

Josipa Korljan

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Boris Škvorc

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu i
Macquarie University

Izvorni znanstveni rad
UDK: 821.163.42-3 Ugrešić, D.
Primljeno: 06. 11. 2009.

UPISIVANJE ŽENSKOSTI U POPULARNU/ FANTASTIČNU/POLITIČKU TEKSTURU GLEDIŠTA – O PROZI DUBRAVKE UGREŠIĆ

Sažetak

U ovom radu istražujemo upisivanje ženskosti u popularnu, fantastičnu i političku prozu Dubravke Ugrešić. Komentiramo, dekodiramo i interpretiramo odnos esencijalističke i/ili konstruktivističke pozicioniranosti u promatranju subjekta/tijela/teksta. Pratimo rodnu pozicioniranost i oblikovanje 'proklizavajućeg' identiteta, pozivajući se na Moyu i Foucaulta, istovremeno predlažući reinterpetaciju nekih tekstualnih slojeva s obzirom na uočeno uslojavanje tekstova.

Detektiramo ženskost upisanu u roman Štefica cvek u raljama života, u kojem autorica koketira s popularnom (trivijalnom) paradigmom iznoseći stereotipe ženskosti onako kako ih je naracijom nacionalnog korpusa prenosila 'muška perspektiva', dopuštajući 'prepeglavanje', što nas vodi do intertekstualnosti fantastične zbirke Život je bajka.

Ministarstvo boli polazište nam je za propitivanje identiteta u egzilantskoj/emigrantskoj teksturi. Identitetski obrazac više nije dekonstruiran tekstom, glavni aktant dekonstrukcije postaje prije negirana-stvarnost.

Bavljenje pozicioniranjem identiteta u drugoj sredini daje dimenziju hrvatskoj 'ženskoj' prozi koju do tad nije imala. Javlja se to i u romanu Baba Jaga je snijela jaje kojim se zaokružuje priča o upisivanju ženskosti u popularnu i tekstualnu kulturu prostora koji je autorica napustila. Tekstom dajemo doprinos redefiniranju postupaka i polazištu u traženju ženskog identiteta u tekstovima hrvatske proze.

Ključne riječi: dekonstrukcija, identitet, intertekstualnost, postmoderna, ženskost.

Uvod: tekst, tijelo, rod, spol

I tekst i tijelo sastavljeni su od finih niti koje se nadovezuju jedna na drugu i čine složene, slojevite tvarne odnose. O tome je dosta pisao Foucault. Kad govorimo o ovom odnosu, važno je naglasiti da i tekst i tijelo posjeduju vanjsko i unutarnje. Ono vanjsko prepoznamo na prvi pogled pa razlikujemo prozu, poeziju, dramu, krimić, ljubić, muško, žensko, plavušu, crnku, jaču osobu, mršavu, visoku, nisku. Vanjske poveznice sastavljane su od raznih dijelova ili tura¹ koje čine cjelinu. Teksture teksta i tijela možemo promatrati onakve kakve jesu, gledajući ih izvana i ne dirajući u njih. No, možemo se isto tako dublje zagledati ispod površine, zagrepsti, odšiti, prišiti, promatrati *bešavno* ili kao *prošivni bod*, posuđujući termine kulturalnih studija koji „označavaju razliku između esencijalističkog shvaćanja nekog pojma (bešavno) i osvještavanja njegove konstruiranosti (prišivajući efekti značenja) u mrežama različitih diskurzivnih i kulturalnih praksi“ (Zlatar, 2004:21).

Ovdje se valja pozvati na jednu od središnjih dilema postmodernoga istraživačkog diskursa, a to je pitanje pokušaja razrješavanja odnosa esencijalističke i/ili konstruktivističke pozicioniranosti u promatranju subjekta/teksta/tijela. Problem pokušavaju razriješiti zastupnici takozvane realističke teorije u Sjedinjenim Državama koji većinom dolaze iz etničkog okružja. Oni slabost esencijalističke teorije vide u tendenciji da postave samo jedan vid identiteta (na primjer rod ili izvanjsku tjelesnost). Problem s konstrukcijom identiteta u tome je što različito povijesno okružje vrši svoju (re)konstrukciju u okviru zadanom izvanjskim činiteljima (Moya, 2000:3–5). Uvidom u različite kulturalne prakse postaje očigledno da ‘bešavnost’ koncepta nije tako homogena kako to na prvi pogled izgleda. Značenje, naglašava Moya, nije nikad potpuno prisutno jer se konstituira beskrajnim mogućnostima i uvijek je djelomično odgođeno. Isto je i s kolektivnim identitetima, ali i onima koji inzistiraju na drugosti koncepta. Bilo da je riječ o tekstu, ili o tijelu. Ono u čemu realistička (postmoderna teorija) etniciteta i identiteta vidi središnji problem jest činjenica da u današnjim vodećim teorijama postoji nedostatak intelektualnih resursa koji razlikuju različite tipove identiteta kao uslojenu i uslojivu razliku. Tako Cullerovo pitanje o ‘ženi koja čita kao žena’ dobiva drugi sloj vlastita dekonstrukcijskog potencijala: niti jedan od dva zamišljena koncepta identiteta ne može se samostalan adekvatno pozicionirati u rješavanju problema koji se odnose na ‘društvene, političke i epistemološke’ značaje koncepta. Zato je dobro započeti pitanjem koje se odnosi na povijest čitanja i parametre koje u odnosu na patrijarhalnu kulturu stavlja Mary Wollstonecraft (1792), a koje u tvrdnji da ‘esencija ne prethodi egzistenciji’ prenosi Simone de Beauvoir.

1 Prema Anićevu Rječniku hrvatskoga jezika tura je 1. odvojeni dio, krug, etapa u ostvarivanju čega u odnosu na druge slične dijelove (kakve radnje, putovanja, natjecanja, pića i sl.).

U patrijarhalnoj kulturi autoricama se prilazilo kao usputnim *nesubjektima*² umjetničke scene, do čega su dovele iskustvene, diskurzivne i rodne razlike utemeljene na muškom čitanju i konstrukciji ženskosti kroz povijest.³ Tickner kaže kako „žene nisu imale kolektivnog identiteta, niti su u javnosti bile prisutne kao ženska publika“ (2005:195). Gledano iz ženske perspektive tumačenja prošlosti (ma što to na razini takvoga generalnog, esencijalističkog uvida značilo), njihova uloga bila je sporedna, morale su prihvatiti stereotipe koji su ženu određivali kao biće koje njeguje one koji proizvode (muškarce), brine za kuću, djecu i nema se pravo iskazati kao misleći subjekt; ona je tek *res extensa* (protežna tvar) i mjesto joj je u sferi osjećajnosti. Problem nije bio zada(va)n samo na razini konstrukcije koja je osvještavana i koje je teorijsko mišljenje bivalo sve svjesnije od trenutka kad su feminističke autorice počele preoblikovati i vršiti aproprijaciju koncepata Michaela Foucaulta i francuskih poststrukturalista, već se on pojavljuje i na razini reprezentacije.

Razvijanjem američke feminističke kritike i ženskih studija sedamdesetih godina 20. stoljeća, kao i francuskoga koncepta ženskog pisma, dekonstrukcije de Beauvoirine koncepcije majčinstva Julije Kristeve⁴ i njemačkih ženskih istraživanja, ženskom se nije više prilazilo kao sporednom, stereotipno bešavnom esencijalistički zadanom drugom, odnosno *drugoj*. Autorice su u svojoj vlastitoj interpretaciji identitetske politike posta(ja)le moderne Penelope, ne u smislu vjernosti, već u smislu neprestanog (ra)šivanja tijela u tekst koji i sam postaje tijelo. U hrvatskoj književnosti rodna svijest, ideja feminiziranoga jakog subjekta koji progovara iz pozicije odnosa biološkog i egzistencijalnog, javlja se prije od vlastita teorijskog osvješćivanja u teorijskoj praksi. Dok ovo drugo sustavno bilježimo tek krajem 1980-ih u radovima Andreje Zlatar, Dubravke Oraić Tolić, a kasnije i Helene Sablić Tomić, u tekstovima hrvatske književnosti, fenomen je prisutan ranije. To je time zanimljivije što već u prvim knjigama koje ‘šiju tekst’ i govore o (bešavnoj) tjelesnosti i drugosti istovremeno imamo prisutan i ironični odmak koji ukazuje na druge opcije. Naravno, govorimo o tekstovima Irene Vrkljan, Dubravke Ugrešić, a kasnije Irene Lukšić, Daše Drndić i drugih suvremenih autorica.⁵

U ovom radu bavimo se proznim opusom Dubravke Ugrešić i na njezinu primjeru govorimo o upisivanju u tekst ženskosti, onako kako se to događalo u prvim oblicima ‘rodno svjesne’ proze u hrvatskoj tradiciji postmoderne. Naravno, time ne želimo reći

2 „Žena nije subjekt“ – pišu Horkheimer i Adorno u Dijalektici prosvjetiteljstva (citirano prema Oraić Tolić 2005:17).

3 Koncepcije rodnih razlika M. Barrett koje preuzima i objašnjava L. Tickner, nastojeći preispitati radove povijesti umjetnosti iz feminističke perspektive, koja bi otkrila pravu vrijednost umjetničkih djela.

4 Kristeva kaže da de Beauvoir ne može shvatiti da majčinstvo može biti svjesni izbor, čak i transcendencija i time zatvara krug: od esencijalističkog preko egzistencijalnog dekonstrukcija okvir problema vraća natrag u kaos nedovršenosti odnosa i ideje identiteta kao nestabilnosti.

5 Svjesni smo činjenice da Irena Vrkljan, baš kao i Irena Lukšić, zaslužuje u ovom tekstu posebnu pozornost, što su potencijalne teme radova koji će se temeljiti na ovom.

da svijest o pozicioniranosti nije prisutna u hrvatskoj književnosti još od Dragojle Jarnević. Mi samo hoćemo naglasiti kako je u prozi koju pratimo riječ o tipu rodne pozicioniranosti i identitetski određena proklizavanja čvrstog mjesta, ironiziranja postupka i oblikovanja 'proklizavajućeg identiteta', drugosti koja ima reperkusije u apropijaciji ovih tekstova na narativnoj, ideološkoj i političkoj razini čitanja. Pritom je izuzetno važna svijest o autoreferencijalnosti književnosti, ali autoreferencijalnosti ostvarenoj, da se i mi ironično izrazimo, 'ženskim sredstvima' uz sudjelovanje imaginarnog čitatelja u tom tkanju (tijela i teksta). Tako Dubravka Ugrešić gradi roman o Štefeci Cvek, dopuštajući čitatelju da sam sudjeluje u šivanju teksta prekrajajući, štepajući, heftajući, ukratko – koristeći krojačke postupke proizvodnje teksta proizvoljne teksture. Uostalom, kako ona i sama naziva Penelopu i Šeherezadu svojevrsnim književnim sestrama, riječ je tu o čekanju, reprezentaciji proklizavajućih subjekata i pričanju priče koja je karakteristična za postupak postmodernizma i tip fingirane identifikacije koji uz njega ide.

U oblikovanju teksta koji na prvi pogled koketira s trivijalnom paradigmom (što je još jedna karakteristika postmodernosti), Ugrešić koristi mnoge stereotype o ženskosti onako kako ih je naracijom nacionalnog korpusa prenosila idućim naraštajima 'muška perspektiva'. Nazivane vješticama stoljećima nakon doba inkvizicije, proganjane i javno sramočene žene uspjele su se održati i nastaviti u svijet puštati riječi pisane 'majčinim mlijekom' olovkom koja u patrijarhalnom društvu simbolizira ženinu zavist na penisu⁶. Ugrešićka se time također poigrava, koristeći čvrstu pozicioniranost feminističkog tumačenja, ne striktno u afirmativnom obliku, već uvijek reprezentacijom 'druge opcije' proklizavajući u višeznačje i osiguravajući odstupnicu autorskoj intenciji. I muškarci su počeli propitivati što hoće te žene i na taj su način i sami „iz rodne vizure, (muškarci) stvorili, razvijali, potkopavali i napokon razorili veliki prosvjetiteljski subjekt muškoga roda“, pripremivši teren za ono što Oraić Tolić zove *ženska postmoderna* (Oraić Tolić, 2005:72).

Nakon početnih djela autorica prvog vala američkog feminizma, konstituiranje i konstruiranje ženskoga subjekta kao čvrstog mjesta identifikacije pokazalo se dosta krhkim i promjenjivim, nečim što se teško može stabilizirati i tumačiti na površini iskazanog. To je dodatno uzdrmala Judith Butler konceptualno razdvajajući spol i rod, štoviše, tvrdeći da je spol društveno zadan pa onda „ne bi imalo nikakva smisla definirati rod kao kulturalnu interpretaciju spola, ako je sam spol proizvedena kategorija (...) rod mora označavati i sam aparat proizvodnje kojim se ustanovljuju spolovi“ (Butler, 2001:22). Time nas je prisilila da važnost posvetimo identitetu, čime se bavi i Ugrešić u svojim romanima u koje upisuje moduse ženskosti postmodernoga društva i kulture u kojoj „žene mogu pronaći i pronalaze svoj glas i aktivno se uključuju

6 Ovo pitanje postavljaju Gubar i Gilbert: Je li olovka metafora za penis?, koje promišlja o tome što znači biti žena – pisac u kulturi koja je patrijarhalna.

u stvaranje kulture, o čemu svjedoči prava poplava novih ženskih spisateljica u 1990.-ima“ (Slišković, 2001:252).

‘Prekranjanje’ teksta

Dubravka Ugrešić, pričama i romanima za odrasle, javila se u književnosti krajem sedamdesetih godina (*Poza za prozu*) i početkom osamdesetih. U tim prvim tekstovima književnost i stvarnost čvrsto su isprepletene; autorica stvara mrežu tekstualnih konstrukcija „u kojima i stvarnost predstavlja samo jedan od tekstova“ (Zlatar, 2004:119). U priči *Love story*, u kojoj se poigrava i fantastikom, koristi književnost kao izvantekstualni okvir unutar kojega gradi priču reflektirajući prema izvanknjiževnoj stvarnosti kao onome što tekst reprezentira vrlo posredno. Na tragu takvog pozicioniranja i postupka piše roman *Štefica Cvek u raljama života* (1981). U maniri *homo ludens*a autorica uzima jedan žanr popularne (trivijalne) književnosti – ljubić, na temelju kojega šije svoj tekst, dajući čitateljima upute za daljnje raskranjanje. Književnost i stvarnost opet se miješaju, poput dviju tkanina koje krojačica spaja i usput se konzultira s čitateljima i likovima romana (majka, tete, susjede) o tome kako bi trebao u konačnici izgledati taj odjevni predmet – tekst. Na marginama ostavlja upute čitateljima poput izrezati tekst, malo razvući, sitno nabirati, izraditi metateksnu omčicu, rupice za koautorske gumbe, što Zlatar naziva metanarativnim kompozicijskim signalima. Dopušta prošivne intervencije, što najavljuje i samim podnaslovom romana – patchwork story – što „ima i sasvim određenu poetičku važnost; zajedno sa nizom drugih iskaza u samom romanu, ona dodatno upućuje na hotimično izjednačavanje postupka pisanja sa šivanjem“ (Lukić, 1995).

Ljubić, ili ljubavni roman, žanr je koji svoje čitateljice nikada ne iznevjeri, on ispunjava njihove želje, a to su želja za romantičnom ljubavi pravoga muškarca prema jednoj sasvim običnoj djevojci koja čeka svoju ljubav, jer joj je društvo, a da i ne zna, upisalo u genetski kod da mora biti lijepa, udati se, imati djecu i živjeti sretno sa svojim muškarcem. Muškarac je obvezno snažan, bez naglašeni osjećaja, brinut će se za svoju djevu koja će mu pružati toplinu doma i roditi djecu; ona je odmor ratniku. Priča ljubića završava *hepiendom*. Osim ljubića, ovaj stereotip nude i ženski časopisi, što je generacija hrvatskih čitateljica mogla pratiti u časopisu *Tina* sedamdesetih godina, koji je pratio zapadne, u prvom redu britanske utjecaje. Takvi časopisi obvezno su imali i rubriku za pisma čitateljica koje su tražile savjet za svoje ljubavne probleme. Na takvo pismo naišla je i pripovjedačica:

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

Štefica“ (Ugrešić, 2001:11).

Kao što se *Tina* „nije usmjeravala na pojedinačnu djevojku“ (Senjković, 2008:122), tako je i naizgled bezlično ime glavne junakinje, Štefica Cvek, i te kako indikativno – predstavlja sve ‘obične’ djevojke koje traže ljubav i ostvarenje životnoga sna, a časopisi im savjetuju da je „strpljenje najbolji odgovor na probleme s dečkima“ (Senjković, 2008:122). Ovisnost Štefice o ženskim časopisima⁷ i njihovim savjetima prikazana je i uvodnim dijelovima svakoga poglavlja, u kojima se nude savjeti kako bolje izgledati, dobro kuhati, čistiti, brinuti za kuću. Štefica se trudi slijediti savjete, ali slika žene koju stvaraju časopisi slika je svemoguće, savršene žene iz bajke koja čarobnim štapićem uspije biti izvanredna supruga, majka i uspješna žena i uz to izgledati bespriječno. Šafranek primjećuje kako je „malo (je) tekstova koji sugeriraju analogiju između mode kao konstruiranog i izražajnog odijevanja i književnosti, između značenjske (samo)realizacije tijela odjećom i – vlastite poetike“ (1999:101). Parodirajući žanr ljubica i ženske časopise, Ugrešić koristi analogiju odjeće i vlastite poetike kako bi pokazala nemogućnost usklađivanja stvarnosti Štefice, koja se konstantno bori s viškom kilograma, i bajkovitosti časopisa koji stvaraju sliku identiteta savršene žene odjevene u kaputiće i haljinice, odjeću izraženu deminutivima, jer pristaje samo vretenastim tijelima mladih žena.

Tijelo, opterećeno nesavršenošću, u zajedničkoj teksturi s tekstom koji teži savršenstvu, uzrokuje pucanje po šavovima – Štefičinu depresiju i vječno nezadovoljstvo. Koristeći stereotip žene patrijarhalnog društva zadajene ljubavnim romanima i ženskim magazinima, Ugrešić, *femina ludens*, upisuje jednu novu ženskost u žanr popularnog, a stvarajući zapravo ono što se tradicionalno zove ‘visokom’ literaturom. Od velikog značenja za mijenu dotadašnjega modusa ženskosti⁸ upravo su upute na marginama koje dopuštaju čitateljicama da same mijenjaju priču i naprave vlastiti kroj, u ovom slučaju, života. Štefica čita *Madam Bovary*, a u završnoj obradi romana pripovjedačica, koja je i sama postala stvaran lik, obrazlaže tu nit tekstone time „što je to genijalan roman. Ostale značenjske omčice autorica prepušta čitaocima da ih izrade sami“ (Ugrešić, 2001:93). Kao da navodi svoje čitateljice na preispitivanje vlastitih stajališta i poniranje u mrežu različitih diskurza i kulturalnih praksi, a spajajući „našivke herz-proze, u kojoj ženski likovi nešto traže, traže, pa to hepiendno nađu i našivke tzv. ženske proze, u kojoj likovi također nešto traže, traže, ali to ne nađu ili vrlo teško nađu“ (Ugrešić, 2001:93), otvara čitateljicama sferu drugačije ženskosti, kojoj konačni cilj ne mora biti pronalazak savršenog muškarca. Ostavlja čitateljima mogućnost *prepeglavanja* autorskog modela, a „autorica u *prepeglavanju* vidi skorbu budućnost književnosti“ (Ugrešić, 2001:94), što će i dokazati svojom sljedećom zbirkom *Život je bajka*, kojoj je osnova interliterarnost, odnosno intertekstualnost

⁷ Uz ženske časopise, važna je i konotacija na *burde* iz kojih se posuđuju krojni arci.

⁸ Termin A. McRobbie – „mijene modusa ženskosti“, koje podsjećaju kako su fluidne rodne prakse i značenjske strukture.

koja upisuje drugi tekst u vlastiti prekrajujući ga, gotovo po istoj 'šablona' po kojoj se prekraja identitetski potencijal Štefice Cvek, odnosno žene kao identiteta koji 'nikad ne postaje potpuno dovršen' a dovoljno je kompleksan da uvijek ostavlja neispunjenu mogućnost otklona, kako je napisala Moya.

Štefica, nakon 'ženskog' savjetovanja, završava sretno. Zlatar u takvom završetku vidi autoričinu intenciju „da nas do kraja uhvati u zamku sentimentalizma“ (Zlatar, 2004:120). Ono što su čitateljice htjele, to su i dobile – trebala je biti napisana ženska priča, jer su svi nagovarali pripovjedačicu na takvu vrstu teksta, a takva vrsta teksta poznaje samo sretan kraj – „on treba da potvrdi kako pisac i ne čini ništa drugo, osim što ispunjava želje svojih čitatelja, kako bi na kraju bio voljen“ (Lukić, 2001), odnosno **voljena**.

Moglo bi se pomisliti da je autorica htjela od Štefice stvoriti potlačeni ženski subjekt kojem se izruguje, no „ironija, parodija, duhovitost pripovijedanja oslobodile su čitatelje i kritičare (toga) tereta“ (Zlatar, 2004:120). Duhovitost osvaja, a „autorskim stavom D. Ugrešić prema liku dominira dobrohotni humor“ (Medarić, 1988:116), tzv. humor 'češke škole'. Upravo tu činjenicu potvrdit će i izuzetno vješto napisani dijelovi njezina romana *Baba Jaga je snijela jaje* (2008). Uz 'vještiji kompleks' ženskosti, ironično proklizavanje (ne i ironijski odnos) u gradbi likova, prikaz odnosa u češkim toplicama obiluje asocijacijama na Kunderin humor iz romana *Oproštajni valcer*. Osim toga, roman je u svojoj osnovi rekapitulacija svega ovoga o čemu smo do sada govorili: odnosa fankcije i fikcije, raslojavanja fikcijskog u pseudo-fankciji, jedino je škare i bešavnost (šavova) zamijenio pseudo-znanstveni diskurz otkrića. A otkrilo se što? Opet samo tijelo. Ovoga puta u raspadanju. No, tome ćemo se vratiti na kraju ovog rada i ukazati na posljedice te činjenice, na odnose uspostavljene ovim opusom unutar korpusa hrvatske 'ženske', postmoderne i egzilne (emigrantske) književnosti.

Sad ćemo se opet vratiti tekstu prvog romana D. Ugrešić kako bismo otvorili pitanje intertekstualnosti koje se gore spomenutim najnovijim romanom zaokružuje u (gotovo maniristički impostirani) koncept parodije. Ali, sada to više nije samo parodija (ne)postojanja identitetske politike osamdesetih godina prošlog stoljeća već je riječ o parodiji postmoderne reprezentacije i aproprijacije interteksta. Jedan od glavnih postupaka ruskih formalista kojim se smjenjuju književna razdoblja upravo je parodija. Dobro upućena u rusku književnost, D. Ugrešić parodijom upisuje svojim prvim romanom u teksturu popularnoga romana drugačiji modus ženskosti, koji sve 'Štefice' mogu sebi skrojiti. Govoreći o feminističkom tijelu i tekstu, Lukić kaže: „Specifičnost feminističkih tekstova tražena je i u stilu, najprije u parodičnim, eksperimentalnim načinima pisanja koji podrivaju norme patrijarhalnog, falocentrično utemeljenog jezika“ (Lukić, 2001:240). Ne želimo citirajući ovaj paragraf reći da je Štefica Cvek feministički roman, već samo potkrijepiti tvrdnju da parodijom autorica

želi svrgnuti ženu patrijarhalnog društva ne samo s književne već i s društvene scene.

Desetom napomenom u romanu pripovjedačica otvara „mogućnost pripajanja još jednoga žanra sa sličnom fabulativnom osnovom, onom koja pripada žanru bajke. Taj žanr također je karakterističan kao ‘vrlo podatan’ za ruski formalizam iz čije tradicije u toj fazi rada Ugrešić crpi ‘tekstualnu’ motivaciju, a ‘o kojim je *bajkama* riječ čitaoci će se već dosjetiti sami“ (Ugrešić, 2001:93). Citatni motiv čišćenja graška potječe iz *Pepeljuge*, a bajkom kao podtekstom romana autorica želi „upozoriti na značenje arhetipskog u strukturi svih priča sa ženskim likom kao protagonistom“ (Medarić, 1988:116).

Ono što na početku dijela teksta koji govori o utjecajima smatramo važnim naglasiti jest činjenica da će se ovaj krug praktički ne samo zatvoriti romanom iz 2008. nego da će se u njemu otvoriti nova ‘pseudo-teorijska’ perspektiva tumačenja u kojoj igra proklizavanja identitetskih postavki postaje jasno otvorena. Ono što nije bilo moguće izravno reći u *Ministarstvu boli*, na primjer, reći će pripovjedačica prvog dijela teksta u *Babi Jagi*, a ‘teorijski će potkrijepiti’ fiktivna bugarska znanstvenica koja piše o tekstu Bugarice. Ali, krenimo redom.

Intertekstualnost

Bajka je žanr koji crno-bijelom tehnikom karakterizira likove pa je ženski lik u bajci ili savršeno dobar i lijep, siromašan ili u nevolji, ovisan o muškarcu koji će doći i spasiti ženu od zla (preneseno na Šteficu, zlo je život bez muškarca), ili je ženski lik zločest i ružan poput Pepeljuginih sestara, ili zla vještica koja straši djecu i koje se svi boje. S bajkom se susrećemo u ranom djetinjstvu i ona bitno određuje stav djeteta prema životu i okolini, shvaćanju spolova i funkcioniranju društva. Prema Slišković, bajka je „jedan od najmoćnijih izvora diskriminatorских i negativnih slika ženstvenosti u zapadnjačkoj kulturi“ (Slišković, 2001:259). Istovremeno, većina suvremenih autorica koristi elemente mitskog iskustva u re-pozicioniranju ženskog iskustva, rabeći stereotip kako bi ga dekonstruirale i iz negativnog iskustva drugosti napravile pozitivni iskorak. U tom smislu zanimljiv je primjerak upravo na početku spominjane Penelope iz romana *Penelopijada* Margaret Atwood. Mišljenja smo da Ugrešić crpi iz sličnog izvorišta ‘zapadne post-feminističke’ pozicioniranosti u kojoj se elementi nagomilana iskustva drugosti koriste kao podtekst koji će u autorskim intencijama spisateljica s kraja prošlog i početka ovog stoljeća preokrenuti ‘povijest bolesti’ u svoju korist pričajući ‘drugu istu priču’ (Eco) ili se pozicionirajući kao alternativa moguće tekstualne reprodukcije zadanog koncepta (otud i mogućnost da se Kunderina nametnuta muška perspektiva sličnog okružja i humorne pozicioniranosti preokrene u izlet ‘babaca’ u Karlove Vari). Bajka i bajkovito pri tom su ‘preokretanju tradicije’ i feminiziranju ‘muške pozicije’ neobično zanimljivi, da ne kažemo važni. Uz bajku, važna je i povijest književnosti koju treba prepisati, ali i pre-pisati, odnosno

preoblikovati. Ali, to je moguće samo iz slabe pozicije fikcijskog autora koji na sebe preuzima ne-važnost iskazanog subjekta priče. Ta priča uvijek je u odnosu prema originalnoj, važnoj priči. Ta je pozicija dvojaka. S jedne strane to je sigurno zaklonište, a s druge strane prostor urušavanja paradigme i pre-pisivanja povijesti čitanja. To je polazište zbirke priča iz 1983. godine.

Tako je s te druge strane bajka fantazija koja nam služi za uznemiravanje stvarnosti, rekli bismo čak drugačije čitanje stvarnosti i mogućnost 'drugog izbora' iz ponuđenog repertoara identifikacijskih obrazaca. Takvu mogućnost čitanja nalazimo već u naslovu zbirke *Život je bajka* koja je, za razliku od prethodnog romana, u potpunosti citatno motivirana, i to djelima 'visoke' literature. Fantastiku, s kojom se poigravala još i u prvoj zbirci, ovdje Dubravka Ugrešić dovodi u središte interesa što postiže instrumentalizacijom, intencijskim nasiljem u tekstualnom isprepletanju odnosa života i fikcije, gdje njezin tekst, slijedeći uvjet žanra fantastike Tzvetana Todorova, „treba navesti čitatelja da svijet književnih likova smatra za svijet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja“ (Pavičić, 2000:37), postajući time „na neki način fantastičarski 'okot'“ (Pavičić, 2000:184).

Isprepletanje stvarnosti i fikcije prisutno je u samom podnaslovu – *métaterxies* – što bi, po napomenama pripovjedačice, trebala biti knjižica jednoga francuskog opata⁹ koji je prepisivao crkvene knjige i između umetao svoje rečenice poput „žedan sam, Bože, oslobodi me ove pokore; Utrnulo mi je rame...“ (Ugrešić, 1983:131), a ona ih prevodi kao metatekstno-terapeutsku priču, upućujući na poetiku koju će koristiti. Kao što je najavila u romanu *Štefica Cvek u raljama života*, da budućnost književnosti vidi u *prepeglavanju* – interliterarnosti, Ugrešić uzima djela 'visoke' literature i obrađuje ih na svoj način, odmah se braneći od optužbi za prepisivanje, i na svakoj razini koristi „priliku za književnu refleksiju, što samo po sebi svjedoči o njezinu radikalnom pristajanju uz najsuvremeniji koncept proze“ (Medarić, 1988:114), korištenjem obrazaca metafikcijske i postmoderne proze. Time problematizira i autonomiju književnoga teksta, međutim njezinim napomenama to pitanje postaje nevažno, „osnovni problem više nije u prirodi odnosa između literature i neke pretpostavljene izvan-literarne zbilje, već u odnosu teksta prema drugim tekstovima, prema kojima on uspostavlja složene intertekstualne reference“ (Lukić, 1995).

Za *Hrenovku u vrućem pecivu* poslužio joj je kao predložak Gogoljev *Nos*, *Život je bajka* inspirirana je novinskim tekstovima te Borgesom i Tutuolom; 15,5% *Alise u zemlji čudesa* prepisano je u priču *Tko sam*, *Kreutzerova sonata* nastala je po uzoru na istoimeno Tolstojevo djelo i roman *Grešnicu* (Ana Karenjina iz perspektive njezina muža Alekseja, na koji je naišla u nekom antikvarijatu uvjerivši se da su sve prave ideje već iskorištene, s obzirom da je ona imala istu zamisao). Za zadnju priču *Posudi*

9 Spomenuti opat nikada nije postojao, a M. Medarić Ugrešić naziva izumiteljem spomenutoga žanra (prema Medarić, 1988:115).

mi svoga lika, u kojoj se tematizira već spomenuto pitanje *Is a pen metaphorical penis*, pripovjedačica se poslužila knjigom Petra Mitića *Kako postati pisac*.¹⁰

Želeći pokazati kako bi muškarčev svijet izgledao da izgubi svoj glavni simbol – falus, svoju poznatu parodiju u prvoj priči Ugrešić dovodi do groteske. U napomenama pripovjedačica svjedoči kako je poznavala muškarca s neobičnom fiksacijom – „osoba muškoga spola hodala je godinu dana s rupčićem na nosu (!), uvjeren da umjesto nosa ima onu stvar i, valjda, umjesto one stvari nos“ (Ugrešić, 1983:133). Pripovjedačica, koja zapravo preuzima ulogu pripovjedača, nimalo slučajno muškoga roda, priča o književniku koji je volio žene, kao i one njega, međutim izgubio je penis, koji je dospio umjesto hrenovke u pecivo Nade Matić.¹¹ Moguće da je ovakvu stilizaciju autorica odabrala zato što je ova pretpostavka „u svojoj erotskoj izravnosti, bliža suvremenom osjećaju za humor“ (Medarić, 1988:118).¹²

Ovakvu stilizaciju možemo iščitati i pomoću društveno određenih uloga, onako kako o njima piše Butler čitajući i odgovarajući na Žižekov tekst u knjizi *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost* (2007). Prema lacanovskom tumačenju Freuda, žene zavide muškarcima na penisu. Freud nam je sugerirao da žene pate zbog manjka falusa; one su samo minus muškarac. Gledajući fantastiku „fantastičara kao minus postupak“ (Pavičić, 2000:28), autorica oduzima muškarcu ono što ga čini subjektom, parodirajući time paradigmu u kojoj su uloge zadane, a odnosi unaprijed konstruirani, dakle i koncept esencijalističkog i onaj konstruktivističkog pristupa problemu rodnog identiteta. U ovako (fikcijski) preokrenutoj situaciji, žena koja je, nasuprot muškarcu, bila objekt, u svojim rukama drži muškarčevu sudbinu. Poigravajući se likovima, što je na ovakav način moguće jedino u fantastici, Ugrešić je obrnula društveno zadane uloge, ponovno podrivajući koncept tako nazvane stvarnosti na metatekstualnoj osnovi, gradeći komičnu epizodu, ali i pokazujući kako lako može doći do promjene izvora moći, a „pod moći najprije valja razumjeti mnoštvo odnosa snaga koji su imanentni području u kojem se očituju i tvore njegovu organizaciju; igru koja ih putem neprestanih borbi i sučeljavanja preobražava, jača, obrće; oslonce što ih ti odnosi snaga nalaze jedni u drugima tako da stvaraju lanac ili sistem ili pak raskorake (...)“ (Foucault, 1984:65). Pritom je važno naglasiti kako mislimo da je Ugrešić svjesna podteksta Foucaultove koncepcije moći: ona nema centra, nema središnje mjesto artikulacije. Upravo činjenica da je moć tako fluktuirajuća, daje snagu autorskoj intenciji da se pozicionira u odnosu na druge tekstove, ali i mogućnost intertekstualne dominacije vlastite reprezentacije (zbilje!?) u odnosu na *druge*.

10 Prema M. Medarić, Petar Mitić zaista postoji.

11 A. Zlatar zabilježila je autoričinu bilješku iz novijega izdanja ove zbirke u kojoj svjedoči o napadu izvjesnog Ante Matića jer je svojoj vulgarnoj junakinji dala njegovo prezime. A taj isti Ante Matić „junak je DHK-ovskih skupština devedesetih, koje su kulminirale u lipnju 2002. godine, gdje se po ne znam koji puta istaknuo rasističkim i šovinističkim ispadima“ (Zlatar 2004:121).

12 Ovakav humor Medarić uspoređuje s humorom Woodyja Allena.

U ovoj igri Nada Matić mogla je s izgubljenim penisom napraviti što god je htjela, no ona ga je vratila vlasniku, koji se suočio s drugim problemom – nakon priljepljivanja „On“ više nije mogao splasnuti. Kraj priče pripovjedač ostavlja otvorenim i daje mogućnost čitateljima da sami završe priču i određene nemotiviranosti koje je ona svojim umnažanjem potencijalnih mogućnosti čitanja prouzročila. Mogla je priču ispričati i žena, ali zar nije efektivnije čuti ovakvo groteskno poigravanje simbolima muške moći iz muškog pera? Tako nam izgleda pozicioniranje implicitne autorice u odnosu na tekst i njegova potencijalna čitanja. Upravo nas to vodi do zadnje priče zbirke „Posudi mi svoga lika“. Ispričana je u prvom licu i za razliku od prve pripovjedač je ženskog roda – spisateljica koju jedan spisatelj zamoli da joj posudi ženski lik iz svoje priče za njegovu erotsku priču. Rasplećući priču na temelju podnaslova (*Is a pen metaphorical penis?*), junaci, koji poput svojih likova završe u krevetu, pišu svatko svoju prozu. Junak piše ‘mušku’ prozu ozbiljnih tema (odnos pojedinca prema vlasti, odnos pojedinca prema samome sebi, dakle identificira se kao jaki subjekt u svijetu koji podržava njegova očekivanja), a junakinja, zaljubivši se, piše ‘žensku’ prozu i ljubav upisuje u sve kućanske poslove što junak, naravno, ne primjećuje. Junakinja se pretvorila u ‘emocionalni puding’¹³ i nije mogla nastaviti s prozom koju je pisala prije susreta s junakom, jer „tužni puding u zdjelici ne može imati drugih želja nego da ga netko pojede“ (Ugrešić, 1983:121), jednako kao što je Štefica htjela da je netko uzme.¹⁴ U njegovu muškom svijetu teško može nastaviti pletiti svoje priče, pletenje priča zamjenjuje pletenjem šala za Petra, no nakon pet metara odustaje. Lukić piše: „Prihvatajući žensku ulogu u životu, ona se i u literaturi povlači u prostor koji je obeležen kao marginalan, a to su dečija književnost i žensko pismo“ (Lukić, 1995) te piše članke poput Analiza ‘Ljepotice i zvijeri’ i Leksikon ženskih književnih likova u kojem je stigla do D – *Djevojčica sa žigicama*. San o roščiću koji joj je narastao Petar tumači kao falusni simbol pa joj kaže „Zavidiš naprosto jer ga nemaš“ (Ugrešić, 1983:123), a u konačnoj svađi naziva je „pisice“, čime Ugrešić upozorava i na leksičku razinu jezika u kojem ne postoji naziv za ženu pisca. Polako ponovno zauzimajući svoj položaj, junakinja počinje pisati priču, i iz pisaaće mašine „kao iz mađioničareva šešira, jedan za drugim, izvlačila sam svilene, bijele rupčice diskretno natopljene očajem...“ (Ugrešić, 1983:130). Fantastičnim motivom završava priču u kojoj završni opis ‘napisanog’ otvara mjesto (ženama) autoricama u muškom svijetu da ispisuju svoju prozu, nešto drugačiju od muške, koja je nježna, bijela¹⁵ i u koju se upisuje žensko iskustvo, kao što je pokazano ovom pričom.

13 Sintagma koju u istom značenju Ugrešić upotrebljava i u nekim drugim svojim romanima.

14 Provodni motiv filma Rajka Grlića snimljenog prema spomenutom romanu, a koji oslikava ovu Štefičinu želju postavljenu iz perspektive zahtjeva društva, jest „Sad ću da te karam“.

15 Mogli bismo ponovo uspostaviti metaforu o pismu ispisanom majčnim mlijekom H. Cixous, koja je i uspostavila termin žensko pismo – *écriture feminine*.

Lukić u tom smislu kaže: „Kao žena, ona mora da se oslobodi emocionalne zavisnosti od Drugoga, a kao spisateljica zavisnosti od čitaoca nesprenog da se podredi unutrašnjim zakonima samog teksta“ (Lukić, 1995). Među feminističke teme spadaju „odnosi unutar obitelji, različiti odnosi prema tijelu i tekstu, prema bolesti, prema osobnoj nomadskoj sudbini, prema građanskom naslijeđu, literaturi i zbilji“ (Sablić Tomić, 2005:100). Literaturu, zbilju i građansko naslijeđe Ugrešić uvlači u svoju igru s fantastikom i intertekstom prije svega ruske *fikcije* iz koje izvlačimo nimalo fantastične i fiktivne, već vrlo realne zaključke o pozicioniranju ženskog subjekta (rodnog i spolnog) u muškom svijetu, reći ćemo to tako ‘brdovitog Balkana’, da ostanemo na eufemizmu.

Također koristeći fantastiku, u priči „Život je bajka“ autorska (ženska) intencija junaku dodaje potrebne centimetre na penis koji sve više raste, jednoj od junakinja dopušta da napokon postane muškarac (čime samo naznačuje jedno od važnih pitanja, pitanje društveno uvjetovanog spola i roda i pravo čovjeka da izabere kategoriju u kojoj želi biti, ironizirajući, u krajnjoj liniji ono što se u hrvatskoj književnosti čita kao ‘klasično djelo’ od vremena Dinka Šimunovića). *Prepisujući* Alisu, junakinja koja se na početku priče svakodnevno barem tri puta zapita tko je na kraju otkriva ‘da sam ja – naprosto ja’. I žene uvjetovane društvom trebale bi se zapitati tko su i otkriti sebe, kaže nam pripovjedačica Dubravke Ugrešić. Istovremeno, ona tim svojim iskazima vrši prodor u do sada neistraženo, ali isto tako ukazuje na svijest da se istine o identifikacijskoj politici čak i esencijalistički zamišljene razlike mogu projicirati isključivo na razini fikcijskog teksta: u priči i romanu može se reći, kaže ova intencija ukazujući na drugo koje još nije društveno sazrelo.

No vratimo se od interteksta tekstu. Ovakve intertekstualne posudbe u žanru fantastike Pavičić smatra elementima „eruditskoga patchworka i citatnoga i intertekstualnog poigravanja“ (Pavičić, 2000:85), u koji svrstava Tribusona, koji „pridonose snaženju metatekstualne dimenzije tih proza i njihovu razumijevanju kao autonomnih sekundarnih motiva u jeziku“ (Pavičić, 2000:95). Pretpostavljajući obrazovanog čitatelja, kroz fiktivnu viziju Ugrešić obrađuje važne aspekte društva i odnosa u njemu. Ono što ostaje kao ‘ostatak’ u konsolidiranju odnosa između sustava moći i teksta nije samo pozicioniranje ženskosti u odnosu na dominirajuću (balkansku, srednjoeuropsku ili mediteransku) muškost, već pitanje identiteta koji iz pozicije ženskosti počinje proklizavati natrag u prostor odnosa lokalne i globalne identifikacije (da se izrazimo postmodernom) ili u prostor odnosa drugog koji je izvlašten iz prostora vlastite opuštenosti u prostor drugosti koji se prema svom prostoru počinje kao (egzilantica?!) emigrant(ica) odnositi kao prema drugom.

Egzil i identitet

Stvarnost toga istog društva u kojem se žena kao subjekt može ostvarivati uglavnom u međuslojevima fiktivnog, nagnala je spisateljicu da napusti Hrvatsku i odseli se u Nizozemsku, u kojoj i danas živi. Iako zaobilazi „izravan susret s autobiografskim diskurzom kao temeljnom osobinom ženskoga pisma“ (Zlatar, 2004:122) i u intervjuima negira autobiografizam romana, nešto od tog kompleksa identifikacijske uslojenosti nacionalnog, rodnog i ideološki determiniranog možemo iščitati u romanu *Ministarstvo boli* (2004), na početku kojega se autorica opet ograđuje od autobiografizma. Razlog tomu možemo tražiti u činjenici da Ugrešić ne opisuje samo svoju sudbinu, već sudbinu svih egzilanata koji osjećaju nostalgiju za svojom domovinom, ali u njoj se ne osjećaju svojim i pitaju se gdje zapravo pripadaju.¹⁶ Problem identiteta, koji je ključan za postmodernu prozu i život u društvenoj uvjetovanosti kraja prošlog i početka ovog stoljeća uopće, u ovom je romanu problematiziran kroz političke posljedice uslijed kojih su se ljudi iz raznih krajeva bivše Jugoslavije našli na jednom zajedničkom kolegiju jezika i književnosti u Amsterdamu. Zlatar ga je sinestezijski ovako osjetila: „Kada bih morala jednom slikom predočiti prozu Dubravke Ugrešić u *Muzeju bezuvjetne predaje i Ministarstva boli* izabrala bih sliku *zrele dunje na ormaru*, posljednje koja je preostala, poznatu i pomalo patetičnu sliku, ali koja mi dočarava dojmove njezina pisanja: tople žute boje, ali sa smeđim ožiljcima, miris zreline, gorkasti okus. Spoj slatkogorkoga, kao u citatu Brodskoga koji izabire u knjizi *Zabranjeno čitanje*: ‘Kada bismo odredili život pisca-egzilanta kao žanr, bila bi to tragikomedija.’“ (Zlatar, 20).

Takvo pozicioniranje, držimo, dolazi iz pozicije jakog interpretacijskog subjekta kakav je Brodski, ali tu je, ponovno, riječ o muškoj (rodnoj, spolnoj, emigrantskoj) perspektivi. Tragikomedija o kojoj govori on, a koju s oprezom citira Zlatar, u tekstu ipak ostavlja gorak okus prešućenih slojeva koji ostaju iza napisanog. Možda upravo činjenica da je teško govoriti o egzilu postkomunističkog i postkolonijalnog istoka gdje su, za razliku od sredine prošlog stoljeća, povratak i publiciranje mogući, doprinosi poziciji u kojoj je čitanje uvijek zasićeno ukazivanjem na intenciju: pripovjedačku i autorsku. Činjenica da je riječ o vrlo kompleksnoj situaciji ne znači da su drugi izbori nemogući (kao što je to bilo kod Brodskog, kod Kundera u prvoj fazi njegova egzila, ili kod čitavog niza hrvatskih pisaca u egzilu; v. Grubišić i Brešić). Dakle, tragikomedija nije ovdje ‘jedina alternativa’ nego je riječ o izboru, što znači da se nastavlja ista poetika i slijede iste pripovjedačke taktike. Isključujući *drugo* kao opciju

16 Ovdje se otvara bitni terminološki problem koji je uz propitivanje egzilne i emigrantske književnosti prisutan još od klasifikacije romana Vladimira Nabokova. Problem je kulminirao u trenutku kad se Kundera počeo određivati kao pisac koji je ‘svojom voljom’ izabrao poziciju onog što se zvalo egzilom. O problemu piše jedan od autora ovog teksta u knjizi *Australski Hrvati: mitovi i stvarnost*, a referira se prema Vinku Grubišiću i Vinku Brešiću. Egzil u jednom trenutku postaje dobrovoljni, a time postaje samo emigrantskim, raseljenim pismom, ali više ne i prostorom isključivanja. Ili bismo samo htjeli da tome bude tako!

koja se nadaje, Ugrešić i dalje slijedi isti obrazac. Tekst se gradi na intertekstualnosti, a egzilna situacija izbor je toga literarnoga zajedničkog korpusa iz kojeg se mogu crpsti odnosi. Premda to na prvi pogled ne izgleda tako, i dalje se referiramo više prema identifikaciji sa svijetom fikcije negoli s faktografskim svijetom pseudo-realističke paradigme. Doduše, moralo se otići, ali nije bilo obavezno da taj odlazak bude toliko radikalno da se napusti nagovorna sfera jezika, kultura i reprezentacije (zbilje) koja je bila omogućena u regiji. Izlaz u drugost zapravo je bijeg, a bijeg u drugi prostor ili fikciju jednako je podatan materijal za intertekstualno prepletanje izrečenog i prešućenog.

U takvoj konstelaciji snaga, ako pogledamo likove ovog romana, tragikomedije književno reprezentiraju njihovi životi, kao i svojevrsna kolektivna psihoanaliza kojoj se prepuštaju na satovima profesorice Lucić. Jednaku patnju doživljavaju i jedni i drugi, iako su muškarci „izbjeglištvo doživljavali kao vlastiti, težak invaliditet“, a „žene su za razliku od muškaraca bile nevidljive“ (Ugrešić, 2004:26). Nitko od njih ne prisustvuje satovima profesorice Lucić iz posebne želje za slušanjem njezina predmeta. Time uglavnom opravdavaju svoj boravak u Amsterdamu. Nekolicina ih zarađuje šivajući kostime za tamošnja ministarstva boli.¹⁷ I ovdje odjeću i predmete kojima zarađuju za život možemo povezati s autoričinom poetikom – prepuni boli proizvode bol kako bi nastavili živjeti u svojoj boli. Pripovjedačica jednu od slamki spasa u situaciji u kojoj se našla pokušava, kao i u nekim prijašnjim djelima, pronaći u bajci i fantastici, uspoređuje se s Carrollovom Alicom vjerujući da će se „ako poskliznem i padnem u neku rupu – obresti u nekom trećem ili četvrtom paralelnom svijetu“ (Ugrešić, 2004:37). Spas traži i u bijegu od zaborava, poljupcu, zagrljaju, koji u njoj ostavljaju samo još dublju prazninu i samoponiženje. „Samo je bol bila stvarna“ (Ugrešić, 2004:153).

Konstrukcija subjekata likova romana raspada se na fragmente, što je dano u slici velike crveno-bijele-plave torbe u koju u prvom semestru stavljaju svoje ‘mentalne’ uspomene na raspadnutu državu. U njoj su se našli istrгани dijelovi njihovih života poput bosanskoga lonca, vlakova, Titova rođendana, istrgnutih citata pjesnika. Šafranek primjećuje: „Istrgano, fragmentarno pismo znak je bolesnoga tijela, uči nas psihoanaliza“ (1999:101). Njihov identitet više nema središta, on je *patchwork* bolnih uspomena i miješa se s novom stvarnosti. Po mišljenju Oraić Tolić „postmoderni subjekt nema središta, njegova je povijest kaotična, to više nije sigurno linearno kretanje, hod naprijed prema cilju ili smisljena rekreacijska šetnja“ (2005:57). Svijet neprestano bježi,¹⁸ a oni su izgubili zajedničko političko i nacionalno sidrište, time i vlastito središte, poput utopljenika nastojeći se uhvatiti za dijelove koji se nađu na putu. Identitetski obrazac više nije dekonstruiran tekstem, već je glavni aktant

17 Ministry of pain – amsterdamski prostori namijenjeni sadomazohističkim odnosima, op. a.

18 Personifikacija A. Giddensa kojom pokušava objasniti vrijeme u kojem živimo.

dekonstrukcijskog postupka ono što je upravo Ugrešić svojim dotadašnjim tekstovima negirala: stvarnost. Ona je fingirala fikciju uvlačeći se u roman i omogućavajući Ugrešić da proizvede pseudofikcijsku prozu (*Muzej bezuvjetne predaje*) i *Ministarstvo boli* kao pokušaj ostvarivanja identifikacije kao činjenice. Upravo to odvija se kroz prozu lika koju je, da naglasimo apsurdnost literarnog pozicioniranja, Ugrešić uglavnom ignorirala. Profesorica Lucić pokušala je izvlačenjem njihovih fragmenata na površinu spasiti sebe, pronaći svoje središte. Oni, koji su samo htjeli zaboraviti, zahtijevali su anonimnom pritužbom promjenu metodike nastave, što profesoricu Lucić dodatno ponižava i uzrokuje potpuni raspad grupe, a ona postaje „*egzilant najniže vrste*, prepušten onome *nekako ćemo se snaći*“ (Zlatar, 2004:138).

Ženskost koju vidimo upisanu u ovaj roman političke tekstore drugačija je od one iz prošlih romana. Žene su jednako podložne boli kao i muškarci, razlika je tek u njihovu osobnom prihvaćanju stanja u kojem su se našli. Žena se pretvorila u misleći subjekt. Problem je što se taj subjekt raspao na mnoštvo malih dijelova i identiteta, a „identiteti su postali upitni, svjesni smo da rodna polja nisu unaprijed dana nego kulturno zadana“ (Oraić Tolić, 2005:121). Konačno smo se našli na polaznoj točki: upitnost identiteta, prostor unaprijed opisana fluktuirajućeg teksta koji je i prije tragedije (koja se nije morala (z)biti) bio svjestan svoje nestabilnosti sada preuzimaju kontrolu nad individualnim sudbinama, identitetima koji se ne mogu *ostvariti*.

Govoreći o svojem podrijetlu, Ugrešić u priči o profesorici izvrsno opisuje mnoštvo svakodnevnih, izmiješanih identiteta na kojima tekst inzistira kao na (mogućoj) razlici: „Žao mi je da nisam mulatkinja, da nisam crnkinja, da nisam Azijatkinja, žao mi je da nisam muško, da nisam gay... svi ti identiteti bi me samo obogatili“ (Laušić, 2005). No, unatoč razlici koja je vrijednosno ostvarena u samom procesu pričanja i pokazivanja autorske intencije, u rasapu identiteta koji joj služi kao identifikacijska referenca, pripovjedačica ne odustaje od intertekstualnosti romana. Književnost se opet pojavljuje kao okvir unutar kojega trebamo čitati njezinu prozu, jer kako graditi identitet na književnosti naroda koji više ne postoji nego li na priči, na naraciji nacije koja je ostala posljedicom prepričavane priče, konstrukcije koja je funkcionirala kao podtekst onoga što se na temelju tekstualizacije interpretiralo kao stvarnost?

„Sve je zapravo polovično, i sve je zapravo otvoreno u tom romanu, niti je pristanak na život u inozemstvu, u egzilu, pravi pristanak, niti je to prava integracija, niti je to pravo pomirenje, iako ona govori o tome, niti je to pravi zaborav, niti je to više pravo sjećanje ... Sve se zapravo završava u nekakvoj ljubavnoj priči, koja i nije prava ljubavna priča. Sve je polovično“ (Laušić, 2005).

Tako govori sama autorica o svojem romanu. A ta nepravda ljubavna priča pristajanje je na porobljavanje do kojega su doveli odnosi moći, u kojem je žrtva tijelo. U tom tijelu postoji i duša „koja je i sama tek dio u ovladavanju što ga moć

provodi nad tijelom. Duša, učinak i oruđe političke anatomije; duša, tamnica tijela“ (Foucault, 1994:29). Glavna junakinja nastavlja život s čovjekom, svojim bivšim studentom, koji ju je brutalno mučio i prijetio nožem, ostavivši je samu u stanu.¹⁹ On odlazi i dolazi, ona brine za njega, tek ponekad otiđe do mora, sama, u tišinu. Odašilje svoje kletve i psovke jugoslavenskoga naroda (puristi bi rekli jugoslavenskih naroda), a „to je opet u skladu s logikom same priče, jer jedanput kad ste poniženi, a što je u knjizi pokazano preko tog malog ‘sado-mazo’ odnosa na kraju, onda se sve to skupa perpetuira. Zato i kletve mogu biti najava nečeg novog, novog kruga sadomazohističkog odnosa. Ali, ne zaboravimo da govorim o logici priče u romanu“ (Laušić, 2005). Govoreći o postmodernom tijelu, T. Polhemus kaže da „postmoderno tijelo ne može nastaviti pomodnu potragu za neprestanom novošću i stoga se, nasuprot tome, pokušavamo vratiti bezvremenom tradicionalnom tijelu“ (Polhemus, 1999:169). Tim možemo opravdati vraćanje neovisne, jake profesorice Lucić u tradicionalni položaj patrijarhalnosti, no to je samo prividan kraj romana. Pravi kraj je onaj koji nam donose kletve u krik u tijela i teksta, duše i poslovice, jer ne pristaju na takvu stvarnost. Možda upravo zato roman iz 2008. uvodi vješticu kao vezivno tkivo tri različita diskurza koji uokviruju tekstualnu intenciju autoričinu.

Prepletanje modusa ženskosti

Bilo da je njezina tekstura (tkanje i/ili bešavno utkano) popularno, fantastično ili politički motivirana, Ugrešić u nju ne propušta ušiti moduse ženskosti, od simpatične konstrukcije tipskog, ali ipak originalnog lika Štefice, koja pod utjecajem društva traga za savršenim muškarcem, preko fantastičnih priča u kojima se subverziraju zadani društveni odnosi interpretacijom kojih se dovodi do ukazivanja na mogućost urušavanja jedne paradigme, pa sve do egzilantskih (egzilnih!?) romana u kojima junaci u torbu skupljaju fragmente svojega identiteta. Pritom mislimo da tekstovi koji se pretežno bave vrlo radikalnim pozicioniranjem identiteta (i identitetskih obrazaca) u drugu sredinu daju dimenziju hrvatskoj (takozvanoj) ženskoj prozi koju do sada nije imala. U knjigama kao što su *Muzej bezuvjetne predaje*, *Američki fikcionar* (1993), *Kultura laži* (prvo, nizozemsko izdanje 1995) i roman *Ministarstvo boli*, riječ je o tekstualnom koje se pozicionira iz izvlaštene ženske perspektive, odnosno upravo iz pozicije o kojoj Moya progovara kad govori o ‘ostatku’ koji se akumulira kroz drugost u odnosu na spolnu, rasnu i klasnu uvjetovanost tvorbe identiteta. Taj specifični drugačiji ženski pogled i intencija koja se ostvarila u i kroz te tekstove uvjetovala je mogućnost rekapitulacije, povratka svijetu fikcije koji je fingirao konačni (treći dio) znanstveni pristup u romanu *Baba Jaga je snijela jaje*. Vratimo se na čas kontekstualnom okruženju i mogućnostima koje su uvjetovane spolnim ‘interpretacijskim ratom’. Za

¹⁹ U ovoj sceni Zlatar vidi groteskno parodiziranu filmsku scenu (prema Zlatar, 2004:138), koja simbolizira stanje današnjega društva.

razliku od Hrvatske, iz koje je svojevremeno svojevrijedno otišla (dakle ne u egzil, nego u emigraciju), jednim dijelom i zbog muške netrpeljivosti prema ženama (premda o tome dvoje autora ovog teksta dvoje i nemaju jedinstven stav), zapadna Europa prihvatila je jednakost muškaraca i žena u književnosti (ni ovdje nismo sigurni da smo jedinstveni, ali smo dali 'prvi glas' autorici), ali ono što je ostalo kao razlika način je na koji rodovi upisuju tekst.

Hipokampus – dio mozga odgovoran za oblikovanje emocija i sjećanja, veći je i aktivniji u žena, kažu nam prirodne znanosti a mi često brkamo njihova očitovanja s propagandom ove ili one ideološki definirane skupine. Brizendine o tome kaže kako „to znači da žene, u prosjeku, bolje izražavaju emocije i pamte pojedinosti o emocionalnim događajima. Muškarci, naprotiv“, slijedimo istu paradigmatiku zadanost, „imaju dvostruko veći prostor u mozgu zadužen za spolni nagon, kao i veće moždane centre za djelovanje i agresivnost“ (Brizendine, 2008:25). Na znanstveno utvrđene činjenice nadovezuju se društveno uvjetovane činjenice koje određuju spol i rod. Stoga je jasna želja da se „žena-kao-znak“²⁰ pojavi kao subjekt u jeziku i u tekstu. Ti se postmoderni 'ženski' subjekti „zasnivaju u vlastitim partikularnim svjetovima i prezentiraju Sebe umrežene s Drugim“ (Oraić Tolić, 2005:121), upisujući se u tkaninu teksta, neprestano transformirajući tekst u tijelo i tjelesnost u tekst. Upravo ta svijest o tijelu proizvela je i scenu u romanu *Baba Jaga je snijela jaje* koja je vrlo indikativna za cijeli tekst romana, a nivelira opstojnost žene (ženskog subjekta) u prostoru okruženom trostrukom zadanošću: odsutnošću pripovjedačice iz prvog dijela teksta iz prostora pripovijedanja (emigracijom), odsutnošću pripovjedačice iz teksta u drugom dijelu teksta u kojem se događaju ključne scene romana (dobitak u kasinu, smrt u bazenu, razrješenje budućnosti obitelji u međurasnom skladu) i odsustvo fikcije iz teksta u trećem dijelu romana u kojem riječ preuzima slavistica koja će interpretirati tekst romana, a gdje je riječ o postupku koji su na prostoru bivše Jugoslavije osamdesetih smatrali kao prevladavajućom postmodernom paradigmom. U spiralnoj konstrukciji teksta žena majka i žena emigrantica koja o majci (do određene mjere) brine, žene na odmoru, žene koje su izgubile ženskost, sve su one postale vještice, odnosno predmet bavljenja, interpretacije iz tako zadane (slavističke) perspektive. Zaokružujući takvu priču (uz intertekst koji referira prema poetičkom realizmu, stvarnosnoj prozi, češkom realizmu i postmodernizmu) Ugrešić istovremeno zaokružuje priču o upisivanju ženskosti u popularnu i tekstualnu kulturu prostora koje je napustila.

Zaključak

Uvijek ostajući u referentnom okviru (meta)literarne razine, Ugrešić spaja pisac i šivaču mašinu, dopuštajući nam, dapače, potičući nas, da konačnom proizvodu pristupimo *prošivno*. Na taj način vraća nas u kontekst priče o naraciji nacije u okviru

20 Termin J. Butler.

koje je oblikovana drugost identifikacijske politike i perspektive koja je prethodila teorijskom osmišljavanju koncepta. To se nije dogodilo samo osamdesetih u prozama poput *Štefice Cvek u raljama života* ili *Forsiranja romana reke*²¹ (sa zanimljivim identifikacijski intoniranim srpskim naslovom), već još više u posljednjim romanima: onima koji su identificirali *drugost* u odnosu na egzil i emigraciju (*Ministarstvo boli*, na primjer), ali i onima koji su svojom kružnom konstrukcijom ukazali na ishodišta problema. Upravo zato mjesto Dubravke Ugrešić u hrvatskom ženskom pismu (onoliko koliko se ono shvaća kao razlika, a ne kao ženskost) vrlo je važno. Povjesničari hrvatske književnosti to tek trebaju usustaviti analizirajući odnos ovih tekstova prema korpusu, ali i dinamizacije korpusa koji je proizveden odnosom s ovim tekstovima/tijelima/politikama. Činjenica da je upravo (ne)feministički tekst i podtekst Dubravke Ugrešić pokrenuo identifikacijsku politiku ženskosti kao bitan element razlikovnosti na ovim prostorima u kojima se uvijek inzistiralo na istosti, još je jedan u nizu lokalnih apsurdna. Kao što je lijevi Krleža ‘kriv’ za hrvatski nacional(n) ističk(i) iskorak u Enciklopediji i opisu starčevićevskog hrvatstva, ili kao što je Ivo Andrić svojom (neutralnom) pričom podsticao ostanak u životu kosovskog mita, tako je i ironično intonirana priča Dubravke Ugrešić podstaknula svijest o pozicioniranju ženskoga jakog subjekta, neovisno o tome koliko je drugih ‘praznih’ priča pritom pokrenula.

Literatura

- Butler, J. (2000) *Nevolje s rodom*, Zagreb, Ženska infoteka.
- Butler, J., Laclau, E., Žižek, S. (2007) *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, Zagreb, Naknada Jesenski i Turk.
- Brizendine, L. (2008) *Ženski mozak*, Zagreb, Profil.
- Eagleton, T. (1991) *Ideology. An Introduction*, London i New York, Verso.
- Foucault, M. (1994) *Nadzor i kazna*, Zagreb, Informator, Fakultet političkih znanosti.
- Foucault, M. (1984) *Znanje i moć*, Zagreb, Globus.
- Laušić, V., Intervju s Dubravkom Ugrešić, 2005.
URL: <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20050903/forum01.asp>
- Lukić, J., Ljubić kao arhetipski žanr. 1995. URL: www.zenskestudije.edu.yu...
- Lukić, J., (2001) Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri, Zagreb, *Treća*, 3 (1-2).
- Medarić, M. (1988) Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić). U: Maković, Z. (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.

21 Riječ je o romanu koji bi u mnogome mogao doprinijeti impostiranju elaboracije u ovom tekstu. Na žalost, zbog ograničenog prostora, ovom ćemo se romanu morati posvetiti drugdje.

- Moya, P. M. L., Garcia, M., R., H. (2000) *Reclaiming Identity. Realist Theory and the Predicament of Postmodernity*, Berkley, Los Angeles i London, University of California Press.
- Oraić Tolić, D. (2005) *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, Naklada Ljevak.
- Pavičić, J. (2000) *Hrvatski fantastičari, jedna književna generacija*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.
- Polhemus, T. (1999) Postmoderno tijelo. U: Bartlett, Dj. (ur.), *Tijelo u tranziciji*, Zagreb, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zavod za dizajn tekstila i odjeće.
- Sablić-Tomić, H. (2005) *Gola u snu*, Zagreb, Znanje.
- Senjković, R. (2008) *Izgubljeno u prijenosu*, Zagreb, Nova etnografija.
- Slišković, T. (2001) Goropadnica ili komad tijesta – novo/staro poigravanje rodom kod suvremenih ženskih spisateljica, Zagreb, *Treća*, 3 (1-2) .
- Šafranek, I. (1999) Paradoksalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras. U: Bartlett, Dj. (ur.), *Tijelo u tranziciji*, Zagreb, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zavod za dizajn tekstila i odjeće.
- Škvorc, B. (2005) *Australski Hrvati, mitovi i stvarnost*, Zagreb, Hrvatska matica iseljenika.
- Tickner, L. (2005) Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima, U: Kolečnik, Lj. (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti.
- Ugrešić, D. (1983) *Život je bajka*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- Ugrešić, D. (2001) *Štefica Cvek u raljama života*, Zagreb, Beograd, Konzor i Samizdat B92.
- Ugrešić, D. (2002) *Američki fikcionar*, Zagreb, Konzor i Samizdat B92.
- Ugrešić, D. (2004) *Ministarstvo boli*, Zagreb, 90 stupnjeva.
- Zlatar, A., *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi*.
- URL: <http://www.ffzg.hr/kompk/tekstovi1.html>
- Zlatar, A. (2004) *Tekst, tijelo, trauma*, Zagreb, Naklada Ljevak.

Josipa Korljan
Boris Škvorc

THE INSCRIPTION OF FEMININITY IN THE POPULAR/FANTASTIC/POLITICAL TEXTURE OF OBSERVATION – ON THE PROSE OF DUBRAVKA UGREŠIĆ

Summary

In this paper we research the layers of the inscription of femininity in the popular, fantastic and political prose of Dubravka Ugrešić. The relationship of the essentialist and/or constructivist positions of observing the subject/text/body is decoded, reinterpreted and commented upon. Gender positioning and the shaping of a slippery identity is followed and interpreted by referring to Moya and Foucault. Emphasis is laid on the layers of utterances that refer to identity which have not been decoded in previous interpretations.

A femininity inscribed in the novel Štefica Cvek u raljama života (Štefica Cvek in the Jaws of Life) is detected; the author flirts with the popular (trivial) paradigm of femininity by presenting the stereotypes of femininity formed by 'the male perspective' of the national corpus of narratives. Simultaneously, the author lets us 'reiron the text', which leads us to the intertextuality of the fantastic prose Život je bajka (Life is a Fairytale).

Ministarstvo boli (Ministry of Pain) forms the ground for questioning identity in the texture of the exile/emigrant. The model of identity is no longer deconstructed by the text; the main perpetrator of deconstruction becomes what was afore-denied – reality.

Dealing with positioning of identity in the other milieu gives Croatian 'women's prose' a dimension it has not had until now. We can also see this in the novel Baba jaga je snijela jaje (Baba Yaga Has Laid an Egg), by which the author encircles the story of inscribing femininity within the popular and textual culture of the space she had left behind. While redefining some elements of textual intention in Ugrešić's prose, we also redefine the place of this corpus in both Croatian literature and women's writing in Croatia.

Key words: *deconstruction, identity, intertextuality, postmodernism, femininity.*