorlage nimmt, dann der Roman *Der goldene Finger*, Essaysammlung *Die Kultur der Lüge*, der Roman *Štefica Cvek u raljama života* (englische Übersetzung: Steffie Spek in the Jaws of Life) und der unumgehende Roman *Baba Jaga legt ein Ei*.

Wie schon erwähnt, die Originalitätsfrage bzw. die heutige Lage des Autors, hat die Werke von Dubravka Ugrešić beträchtlich beeinflusst, was dazu geführt hatte, dass dieses Thema zum Gegenstand dieser Arbeit wurde, um die poetischen Grundsätze, auf welchen diese Prosa beruht, aufzuklären.

In ihren Werken polemisiert Dubravka Ugrešić gegen den Autorentod, das Verschwinden des Individuums und die Originalität; sie versucht zu überzeugen, dass jeder Schriftsteller auch Eigenes in den übernommenen Text einwebt, was dem Literaturwerk eine besondere Note verleiht bzw. ein neues Literaturwerk schafft. Ihr wichtigstes Argument sind dabei ihre Literaturtexte.

Borges hat mehr als jeder andere die Idee von der Genialität und Originalität des Schreibens zerstört. Gleichzeitig wurde er von einer anderen Idee verführt: die Idee der Genialität und Originalität des Abschreibens. Borges hat mit seinem Literaturprojekt einen Raum geöffnet, in welchem sich viele Schriftsteller, so auch kroatische und natürlich Dubravka Ugrešić, wiederfinden konnten.

Das Problem der Originalität, Einmaligkeit und Genialität ist in allen Werken von Ugrešić sichtbar. Mit der Zeit wird diese Frage immer direkter und in späterer Prosa steht sie immer mehr im Vordergrund. Ihr Höhepunkt in diesem Sinne ist der Roman *Der goldene Finger*.

Im Buch von Velid Đekić *Flagusova rukavica (Flagus` Handschuh)* finden wir an einer Stelle die Meinung des Autors, dass Dubravka Ugrešić eigentlich nur vier Literaturwerke, vier Prosawerke gebraucht hat, um ihrem Schreiben die Ganzheit und Vollständigkeit zu

verleihen. Durch die vier angeführten Texte zieht sich die Frage der Originalität auf unterschiedliche Weise durch.

An einigen, mit Dubravka Ugrešić durchgeführten und in der vorliegenden Arbeit von mir bearbeiteten Interviews, will gezeigt werden, wie ihre Werke heute wahrgenommen und gedeutet werden. Diese Interviews und Kritiken zeigen auch wie die Autorin bestimmte Menschen und Ereignisse wahrnimmt und wie die Menschen aus den Politik- und Literaturkreisen, insbesondere in Kroatien, ihr Werk wahrnehmen.

In dem Werk *Postmoderna proza* spricht Brian McHale über Science Fiction als einem paraliterarischen Genre der postmodernen Hochliteratur. Mit dem Roman *Štefica Cvek u raljama života* (englische Übersetzung: Steffie Spek in the Jaws of Life) zeigt Dubravka Ugrešić wie ein Liebesroman als ein paraliterarisches Genre funktionieren kann und wie sich seine Konventionen mit der Hochliteratur erfolgreich verbinden können. Ihr Grundwerkzeug ist dabei die Parodie. Auch ist die Essaysammlung von Dubravka Ugrešić *Angriff auf die Minibar*, im Jahre 2010 herausgegeben, wichtig zu erwähnen. *Angriff auf die Minibar* umfasst ein ganzes Spektrum aktueller Themen, von der Integrationsfrage in der westlichen Gesellschaft, über Fragen der Abrechnungen der Medienindustrie, dem Falle der Hexen aus Rio bis zu dem wichtigen Essay von der Karaoke in der Kultur bzw. der Nachahmungskultur, der Wiederholung und des copy-paste.

Literatura

Primarna Literatura

Ugrešić, Dubravka, Poza za prozu, Zagreb, 1978.

Ugrešić, Dubravka, Štefica Cvek u raljama života, Ljubljana, Zagreb, 1990.

Ugrešić, Dubravka, Američki fikcionar, Zagreb, 1993.

Ugrešić, Dubravka, Kultura laži, Zagreb, 1996.

Ugrešić, Dubravka, Forsiranje romana – reke, Zagreb, 2001.

Ugrešić, Dubravka, Život je bajka, Zagreb, 2001.

Ugrešić, Dubravka, Muzej bezuvjetne predaje, Zagreb, 2002.

Ugrešić, Dubravka, Ministarstvo boli, Beograd, 2004.

Ugrešić Dubravka, Baba Jaga je snijela jaje, Beograd, 2008.

Ugrešić, Dubravka, Jer mi smo dečki,

http://www.malosutra.org/magazin/index.php?option=com_content&view=article&id=910:qjer-mi-smo-dekiq-dubravka-ugrei&catid=5:knjiga&Itemid=6, 28.11.2010, 21:54

Sekundarna literatura

Beker, Miroslav, Tekst/intertekst, u: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić, Pavao Pavličić, Miroslav Beker, Aleksandar Flaker, Aage A. Hansen-Löve, Renate Lachmann, Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Igor P. Smirnov, Intertekstualnost i intermedijalnost, Zagreb, 1988.

Biti, Vladimir, Märchen und Trauma. Zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić, u: Vladimir Biti, Bernarda Katušić, Märchen in den südslawischen Literaturen, Frankfurt am Main, 2010.

Biti, Vladimir, Wie ein Hund – Entmenschlichung der Sprache in Dubravka Ugrešić Das Ministerium der Schmerzen, u: Davor Beganović, Peter Braun, Krieg sichten, München, 2007.

Burkhart, Dagmar, Das Volksmärchen als Prätext: Prinzipien und Funktionen von Zitation, Paraphrase, Allusion und Parodie, u: Vladimir Biti, Bernarda Katušić, Märchen in den südslawischen Literaturen, Frankfurt am Main, 2010.

Burkhart, Dagmar, Ludistische Texte. Zur postmodernen intertekstualität in Dubravka Ugrešić „Štefica Cvek u raljama života“ und in „Forsiranje romana-reke“, u: Dagmar Burkhart, Diskurs der Schwelle, Wien, 1996.

Car, Milka, Dokumentarismus im kroatischen Kriegsroman 90er Jahre, u: Marijan Bobinac, Wolfgang Müller – Funk, Gedächtnis – Identität – Differenz, Tübingen und Basel, 2008.

Čale Knežević, Morana, Intertekstualnost i autoreferencijalnost u hrvatskih književnih teoretičara, u: Quorum, časopis za književnost, Zagreb, god.11 (1995), br.2, str.109-141

Čale Knežević, Morana, Intertekstualnost u romanu „Ime ruže“ Umberta Eca, u: Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca, Zagreb, 1993.

Ćirić, Saša, Kritika, <http://www.books.hr/vijesti/hot-spot/1199>, 25.11.2010, 0:03

Duhaček, Gordan, Baba Jaga je snijela jaje, http://dnevnikulturni.info/recenzije/knjizevnost/1679/baba_jaga_je_snijela_jaje_-_dubravka_ugresic, 28.11.2010, 21:20

Đekić, Velid, Flagusova rukavica, originalnost prepisivanja u prozi Dubravke Ugrešić, Zagreb, 2006.

Grbić, Nadja, Freiheit und Gefangenschaft im Exil. Kroatische Autorinnen im deutschsprachigen Raum, u: Sabine Messner, Michaela Wolf, Übersetzung aus aller Frauen Länder, Graz, 2001, str.143

Grdešić, Maša, Dnevnik Bridget Jones: pokušaj reforme ružičastog geta, <http://www.google.at/#hl=de&biw=1272&bih=596&q=%C5%A0tefi%C4%8Din+simboli%C4%8Dki+kapital+kao+da+odjekuje+u+u+Bridget+i+kako+tvrdi+Grde%C5%A1i%C4%87+&aq=f&aqi=&aql=&oq=&fp=4c8deaeef64b27ee>, 25.11.2010, 17:24

Hawkesworth, Celia, Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić, u: Živa Benčić, Dunja Fališevac, Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti, Zagreb, 2006, str.441

Hutcheon Linda, Postmodernistički prikaz, u: Vladimir Biti, Politika i etika pripovijedanja, Zagreb, 2002.

Kabić, Slavija, Das Ministerium der Schmerzen in der Endmoränenlandschaft, u: Marijan Bobinac, Gedächtnis – Identität – Differenz, Tübingen und Basel, 2008.

Katušić, Bernarda, Slast kratkih spojeva, Zagreb, 2000.

Kenneweg, Anne Cornelia, Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-) autobiografische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung, u: Ulf Brunnbauer, Zwischen Amnesie und Nostalgie. Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2007.

Kobolt, Katja, Frauen Schreiben Geschichten, Krieg, Geschlecht und Erinnern im ehemaligen Jugoslawien, Klagenfurt, 2006.

Kolanović, Maša, Presvlačenje naslovnice (Vizualni identitet romana „Štefica Cvek u raljama života“),

http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=326:kolanovic-naslovnice&catid=36:citanje-proze&Itemid=70, 22.11.2010, 10:20

Kožul, Dejan, Intervju – Dubravka Ugrešić: Narod podržava svoje gadove, http://www.zurnal.info/home/index.php?option=com_content&view=article&id=3241%3Aintervju-dubravka-ugrei-narod-podrava-svoje-gadove&, 28.11.2010, 20:58

Ladanyi, Istvan, Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić, u: Fluminensia, časopis za filološka istraživanja, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta, god. 20 (2008), broj 1, str. 119-138

Lukić, Jasmina, Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić, http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=41, 14.06.2010, 21:03

Medarić, Magdalena, Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi, u: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić, Pavao Pavličić, Miroslav Beker, Aleksandar Flaker, Aage A. Hansen-Löve, Renate Lachmann, Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Igor P. Smirnov, Intertekstualnost i intermedijalnost, Zagreb, 1988.

Mijatović, Aleksandar, Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić Muzej bezuvjetne predaje, u: Fluminensia, časopis za filološka istraživanja, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta, god.15 (2003), broj 2, str.49-68

Oraić – Tolić, Dubravka, Teorija citatnosti, Zagreb, 1990.

Pavličić, Pavao, Intertekstualnost i intermedijalnost, u: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić, Pavao Pavličić, Miroslav Beker, Aleksandar Flaker, Aage A. Hansen-Löve, Renate Lachmann, Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Igor P. Smirnov, Intertekstualnost i intermedijalnost, Zagreb, 1988.

Perica, Ivana, Topographie Berlins als Topologie der Exilschrift, u: Marijan Bobinac, Gedächtnis – Identität – Differenz, Tübingen und Basel, 2008.

Pelz, Annegret, Das ABC des Exils von Dubravka Ugrešić, u: Wulf Segebracht, Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart, Frankfurt am Main, 2003.

Prlić, Sonja, Wir alle sind Museumsstücke, Dubravka Ugrešićs Exilliteratur der 1990er als Radikalisierung postmodernen Schreibens, Wien, 2000.

Rosbacher, Karlheinz, Heimat und Fremde bei Dubravka Ugrešić, u: Svjetlan Lacko Vidulić, Germanistik im Kontakt, Zagreb, 2006.

Ryznar, Aneta, Lutanje kroz imaginarno i diskurzivne strategije presvlačenja jednog žanra, http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=788:lutanja-kroz-imaginarno-i-diskurzivne-strategije-presvlaen, 20.06.2010. 17:05

Sepčić, Višnja, Intertekstualnost u kratkim pričama Joyce Carol Oates, u: Umjetnost riječi, časopis za znanost o književnosti, Zagreb, god.36 (1992), br.2, str. 179-187.

Svirčić, Jelena, Baba Jaga je snijela jaje, <http://www.h-alter.org/vijesti/kultura/baba-jaga-je-snijela-jaje>, 28.11.2010, 21:31

Šur-Puhlovski, Marina, Osjećanje svoje sudbine kao tuđe, u: Svjetlo:časopis za kulturu, umjetnost i društvena zbivanja, Karlovac, 2004, br. 1/2, str.113-145

Zlatar, Andrea, Tekst, tijelo, trauma, Zagreb, 2004.

Lebenslauf

Antonela Vlačić

Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 28.01.1986.

Geburtsort: Prozor, Bosnien und Herzegowina

Ausbildung:

1992- 2000 Volksschule (1.- 8. Klasse) Prozor, Bosnien und Herzegowina

2000 – 2004 Gymnasium, Prozor, Bosnien und Herzegowina

2004 – 2006 Universität Mostar, Philosophische Fakultät, Mostar, Bosnien und Herzegowina, (Vierjähriger Studiengang Kroatische Sprache und Literatur)

2006 – 2011 Universität Wien, Österreich, Slawistik, Bosnisch/ Kroatisch/ Serbisch