



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Josipa Korljan Bešlić

# **IRONIJA U PROZI DUBRAVKE UGREŠIĆ**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2015.



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet

JOSIPA KORLJAN BEŠLIĆ

# **IRONIJA U PROZI DUBRAVKE UGREŠIĆ**

DOKTORSKI RAD

Mentor:  
dr. sc. Boris Škvorc

Zagreb, 2015.



University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences

Josipa Korljan Bešlić

# **IRONY IN THE PROSE OF DUBRAVKA UGREŠIĆ**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:  
dr. sc. Boris Škvorc

Zagreb, 2015

## **Podatci o mentoru**

Boris Škvorc rođen je 1962. godine u Karlovcu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao je južnoslavenske jezike i književnosti. Doktorski rad pod naslovom *Irony and the Novel: the Case of Miroslav Krleža* obranio je na Sveučilištu Macquarie u Sydneyu, gdje je i radio od 1990. do 2007. godine. Od 2007. godine zaposlen je na Filozofskom fakultetu u Splitu.

Područje njegova interesa su povijest i teorija književnosti, kulturalni studiji, multikulturalnost, hrvatska književnost 20. stoljeća, ironija, pitanja identiteta i presjecišta identiteta u književnosti i drugim kulturalnim praksama. Objavio je knjige *Ironija i roman: u Krležinim labirintima* (2003), *Gorak okus prešućenog* (2005) i *Australski Hrvati: mitovi i stvarnost* (2005). Uredio je i dvije zbirke kratkih priča: *Nema afrodizijaka do usamljenosti* (2004) i *When a Man Gets Terribly Frightened* (2005). Objavio je pedesetak referiranih znanstvenih članaka i sudjelovao u nizu međunarodnih konferencija.

## *Zahvale*

Nijedno djelo ne može nastati samostalno, bez pomoći drugih ljudi, koji ponekad ni ne znaju kolik su pečat utisnuli makar samo jednom gestom ili riječi. Zbog toga smatram važnim spomenuti one koji su najviše pomogli da se rad na ovoj disertaciji uspješno privede kraju. Zahvaljujem mentoru, dr. sc. Borisu Škvorcu, koji nije bio samo profesionalna podrška i poticao me na znanstvena promišljanja pomno iščitavajući tekst od samih početaka već i emocionalna, prijateljska podrška puna razumijevanja i s uvijek spremnom riječi ohrabrenja. Korisnim komentarima, ali i uvijek toplom riječi i životnom mudrosti pridonijela je dr. sc. Marina Protrka Štimec. Eni Buljubašić uvijek je bila tu za rasprave o različitim pitanjima koja su se u istraživanju pojavljivala. Vanja Ćurčić i Ines Bjelanović bile su najjači prijateljski oslonac i uvijek bi me podigle kada bih pala pod teretom misli. Neizmjerne im hvala. Zahvaljujem svojoj obitelji, roditeljima Hrvoju i Karmen, koji su mi odgojem usadili želju za znanjem i naučili me vrijednostima rada i strpljenja, i braći Mislavu i Brunu, koji su vjerovali u mene i čiju sam podršku uvijek imala. Suprugu Marinu zahvaljujem na neizmjernoj ljubavi, strpljenju i bezuvjetnoj podršci. Bio je moj najintimniji sugovornik, više i od mene same vjerovao u mene. I na kraju njemu malom, pred kojim je svijet, hvala što je taj dan kada sam stavila krunu na sve bio uz mene.

U Splitu 2015.

## **Sažetak**

Ova doktorska disertacija proučava ironiju u prozi Dubravke Ugrešić, istražujući mjesto i razloge njezina nastanka. Glavna je teza ovoga istraživanja da je ironija središnja konstruktivna forma proze Dubravke Ugrešić koja je pozicionira različito od ostalih autorica u razdoblju od 70-ih godina nadalje te da se ironija u književnosti može upotrijebiti kao moćno sredstvo za pokušaj institucionalizacije novih društvenih struktura koje u ovako zadanom okviru vode do prava na razliku, odnosno prihvaćanja drugih, kojima se autorica u svojim proznim djelima često bavi. Time dolazimo i do problema identiteta. Na uvodne teorijske postavke fenomenologije i dekonstrukcije rad se nastavlja osvrtom na teorijske radove koji se bave problemom ironije, suvremenim teorijama kulture i feminističkom teorijom na kojima se zasniva središnji dio disertacije. Taj dio rada bavi se (de)konstrukcijom ironije u prozi Dubravke Ugrešić.

Završni dio disertacije bavi se iščitavanjem upravo tako upisanih naznaka strukturalnih elemenata u procesu uspostavljanja obrisa nove paradigme društvenih i etičkih odnosa. Time se otvara prostor raspravama o mogućim konturama jedne nove i drugačije paradigme kulture, ali i nastavljajući ironije u hrvatskoj književnosti.

## **Summary**

This doctoral thesis analyses irony in the prose of Dubravka Ugrešić via exploration of its origins and causes. The central thesis is twofold: firstly, it is that irony is the core and the constructive force of Dubravka Ugrešić prose writings, which differentiates her from other Croatian female authors (i.e. *écriture féminine*) from 1970s onwards. Secondly, it is that literary irony can be used as a powerful tool, opening possibilities to consider the institutionalization of new societal structures, the ones that lead towards the practice of the right to be different and the acceptance of the Other which is one of the central topics that Ugrešić explores in her prose. This leads to consideration of various elements that constitute contemporary identity politics. The first part of the thesis is based on the theories of phenomenology and deconstruction, followed in the central part by various theories of irony,

contemporary theories of culture and feminist theory and therein posited (de)construction of irony in Ugrešić's prose. These proceedings provide the framework for the final part of the thesis which concentrates on the new emerging societal structures. Therefore, a place is opened for further discussions on the possibilities of a new paradigm of culture, as well as on prospective writers with similar usages of irony in Croatian literature.

**Ključne riječi:** ironija, Dubravka Ugrešić, „ženska“ književnost, feminizam, postmodernizam, popularna kultura, konstrukcija zbilje, promjena paradigme, potkopavanje stabilnosti značenja

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	<b>1</b>
1.1. Kultura i ironija .....	2
1.2. Podrivanje postojeće paradigme ironijom .....	10
1.3. Prema novoj kulturalnoj paradigmi .....	18
<b>2. IRONIJA ROĐENA IZ (NE)KULTURE</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1. Od fenomenologije do dekonstrukcije – metodološki okvir</b> .....	<b>22</b>
2.1.1. <i>Fenomenologija Martina Heideggera</i> .....	23
2.1.2. <i>Filozofska misao Michela Foucaulta</i> .....	26
2.1.3. <i>O važnosti dekonstrukcije</i> .....	28
<b>2.2. Sintetički okvir: Kultura – prostor ostvarivanja rodne razlike</b> .....	<b>32</b>
2.2.1. <i>Kultura i identiteti</i> .....	37
2.2.1.1. <i>Rod i kultura</i> .....	38
2.2.1.2. <i>Hrvatska feministička misao</i> .....	45
2.2.2. <i>Postmodernizam i ženski glas</i> .....	47
2.2.2.1. <i>Određenje pojmova</i> .....	48
2.2.2.2. <i>Postmodernizam i žensko pismo</i> .....	50
2.2.2.3. <i>Simulakrum i postmodernistički prikaz</i> .....	52
2.2.2.4. <i>Unutar okvira popularne kulture</i> .....	53
<b>2.3. Analitički okvir: ironija – igra (de)kodiranja</b> .....	<b>55</b>
2.3.1. <i>Kako tumačiti ironiju?</i> .....	56
2.3.1.1. <i>Kompas ironije (The Compass of Irony) D. C. Muecke</i> .....	58
2.3.1.2. <i>„Antiteoretičar“ Rorty</i> .....	60
2.3.1.3. <i>E. Behler: Ironija i diskurs moderniteta (Irony and the Discourse of Modernity)</i> .....	61
2.3.1.4. <i>Rubovi ironije i ironičnog kod Linde Hutcheon</i> .....	63



2.3.1.5. <i>Ironija i značenje Dragana Stojanovića</i> .....	67
2.3.1.6. <i>Zavođenje ironijom Gordane Slabinac</i> .....	69
2.3.1.7. <i>Ironija i roman Borisa Škvorca</i> .....	71
2.3.2. <i>Razgraničenje pojmova</i> .....	74
2.3.2.1. <i>Ironija</i> .....	75
2.3.2.2. <i>Humor</i> .....	76
2.3.2.3. <i>Satira</i> .....	76
2.3.2.4. <i>Sarkazam i groteska</i> .....	77
2.3.2.5. <i>Parodija</i> .....	77
2.3.2.6. <i>Alegorija</i> .....	78
2.3.3. <i>Sinteza poglavlja</i> .....	78
<b>3. MOGUĆE IMPLIKACIJE IRONIJSKIH ISKLIZNUĆA U PROZI DUBRAVKE UGREŠIĆ UOKVIRENIH DEKADENTNIM SOCIJALIZMOM, EGZILOM I TRANZICIJOM</b> .....	80
3.1. <b>Hrvatska „ženska“ književnost</b> .....	82
3.1.1. <i>Mjesto Dubravke Ugrešić u hrvatskoj „ženskoj“ književnosti</i> .....	87
3.2. <b>Povijesni trenutak – socijalizam kao okvir upisivanja ironičnog potkapanja</b> ....	89
3.2.1. <i>Književni predlošci</i> .....	93
3.2.2. <i>Društvo i kultura</i> .....	96
3.2.3. <i>Ironija muško-ženskih odnosa: žena kao druga</i> .....	104
3.2.4. <i>Ironija autoreferencijalnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti</i> .....	113
3.2.5. <i>Sinteza poglavlja</i> .....	122
3.3. <b>Od dekadentnoga socijalizma do traume 1990-ih</b> .....	122
3.3.1. <i>Povijesni okvir</i> .....	123
3.3.2. <i>Pisanje „u i o egzilu“</i> .....	125
3.3.3. <i>Književni predlošci</i> .....	127
3.3.4. <i>Autobiografija i ironija</i> .....	130
3.3.5. <i>Ironija autoreferencijalnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti</i> .....	140
3.3.6. <i>„Univerzalna“ ironija</i> .....	146

3.3.7. <i>Sinteza poglavlja</i> .....	150
<b>3.4. Tranzicijska „bablja internacionala“</b> .....	151
3.4.1. <i>Društvo i kultura u tranziciji</i> .....	152
3.4.2. <i>Književni predložak</i> .....	154
3.4.3. <i>(Feministička) ironija postsocijalističkog društva</i> .....	157
3.4.4. <i>„Bablja internacionala“</i> .....	160
3.4.5. <i>Pitanje drugih i drugačijih</i> .....	164
3.4.6. <i>Intertekstualnost</i> .....	166
3.4.7. <i>Mijene intenziteta ironije</i> .....	168
3.4.8. <i>Sinteza poglavlja</i> .....	169
<b>4. OTVORENOST ZA (NE)SIGURNOST BUDUĆNOSTI</b> .....	171
<b>4.1. Tekst kao proizvodnja učinaka ženskosti, egzila i ironijskih potencijala čitanja</b> .....	172
4.1.1. <i>Ironija u hrvatskoj književnosti</i> .....	174
4.1.1.1. <i>Žena s figom u džepu</i> .....	176
4.1.2. <i>Ugrešić kao prethodnica chick-lita</i> .....	182
<b>4.2. Postoje li obrisi nove paradigme? (i koje je mjesto kulture i književnosti u njoj)</b> .....	187
4.2.1. <i>Kultura i umjetnost</i> .....	187
4.2.2. <i>Književnost u kružnom toku kulture</i> .....	189
4.2.3. <i>Spekulativni pogled</i> .....	190
4.2.3.1. <i>Vizija spola/roda</i> .....	191
4.2.3.2. <i>Vizija drugih</i> .....	193
4.2.3.3. <i>Vizija književnosti</i> .....	194
4.2.4. <i>Uloga ironije</i> .....	196
<b>5. ZAKLJUČAK</b> .....	198
LITERATURA .....	201
ŽIVOTOPIS .....	214
POPIS RADOVA .....	215

# 1.UVOD

Ova doktorska disertacija bavi se proučavanjem mjesta, uloge i razloga upisivanja ironičnih iskaza i ironičnih impostacija u prozi Dubravke Ugrešić. Glavna je filološka teza ovoga istraživanja da je ironija središnji konstruktivni element (kohezijski čimbenik) proze Dubravke Ugrešić koja ju pozicionira različito od ostalih autorica hrvatskoga „ženskog pisma“ tijekom razdoblja od 1970-ih godina nadalje. Na razini sintetičkoga kulturološkog uvida zastupa se teza da se ironija u književnosti može upotrijebiti i iščitati kao moćno sredstvo u pokušajima raskrinkavanja i dekonstrukcije novonastalih društvenih struktura. Ona u novonastalom zadanom okviru dovodi do otvaranja mogućnosti ostvarivanja prava na razliku, odnosno prihvaćanja drugih, kojima se autorica u svojim proznim djelima često bavi.

Glavni je cilj istraživanja u ovoj disertaciji ispitati način na koji se književni tekst kao medij koji posjeduje moć reprezentacije, a ujedno je i najslojevitije žarište ironije, može iskoristiti kao moćno sredstvo u procesu pokušaja institucionalizacije novih struktura unutar društva, onih koji ukazuju na mogućnost konstrukcije nove paradigme kulture u okviru koje će prevladavati pravo na razliku. Istraživanje će se provesti na korpusu proznih djela Dubravke Ugrešić. Pritom eseji ostaju izvan središta interesa zbog činjenice da se ironija ovdje promatra i analizira kao sastavnica književnoga djela, fikcije. Ironija prisutna u esejima zbog pripadnosti književnoznanstvenoj, odnosno fakcijskoj vrsti, dakle onoj koja se temelji na iščitavanju stvarnosti, progovara drugačije i drugačije se (de)konstruira u odnosu na onu proizvedenu književnim djelom.

Istraživanje je podijeljeno u tri dijela. Prvi dio počiva na istraživačkoj metodi i proučava mjesto ironije u suvremenoj kulturi uz uvažavanje fenomenološkoga pristupa i uklapanje u postmoderni diskurs, pri čemu je osnovna metoda istraživačka metoda. Uz prikaz dosadašnjih spoznaja do kojih se došlo na ovom području cilj je pokušati razlučiti i analizirati stereotipe ideje kulture sa svrhom dekonstrukcije nedijaloških modela, kako na razini čitanja, tako i na razini odnosa prema autorskim intencijama. Kultura se gleda kroz suženu prizmu ironijskog potkopavanja stabilnosti i u ideji kulture pronalaze se napukline kroz koje se ulazi u konstrukt proznoga svijeta Dubravke Ugrešić. Učitavanje značenja u tekst jest i odnos različitih (drugih) i prevladavajuće kulturalne paradigme. Tu se prije svega misli na odnos žene i kulture, a u tom procesu kao osnovna poslužiti će feministička teorija.

Na tako zadanim temeljima u drugom dijelu istraživanja pristupit će se analizi tekstova i naratološkog sloja iskazanoga s posebnim naglaskom na ironijsko potkopavanje

stereotipiziranih značenjskih paradigmi. U tom kontekstu iz kulturološke, sintetičke perspektive ponudit će se neki od odgovora na ključna pitanja disertacije: gdje se i zašto ironija zapravo stvara, tko je i kako (de)kodira. Eksplikativnom metodom pristupit će se različitim manifestacijama ironije i ironičnog, koja je podijeljena u tri kategorije, određene društveno-kulturnim uvjetima: diskurzivnim odnosom moći unutar jugoslavenskoga sistema ((dekadentnim) socijalizmom), egzilom i idejom egzila kao jednim od središnjih manifestacija drugosti u procesu konsolidacije „prostora između“<sup>1</sup> i onim što se na našim područjima naziva tranzicijom ili pak postsocijalizmom, neoliberalizmom i neokapitalizmom<sup>2</sup>. Unutar ove opće podjele proučavat će se potkategorije manifestacije ironije i ironičnog, oblikovane pitanjem drugih, prvenstveno žena. U ovom dijelu istraživanja koristit će se i analitičko deduktivna metoda koja će pomoći doći do zaključaka upisanih u hipotezu i ciljeve ove disertacije.

Treći dio istraživanja zaokružiti će disertaciju uz korištenje metodoloških postavki koje uvažavaju induktivni pristup. Na temelju iznesenih analiza i sintetičkih zaključaka ovdje će istraživački postupak napraviti iskorak prema šire zamišljenim kulturalnim studijima i nastupiti interdisciplinarno: bit će to spekulativna rasprava o pretpostavljanju mogućih posljedica ironične dekonstrukcije teksta na čitavo društvo koje je tekstom reprezentirano. Iz sadašnjosti krenut će se u rekonstrukciju analiziranih konstrukata, imajući u vidu činjenicu da institucionalizacija nije ireverzibilan proces, pogotovo kada se sagledava kroz prizmu ironije. Ovako zaokruženo istraživanje ostavlja dosta prostora za daljnje istraživanje ironije kao fenomena povezanog s društvom u cjelini, ali i istraživanje autora koji nastavljaju ovaj dekonstrukcijski proces te istraživanje korpusa „ženske“ književnosti, odnosno onoga njezina dijela koji se nastavlja na narativne postupke prisutne u prozi Dubravke Ugrešić.

## 1. 1. **Kultura i ironija**

U prvom dijelu disertacije bit će riječi o pitanjima kulture i uokviravanju društvenih praksi iz kojih proizlazi i u koje se vraća ironija. S obzirom na činjenicu da će se ironiji prisutnoj u djelu pristupiti dekonstrukcijom kulturalnih paradigmi, poći će se od nekih temeljnih postavki

---

<sup>1</sup> Više o tome Homi Bhabha (2007).

<sup>2</sup> O tome Maša Kolanović (2011).

Jonathana Cullera i Paula de Mana. Usto, metodologiju rada oblikuje i fenomenološki pristup Martina Heideggera i njegov pristup „bitku“ kao problemu raslojavanja subjekta.

Kultura podrazumijeva postojanje subjekata koji ju čine, međusobnu interferenciju više različitih identiteta. Ova postavka je važna i u proučavanju korpusa, odnosno romana i pripovijedaka Dubravke Ugrešić. Upravo je pitanje identiteta i pitanje drugih, prvenstveno žena, ono pitanje koje se često pojavljuje u proznom opusu Dubravke Ugrešić te će se na te kulturne konstrukcije obratiti posebna pozornost, a u nastavku istraživanja povezati pitanje drugih (u prvom redu žena) s manifestacijama ironičnog. Kultura se često promatra kao kultura s velikim „K“, koja podrazumijeva prevlast *glavnih, prvih* prema *drugima*. U zapadnoeuropskom kulturnom okružju prevlast je imao muškarac, bijelac, koji je bio obrazovan<sup>3</sup>. Tu prevlast dobio je uvođenjem prava na privatno vlasništvo<sup>4</sup>, čime je i žena bila shvaćena i kulturno konstruirana tek kao muškarčevo privatno vlasništvo te time često bila uspoređivana s robovima, dobivši funkciju *druge* u odnosu na hegemoniju poretka. Taj trenutak Simone de Beauvoir naziva „velikim historijskim porazom ženskog spola“. Zanimljivo je da je postojanje, bitak, sastavljeno od binarnih opreka koje zajedno čine identitet<sup>5</sup>, kao npr. dan-noć, Eros-Thanatos, muškarac-žena... Binarne opreke podrazumijevaju međusobno nadopunjavanje, razliku kao Isto. Jedina binarna opreka koja svoju *drugost* prepoznaje kao negaciju jest rodna opreka, u kojoj žena postaje *drugo*. Za razliku od muškaraca, žena je morala proći teži put kako bi iz stanja imanentnosti došla do transcendentnosti. Naučena biti podređena, morala je naučiti samu sebe prihvatiti kao subjekt kako bi se ostvarila kao transcendencija i time potvrdila kao ravnopravno ljudsko biće.

Pitanje kulture nezaobilazno je jer je kultura područje u kojem se definira mjesto, uloga i sudbina žena (prema Elaine Showalter, 1999). „Kad bi žene mogle da pristupe kulturi na prirodan način kao muškarci, isto bi tako prirodno napredovale u njoj“, piše De Beauvoir (1983: 306) proučavajući cijelu povijest čovječanstva<sup>6</sup>, nastojeći odgovoriti na pitanje zašto je žena *drugo*, te zbog čega čak i žena samu sebe tako prihvaća.

Povijest društvenih i humanističkih znanstvenih teorija pokazala je da dekonstruiranje socijalnih konstrukcija ne znači da će njihovo razotkrivanje rezultirati njihovim dokidanjem.

---

<sup>3</sup> O tome više u Oraić Tolić (2005) i Wilson Schaef (2006).

<sup>4</sup> Detaljan povijesni osvrt na ovaj prijelomni trenutak daje Simone de Beauvoir u prvom dijelu *Drugog spola*.

<sup>5</sup> O tome više u članku Gordane Bosanac (2010).

<sup>6</sup> Indikativno za ovo pitanje je i sam pojam čovjeka, čovječanstva, koji u većini zapadnoeuropskih kultura i jezika podrazumijeva muškarca pod imenicom čovjek.

Međutim, zadatak je *zoona politicona* ukazivati na procese dekonstrukcije čvrstih socijalnih konstrukata i nuditi humanističku rekonstrukciju, ili, kako kaže Nadežda Čaćinović (2000: 8) „*Ovo što radimo jest napredovanje u spoznaji*“, a ta rasprava trajat će sve dotle „dok muškarci i žene ne priznaju da su slični, to jest sve dok i dalje bude postojala ženstvenost kao takva“ (De Beauvoir, 1983: 593). Dubravka Ugrešić u svoju prozu upisuje kontrapunktnu poziciju u toj raspravi. Ona se opire muško-ženskoj dihotomiji i negira pripadnost bilo kojem registru. Pritom djeluje na dvjema razinama: onoj visokoj, elitnoj, dakle na razini takozvane visoke kulture, ali proučava problem i na razini popularne kulture i njezine masovne uporabe u praksi svakodnevice. U svojoj prozi ukazuje na nužnost dekonstrukcije stereotipa ideologije postojeće kulturalne prakse i upozorava na nužnost stvaranja nove paradigme kulture u kojoj će, umjesto pristanka na hegemoniju, prevladavati pravo na razliku.

Tradicionalno gledano, kultura bi po definiciji trebala označavati njegovanje, uzgajanje. No, s obzirom na to da je stvorena na hijerarhiji, ona i stvarno i simbolički iskazuje represiju. Postavivši se na vrh hijerarhije, muškarac (i to ne bilo koji muškarac, već obrazovan bijelac srednje klase) sebi podređuje druge, a to su, uz žene, i „stranci, kulturno različiti, ali i – moderno i postmoderno – neprilagođeni, uskraćeni, nepodobni u ovom ili onom pogledu“ (Veljak, 2010: 19). Ti drugi uvijek su podložni marginalizaciji i stereotipizaciji iz perspektive povlaštene kaste. Težnja kulturalne paradigme u nastanku jest nadvladati razlike i prihvatiti druge kao identitete, kao ravnopravne supostojeće subjekte koji se neće zatvarati u kulturom nametnutu imanentnost. Taj je zadatak „veoma jednostavan, treba ponovo stvoriti kulturu, ništa manje od toga, obnoviti misao koja neće biti sirova i besramna kao što su sve misli o čistom“ (Blagojević, 2010: 29), ali isto tako taj zadatak nadilazi pojedinačnu uključenost; riječ je o promjeni diskurzivne paradigme i u njemu trebaju sudjelovati svi čimbenici društvenih dinamika. Da bi se to postiglo, treba se osvijestiti kao identitet, individualno i na razini zajednice te dekonstruirati postojeću paradigmu kao „stabilni“ poredak stvari. Odakle krenuti u takvoj dekonstrukciji zadane paradigme?

U prvom dijelu ovog rada kao odgovor na ovako postavljeno pitanje u središtu zanimanja bit će ova dva pitanja: na koji se način institucionalizira određeni oblik ponašanja te na koji se način on učvršćuje i izmjenjuje.

Nakon što su stvoreni zadani kulturni obrasci, čovjek sam osigurava okolinu za svoje vladanje, „društveni poredak postoji *samo* kao proizvod ljudskog djelovanja“ (Berger, Luckman, 1992: 73). Za ilustraciju mogu se uzeti dva subjekta koja nastoje institucionalizirati

svoje ponašanje<sup>7</sup>. Prije svega oni uče određene obrasce koje zatim u svojem djelovanju slijede. Svi sljedeći koji dolaze prihvaćaju ovakvo ponašanje naučeno po obrascima, jer se „proces postajanja čovjekom zbiva u međusobnom odnošenju s okolinom“ (Berger, Luckman, 1992: 68). Primijeni li se to u kontekstu odgovora na zadano pitanje, izvodi se hipoteza da jednom uspostavljen patrijarhalni obrazac zahtijeva od svakoga novog člana da ga prihvati kao nešto normalno, zadano vlastitom kulturom, što treba poštivati i slijediti, a što znači da treba prihvatiti zadani hegemonijski poredak. Dječak se uranja u kulturu koja ga doživljava kao nadmoćnog, za razliku od djevojčice koju kultura doživljava kao podložnu i pokornu. U tom je kontekstu još Simone de Beauvoir primijetila da žene ne mogu zadobiti drugačije mjesto u kulturi dokle god ih odgajaju majke i bake na način na koji su i same odgojene te navodi da je „pogrešno tvrditi da je pasivnost biološka datost; u stvari, to je sudbina koju joj nameću njeni vaspitači i društvo“ (De Beauvoir, 1983: 25). Kao i u svakom poretku, potrebno je uvesti nadzor, mehanizam koji se naziva „sistemom socijalne kontrole“, u kojem bi se svako odstupanje od zadanih obrazaca na neki način kažnjavalo<sup>8</sup>. Međutim, društveni poredak postoji samo dok postoje ljudi koji ga nastavljaju proizvoditi jer je on ljudski proizvod. Opće je poznata činjenica da je prije patrijarhata postojao matrijarhat. Osim toga, kulturalni konstrukti često se razlikuju ne samo dijakronijski već i sinkronijski. Tako je, iz perspektive religijskih hegemonija u nekim sredinama (uglavnom katoličkim) poželjno da je žena prije braka djevica dok u nekim drugim sredinama (npr. neke hindu sekte) postoje muškarci (u hindu sektama svećenici) čiji je posao defloracija žena prije braka jer je društveno neprihvatljivo da taj „prljavi“ posao obavi muž. Gledano pak iz perspektive političkog i socijalnog diskursa drugost žene u dihotomiji muškarac – žena očituje se i samim tim što je žena po svojoj biološkoj datosti „slabiji“ spol. No, to niti je argument niti daje na težini ikakvoj logičkoj pretpostavci da ona mora biti i podređeni spol. S obzirom na ovakvu očiglednost odnosa u konstrukt postavlja se pitanje zašto je sistem toliko dugo ostao društveno i konstrukcijski „stabilan“. To objašnjava Foucault. On kaže kako su pokušaji mijenjanja postojećega stanja rezultirali sankcijama, jer su društveni odnosi premreženi odnosima moći, o čemu piše u knjizi *Znanje i moć*. Smatra da „pod moći najprije valja razumjeti mnoštvo odnosa snaga koji su imanentni području u kojem se očituju i tvore

---

<sup>7</sup> Berger i Luckman izvode ovaj zaključak na primjeru A i B koji se iz dijade šire u trijadu i dalje.

<sup>8</sup> O nadzoru i kazni pisao je Foucault (1994); iz tog je teksta dosta crpila feministička teorija, iako se sam Foucault pitanjem rodni odnosa nije izričito bavio.

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). Ovo njegovo razmišljanje donekle pomaže razjasniti gore postavljeno pitanje.

Dijakronijski gledano, ustrajanje prije svega određenih pojedinaca, a zatim i nekih društvenih i političkih ideologija na izjednačavanju prava žena s pravima muškaraca te jačanje feminističkog pokreta poljuljalo je čvrste patrijarhalne temelje. Mnogo je na tom polju postignuto, zbog čega je sam položaj žene u zadanoj društvenoj hegemoniji donekle popravljen, no patrijarhalni obrasci i dalje su prisutni. Opće je mišljenje feminističke politike da će feminizam postojati dokle god na svijetu bude žena koje su u zavisnom i podređenom položaju naspram muškaraca<sup>9</sup>.

Pitanje ovoga istraživanja nije samo pitanje položaja žene kao *druge*. Prepoznavši drugost kao slabost prevladavajuće kulturalne paradigme, problem se širi na ostale društvene skupine koje su u položaju *drugog* naspram vladajuće hegemonije. Jednom započeto, proces pokušaja promjene postojećega stanja, u ovom slučaju položaja podređenih identitetskih skupina, nastavlja se širiti i konstruirati vlastiti poredak koji će se s vremenom, historizacijom i objektivizacijom institucionalizirati.

Govoreći o mogućoj promjeni bilo kakve kulturalne paradigme, dobro je prisjetiti se sljedećih triju činjenica koje navode Berger i Luckman (1992). To su: *Društvo je ljudski proizvod. Društvo je objektivna zbilja. Čovjek je društveni proizvod*. Iz tog proizlazi da je tek izmjenom generacija i nužnošću njihova odgajanja u skladu s potrebnim rekonstruiranjem obrazaca koje bi društvo u određenom kontekstu trebalo dekonstruirati i prepoznati kao diskriminirajuće i podvlađujuće za određene društvene skupine, moguće govoriti o upletanju u samu srž problema koji je naznačen na početku i putu ka mogućnostima njegova rješenja.

Postmodernizam, koji između ostalog karakterizira spajanje visokog i niskog, elitnog i masovnog, mogao bi se nametnuti kao polazište puta koji bi trebao voditi ka mogućim kulturalnim promjenama. Dubravka Ugrešić stvara prozu jednako zanimljivu i čitateljima

---

<sup>9</sup> Ako se i zanemari širi društveni okvir i muslimanske zemlje u kojima žene još uvijek ne smiju na ulicu bez muške pratnje, kamenuju se zbog preljuba te im je zabranjen cijeli niz poslova i svakodnevnih stvari (kao npr. vožnja automobila), dovoljno se samo zadržati na kulturnom krugu kojem pripadamo pa se podsjetiti izjave zastupnika Hrvatskog sabora prema kojem je „žena za madraca a ne za mudraca“, ili pak još uvijek korištene fraze „rodilo se dite“ kada je riječ o rođenju ženskog djeteta, ali tu je i ekonomski problem: u većini Europe još uvijek plaće žena nisu izjednačene s plaćama muškaraca.



elitne, kao i čitateljima popularne kulture, igrom ironije nastojeći upozoriti na upitne prakse društva koje je ljudski proizvod. Ironično potkopavanje teksta apelira na svakoga pojedinog čovjeka koji je proizvod kulture u kojoj se našao. A proizvod kulture jest i ironija. Zasniva se ona na dvostrukom odnosu: onoga tko ju stvara i onoga tko ju prima/(ne)razumijeva; pritom je važno naglasiti da je upravo društvo to koje omogućava ironiju.

Gledajući književnoteorijski, stara retorika poznavala je dvije vrste ironijskog govora: *simulatio* i *dissimulatio*. Prvi oblik tradicionalni je oblik ironije, a „radi se o pojavi kad retoričar misli ono što ustvari ne misli, stvarajući mišljenje koje nije pravo mišljenje, odnosno takvo koje ne pripada njemu samom“. Drugi oblik tek je kasnije dobio priznanje književne teorije da se također može nazivati ironijom, a riječ je „o obliku ironičnog iskaza u kojem retor, dakle govornik (kazivač), krije što stvarno misli“ (Škvorc 2003: 229).

Postavlja se pitanje kako prepoznati da je nešto ironija? Kada se ona kodira i tko je i kako (de)kodira? Detektiranje i razumijevanje ironičkih impostacija ovisi i o recipijentovu znanju, kao i poziciji iz koje želi čitati tekst. Škvorc piše: „...da bismo dobili bolji uvid u to gdje se proizvodi ironični naboj tekstualnog, mislim da je potrebno dekonstruirati klasičnu predodžbu o samom kodu (autor-tekst-čitatelj) i s tim u vezi predodžbu o ravnopravnosti pojedinih njegovih instanci u svakom procesu interpretacije“ (2003: 230). Stoga se otvara mogućnost da čitatelj postane autor koji iščitavanjem značenja u određenom kontekstu stvara jedan novi tekst koji se može upisati u društvo. Preispitujući Gadamerovu hermeneutiku, Istvan Feher (2010: 68) dolazi do zaključka da „po hermeneutičkim zahtjevima otvorenosti interpret dovodi u pitanje svoja vlastita mjerila, a time i sebe samoga s pomoću onoga što interpretirani tekst ili drugi čovjek imaju reći: on bi s obzirom na svoje kriterije interpretacije i istine u postupanju s tekstom (ili drugim) trebao biti nadiđen, mogao bi dati da ga on pouči.“ Stoga se otvorenost nadaje kao preduvjet bilo kakve interpretacije.

Tradicionalno gledajući, ironija je oduvijek bila sredstvo izricanja nečega što se nije smjelo/htjelo izgovoriti naglas. Dolazi od grčke riječi *eirōneia*, što znači pretvaranje. Ona je objekt proučavanja i filozofa, retoričara, psihologa, lingvista. U kontekstu postmodernizma kao mogućeg polazišta kulturalnih promjena spominje se i ironija. Navodeći glavne odlike postmoderne, Milivoj Solar je među najznačajnije stavio i (auto)ironiju. Ironija je, kako piše Solar, „svojevrni izlaz iz teškoće autoreferencijalnog govora“, a „odsutnost referencije i radikalna autonomija jezika, te najviše spominjane osobine postmoderne, same sobom vode do autoironije“ (Solar 2005: 21). Ironija oduvijek izaziva pozornost različitih javnosti i moćno

je intelektualno oružje korišteno oduvijek i u različitim situacijama. Niz je kritičara i teoretičara koji su se bavili i bave se ironijom. S obzirom na činjenicu da se ovdje ironija promatra u postmodernističkoj prozi i važnost njezine korelacija s društvom, krenut će se u ovom dijelu istraživanja od teorijskih postavki suvremenih proučavatelja ironije, kao što su Linda Hutcheon, Joseph Dane, D. C. Muecke, J. Behler, Richard Rorty te Dragan Stojanović, Gordana Slabinac i Boris Škvorc.

Primjerice, u *Irony's edge: The theory and politics of irony* Linda Hutcheon polazi od pretpostavke da je „scena ironije (je) društvena i politička scena“ (Hutcheon, 1995: 4) i zanima je način na koji se nešto prepoznaje kao ironija. Također je važan njezin zaključak da „ironija nije ironija dok je ne interpretiramo kao takvu – barem od strane onoga koji pokušava biti ironičan, ako ne već od strane onoga kojemu je ironiju upućena“ (1995: 6). Za nju je ironija način onoga što nije izrečeno, što se ne čuje i što se ne vidi. Zahtijeva takvo postavljanje stvari poseban odnos koji podrazumijeva minimalno dvočlanost: nužnost postojanja onoga tko piše i onoga tko tumači. Ironija se često može pogrešno protumačiti, zbog čega je Fish (1983) naziva „risky bussines“, a Hutcheon preuzima ovu njegovu sintagmu. Zanimljivo zapažanje Linde Hutcheon koje će poslužiti za formiranje nekih zaključaka ovoga rada jest i to da se ironiju može promatrati i kao mogućnost viktimizacije onoga na koga se ironija odnosi, ako ju se pokuša tumačiti iz perspektive onoga koji prima ironiju. Promatrajući ironiju kao semantičku cjelinu, Hutcheon joj dodjeljuje tri pridjeva: ona je odnosna – kreće se između značenja, ali i između ljudi; ona je inkluzivna – nešto može biti i jedno i drugo; ona je razlikujuća – dopušta različita shvaćanja, što će se interpolirati u interpretativnu analizu proze Dubravke Ugrešić.

Drugi značajan autor tekstova o ironiji i ironičnom, Richard Rorty, u svojem djelu *Kontingencija, ironija i solidarnost* ironiji pristupa sa stajališta „antiteorije“; želi ocrtati ličnost koju zove liberalni ironist. Ironista određuje na sljedeći način:

- 1) Ona ima radikalne i stalne sumnje u konačni vokabular koji upravo sad upotrebljava jer je bila impresionirana drugim vokabularima, vokabularima koji su ljudi ili knjige koje je susretala smatrali konačnima; 2) ona shvaća da argument oblikovan na njezinom sadašnjem vokabularu ne može ni osigurati ni rastvoriti te sumnje; 3) ukoliko filozofira o svojoj situaciji, ona ne misli da je njezin vokabular bliži stvarnosti od drugih, da je u kontaktu s nekom moći izvan nje. Ironisti koji su skloni filozofiranju ne vide izbor između vokabulara

kao nešto što se sprovodi unutar neutralnog i univerzalnog metavokabulara, niti kao nastojanje da se kroz pojavno dođe do stvarnosti, nego ga jednostavno smatraju igrom novoga u odnosu na staro (Rorty, 1995:90).

Smatra se da Rorty upotrebljava ženski rod (ona) kako bi napravio razliku od korištenja muškog roda za metafizičara, čime, smatra se, dijelom aludira na Derridaovu tvrdnju da je metafizika u osnovi falogocentrična.

Rorty u ovom djelu navodi da je suprotnost ironije zdrav razum, što neminovno stavlja ironista u drugačiju poziciju, na društvene margine, no također nudi mogućnost da se ironista ne shvaća ozbiljno, čime se podržava ideja o nestabilnosti značenja ironije. O važnosti društva piše i Hutcheon, koja kaže da je društvo na prvom mjestu kod shvaćanja ironije jer ono omogućava ironiju. Njezin dvostruki karakter nadalje pokušava objasniti: „ironija je jedna diskurzivna strategija koja se ne može razumjeti izvan svog ograničenja kontekstom i također ima problema s bježanjem od moćnih relacija potaknutih njezinim valorizacijskim rubom“ (Hutcheon, 1993: 90). Društvo i kontekst bit će prepoznati kao okviri unutar kojih se iščitavaju ironijski impulsi književnog teksta u ovom radu.

Kao i Hutcheon, i Rorty smješta ironiju u društveni kontekst u kojem samo neki imaju vokabular ironičara, no postoji više glasova, više žarišta. Jedno od tih žarišta je i književnost, koja ima mogućnost kroz svoju fiksijsku prirodu reflektirati društvenu zbilju kao faksiju i ukazivati na njezine nedostatke i diskriminirajuće prakse tako da se pretvara da govori nešto drugo. U ovako zadanom kontekstu nužno je i poznavanje već spomenute popularne kulture koja je mjesto na kojem se danas vode neke od najvažnijih rasprava o društvu općenito, o multikulturalizmu, transnacionalizmu, identitetu – posebice njegovu postmodernističkom shvaćanju kao raspadnute konstrukcije, što se posebno zrcali u slici naroda s prostora bivše Jugoslavije, o kojem Ugrešić često progovara. Time se otvaraju mogućnosti za konstruiranje novih identiteta, nove paradigme kulture; posebno je važno za ovo područje nekoć bilo feminističko čitanje, koje je išlo od patrijarhalnog, a danas ide k postfeminističkom.

U ovako izloženom kontekstu, uz tekstove koji se bave pitanjima ironije, metodologiji ovoga rada pridružuje se i drugo teorijsko polazište, ono feminističko, zasnovano na teorijskim postavkama koje su na tom polju dale Virginia Woolf, Simone de Beauvoire, Sandra Gilbert i Susan Gubar, Luce Irigaray, Elaine Showalter i drugi.

## 1. 2. Podrivanje postojeće paradigme ironijom

U drugom dijelu disertacije promatrat će se i analizirati mjesto, uloga i razlozi upisivanja ironičnih iskaza i ironičkih impostacija u prozi Dubravke Ugrešić. Ironija u prozi Dubravke Ugrešić promatrana je dvojako: kao ironija u tekstu, koja može utjecati na izravna značenja izrečenog ili biti destabilizirajući čimbenik strukture (Stojanović, 1984), ili ironija na komunikacijskoj razini na kojoj se jezik ne smatra prenosiocem značenja, već njegovim proizvođačem (Lang, 1988). Iščitavanje ironije vrši se i kroz postmodernističku prizmu, u diskursu u kojem su se poljuljale čvrste društvene i kulturalne strukture, kada je došlo do kraja velikih priča (Lyotard, Welsch), tim više što je jedna od odlika proze Dubravke Ugrešić, kako će se tvrditi u disertaciji, postmodernističko raslojavanje teksta. Od posebnoga interesa u ovom dijelu istraživanja jest poredak u diskursu koji utječe s jedne strane na očitovanje autorice, a s druge na njezin odnos prema vlastitom tekstu. Naravno, u komunikacijskom procesu čitanje utječe i na proces pristupanja čitatelja tekstu, iz njegove „zasićene“ diskurzivne perspektive.

U ovom dijelu rada autoričin se opus smješta u širi društveni okvir, povijesni i kulturni, koji je utjecao na njezinu recepciju i njezino mjesto u povijesti hrvatske književnosti. Proučavajući povijesti književnosti, do doba postmoderne rijetko će se naići na koje žensko ime<sup>10</sup>. Proučavajući ovo pitanje u umjetnosti općenito, povjesničarka umjetnosti Liza Tickner dolazi do zaključka da „žene nisu imale kolektivnog identiteta niti su u javnosti bile prisutne kao ženska publika“ (Tickner, 2005: 194), stoga za njih nije ni bilo otvoreno mjesto ni u književnosti ni u umjetnosti općenito. Nastojeći pronaći odgovor na postavljeni problem, Simone de Beauvoir pak razmatra mogućnost da nijedna žena nije postigla slavu muškarca jer su se žene zbog svojega položaja nastojale svidjeti te zbog toga nisu uspjele pokazati snagu genija, a „kultura treba da bude stečena slobodnim kretanjem transcendentnosti; da se duh sa svim svojim bogatstvima vine ka praznom nebu koje treba da naseli“ (De Beauvoir, 1983b: 586). U povijesti hrvatske književnosti o značajnijem ulasku autorica u nacionalni književni kanon govori se nakon raspada „megakulture moderne“ (Oraić-Tolić, 2005). Promjene na svjetskoj društvenoj sceni rezultiraju i promjenama na hrvatskoj nacionalnoj društvenoj sceni:

---

<sup>10</sup> O mjestu autorica u hrvatskoj povijesti književnosti više u doktorskoj disertaciji Lidije Dujić (2010): *Kontrapunkt tradicije hrvatske ženske književnosti – Od mita o Cvijeti Zuzorić do autobiografske trilogije Irene Vrkljan*.

Praško proljeće, studentski nemiri, Hrvatsko proljeće 1971., kojim su se pokušali redefinirati odnosi na području bivše Jugoslavije dovode do promjene i u samim društvenim odnosima te dolazi i do promjena u samom pristupu umjetnosti; drugačiji je i estetski pristup tekstu koji, kao što će se elaborirati u radu, obilježavaju postmodernistička intertekstualnost, pastiš, paradoks, ironija, citatnost, a u ovom kontekstu valja spomenuti i feminističke teorije koje su potpomogle većoj zastupljenosti tekstova spisateljica u nacionalnim kanonima zapadnoeuropskog književnog kruga.

Dakle, o izraženijem i sustavnijem feminističkom pristupu književnosti i pozicioniranju ženskoga subjekta može se govoriti od vremena raspada modernističke hegemonije, kada su prisutne i mijene modusa ženskosti i kada se stvara polje koje Charlotte Brunsdon (2006) naziva „masovnim kulturnim fikcijama ženskosti“. Postmoderna od dotadašnjeg isključivog *muškog* prelazi na *žensko*, otvarajući niz mogućnosti feminističkoj kritici koja se, kako primjećuje Terry Eagleton, konstituirala kao najpopularniji od svih novih pristupa književnosti.

Od 1970-ih godina 20. stoljeća u hrvatskoj se književnosti javlja veći broj autorica koje obrađuju ženske teme „slabog“ subjekta (Višnja Stahuljak, Neda Miranda Blažević, Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić...). Krešimir Nemeć unutar tog korpusa Dubravku Ugrešić i Irenu Lukšić smješta u poetiku *camp* i postmoderne osjećajnosti kojoj je u osnovi brisanje razlike između visokog i niskog, između kanonizirane i popularne i masovne kulture. Sam pojam „ženskog pisma“ u hrvatskoj književnosti prvi put spominju kritičari Z. Zima i V. Visković 1980-ih godina, referirajući na Irenu Vrkljan i Slavenku Drakulić<sup>11</sup>.

Nakon nekoliko objavljenih priča za djecu, Dubravka Ugrešić je krajem 1970-ih i početkom 1980-ih počela objavljivati prve priče (*Poza za prozu*) i romane namijenjene odrasloj publici. U tim prvim beletrističkim tekstovima književnost i stvarnost čvrsto su isprepletene. Autorica stvara mrežu tekstualnih konstrukcija „u kojima i stvarnost predstavlja samo jedan od tekstova“ (Zlatař, 2004: 119). Primjerice, u priči „Love story“ iz zbirke *Poza za prozu*, 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). „Autorica u *prepeglavanju* vidi skorbu budućnost književnosti“

---

<sup>11</sup> Lidija Dujić, pak, u svojoj doktorskoj disertaciji ističe Irenu Vrkljan, Slavenku Drakulić i Dubravku Ugrešić kao nositeljice ženskog pisma.

(Ugrešić, 2001: 94), što će i dokazati svojom sljedećom zbirkom *Život je bajka*, kojoj je osnova interliterarnost, odnosno intertekstualnost koja upisuje drugi tekst u vlastiti prekrajući ga, gotovo po istoj „šabloni“ po kojoj se prekraja identitetski potencijal Štefice Cvek. Zanimljiv odnos prema stvarnosti i ironijski stav prema vlastitom pozivu, ali i široj književnoj sceni, može se pratiti u romanu *Forsiranje romana reke* (1988), u kojem propituje neke već prije zacrtane stereotipe, ali koji se može čitati i kao roman „s ključem“, u kojem se, ironično gledano, prepoznaju neke ličnosti tadašnje književne scene.

Stvarnost društva u kojem se žena kao punopravni subjekt vladajuće hegemonije može ostvarivati uglavnom u međuslojevima fiktivnog nagnala je spisateljicu da napusti Hrvatsku i odseli u Nizozemsku, u kojoj i danas živi. Iako zaobilazi „izravan susret s autobiografskim diskursom 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 može se iščitati u romanima *Muzej bezuvjetne predaje* (2002) i *Ministarstvo boli* (2004), na početku kojega se autorica opet ograđuje od autobiografizma. Razlog tomu može se 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. Otvara se time u ovom radu i pitanje identiteta kao jedno od središnjih pitanja kulturalne paradigme koju se nastoji destabilizirati.

Posljednji autoričin roman *Baba Jaga je snijela jaje* (2007) rekapitulacija je njezina dosadašnjega opusa: prisutan je „vještičji“ kompleks ženskosti, odnos faksije i fikcije kao u Alicinu<sup>12</sup> zrcalu, dekodiranje popularnog, koje se pretvara da to nije, izmještanje tijela i proklizavanje identiteta koje se simbolički može iščitati iz referencije na „rupu“ kroz koju je i Alica iz poznatog Carrolova djela propala. No, ovoga puta vezivno tkivo postao je pseudoznanstveni diskurs otkrića. Prozno stvaralaštvo Dubravka Ugrešić prati esejistikom, koja je u ovom radu izostavljena iz fokusa interpretacije. Kronološki, riječ je o sljedećim zbirkama eseja koje su redom prevedene na nekoliko svjetskih jezika: *Kultura laži* (1996), *Zabranjeno čitanje* (2001), *Američki fikcionar* (2002), *Nikog nema doma* (2005), *Napad na minibar* (2010) i *Europa u sepiji* (2014).

Što se tiče dosadašnjih znanstvenih istraživanja opusa Dubravke Ugrešić, najcjelovitije istraživanje proveo je Velid Đekić u *Flagusovoj rukavici*, gdje analizira pojedine elemente njezinih najznačajnijih prozних djela. Senka Anastasova u *Narativnim identitetima* prišla je

---

<sup>12</sup> Misli se na Alicu u zemlji čudesa, koju autorica često spominje u svojim djelima, a o čijem će se značenju govoriti kasnije.

istraživanju narativnih postupaka Dubravke Ugrešić i Christe Wolf. Opus Dubravke Ugrešić tema je jednoga dijela znanstvenoga istraživanja Jasmine Lukić, koja njezinim tekstovima prilazi s (post)feminističkog stajališta<sup>13</sup>. Pitanje egzila, identiteta i bezdomnosti zanima Andreu Zlatar (*Tekst, tijelo, trauma*, 2004.), Vladimira Bitija (*Doba svjedočenja*, 2005.), Renatu Jambrešić Kirin (*Dom i svijet*, 2008.), Istvana Ladanyja („Mapiranje egzila u *Muzeju bezuvjetne predaje*“, *Fluminensia*, 20, 2008.). Neke aspekte autoričine proze proučavaju Helena Sablić Tomić, Aleksandar Mijatović, Celia Hawkesworth, Tzvetomila Pauly, Anera Ryznar i drugi. Ironiju kao odrednicu ove proze navode i Andrea Zlatar (*Tekst, tijelo, trauma*, 2004.) i Krešimir Nemeć (*Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000.*, 2003.). Postavljanju teza ovoga rada pomogao je i teorijski doprinos Dubravke Oraić Tolić koja u svojem djelu *Muška moderna i ženska postmoderna* (2005) povezuje pitanje postmodernizma, popularne kulture i hrvatske književnosti, zacrtavajući ujedno i put tumačenjima suvremenih djela unutar kulture kojoj pripadamo.

Povjesničari književnosti Dubravku Ugrešić uglavnom smještaju u korpus „ženske“<sup>14</sup> književnosti, što se također može iščitati kao manifestacija ironičnog: sama autorica u izvanknjiževnim tekstovima progovara o vlastitu nepristajanju na rodnu podjelu književnosti, ali i o besramnoj zastupljenosti muškaraca na svim važnim pozicijama. Njezino proglašenje feministicom u poznatoj aferi Vještice iz Rija značilo je izgon iz domovine jer je i on pročitana u svjetlu dominantnoga muškarca koji je imao ovlast proglasiti ju vješticom i nepoćudnom do te mjere da ju se izгна iz vlastite domovine<sup>15</sup>. Zbog toga za Ugrešić žensko pismo znači prihvaćanje pozicije *drugoga*, te ona na to odgovara ironiziranjem ženskih tema, ironiziranjem feminizma, muško-ženskih odnosa, ali i ironiziranjem mnogih stereotipa nastalih unutar ideje prevladavajuće kulturalne paradigme: o drugima, o nacionalnostima, o zanimanjima, o rasama, o starosti, o bajkama, o babama... Taj ironijski naoštren postupak odvaja ju od ostalih autorica hrvatske književnosti u promatranom razdoblju, no,

---

<sup>13</sup> U ovom će se radu kao teorijska podloga također koristiti i dosezi (post)feminističke kritike, od Simone de Beauvoire i Virginije Woolf pa do Judith Butler, nadovezujući se na njihove postavke o ženskom identitetu, rodu i spolu.

<sup>14</sup> Svjesni smo koliko je termin „žensko“ pismo širok pa u nekom kontekstu i posve netočan. Ne želimo pridonijeti getoizaciji književnica i odvojiti ih od „muškog“ kanona. U ovom istraživanju atribucija „žensko“ koristi se u smislu ženskoga glasa koji se kao takav, stilom i temama, odvajao od djela koja su pisali muškarci.

<sup>15</sup> U *Napadu na minibar*, u eseju "Pitanje optike", Ugrešić daje vlastito objašnjenje odlaska, prije svega referirajući na intervju svog nekadašnjeg bliskog suradnika, Aleksandra Flakera, koji je izjavio da ona nije otjerana.

paradoksalno, spomenuti književni kanon ona podriva na način da žene u njezinim romanima nose snagu muškarca – onako kako ju je društvo odredilo. Kao da se iz njezinih tekstova može iščitati poruka: ja nisam feministica, ja ne pišem ženskim pismom, ali jače od vas borim se za mjesto žene u svijetu, jedinim mogućim oružjem: ironijom. Ugrešić u svojoj prozi promatra svijet iz egzilantske perspektive, kao i Irena Vrkljan; no femininost tekstova Irene Vrkljan čini njezinu prozu drugačijom; progovara o politici i ratu kao i Daša Drndić; no u romanima Daše Drndić ne nalazi se prividna rezigniranost prožeta finim humorom koji mnogo toga otkriva; Ugrešić se ne bori za ideju feminizma očito kao Slavenka Drakulić; no njezina prikrivena ironija to implicira jače čak i od esejističkih tekstova Slavenke Drakulić. Tekstovi Dubravke Ugrešić izmiču uokviravanju u „žensko“ pismo ambivalentnošću same ironije utkane u prozu koja se može shvatiti i kao oružje, ono intelektualno, s kojeg, slikovito rečeno, sijevaju „nacerena bablja lica“ koja se ne bore samo za prihvaćanje žene kao zasebnoga identiteta već za prihvaćanje svih mogućih identiteta, kao što i sama autorica u jednom intervjuu kaže: „Žao mi je da nisam mulatkinja, da nisam crkinja, da nisam Azijatkinja, žao mi je da nisam muško, da nisam gay... svi ti identiteti bi me samo obogatili“ (Laušić, 2005).

Iščitavanje ironije u ovoj prozi kontekstualno se naslanja na teorijske tekstove koji se bave pitanjem stereotipa. Stereotipima je Dubravka Ugrešić posvetila pozornost još u svojim prvim proznim uradcima. Emilija Kovač (2010: 195) piše da je Ugrešić „kao osoba sklona propitivanju formalnih stereotipa u umjetnosti, ušla i u preispitivanje suština (uvjerenja, općih stavova) kao stereotipa, i to ne tek parodičnim obratima nego vrlo direktnim i argumentiranim prosudbama. Opredijeljena za kritički stav, ona ni hrvatski prostor nije poštedjela kritike, koju oblikuje ironizacijski i direktno“. Detektirajući stereotipe kao konstrukte, okamenjene identifikacijske točke, ona kreće u njihovu dekonstrukciju postupcima ironije i parodije, riskirajući svoju poziciju ironičara, onako kako ju definira L. Hutcheon.

Za razliku od prevladavajućeg mišljenja u razdoblju moderne koje je postojanje stereotipa odbacivalo i kritiziralo, „postmoderno znanje rado poseže za stereotipima, ono ih 'dekonstruira' kako bi razotkrilo koje se želje i ideologije iza njih kriju, što ideologija i imagologija znače u tvorbi identiteta“ (Oraić Tolić, 2010: 31). Stereotipi na koje u svojoj prozi Dubravka Ugrešić želi upozoriti i dekonstruirati ih dugo su vremena stvarani u vladajućoj kulturalnoj hegemoniji. Može se reći da taloženje legitimnih obrazaca ponašanja dovodi do stvaranja stereotipa – iskrivljenih slika koje se uče socijalizacijom unutar određenoga društva. Tako se, primjerice, stvaraju stereotipi o ženi koja nužno mora biti



kućanica, o muškarcu kao princu na bijelom konju, o Bosancima kao o glupom narodu, o Francuzima kao kulturnima, Talijanima kao modno osviještenima... Primijećeno je da najukorjenjeniji stereotipi jesu rodni i nacionalni stereotipi. Karakteristično je za stereotipe da se slika o njima drži čvrsto ukorijenjena dugo nakon stvaranja samog stereotipa, čemu pridonosi predaja unutar nekog određenog naroda; npr. Njemice su plašile djecu Hrvatima kao narodom koji jede malu djecu, iako je zaboravljeno odakle potječe ovaj stereotip. Književnost, s jedne strane, ima ulogu održavanja stereotipa, ali i onu važniju – njihova razbijanja, jer „predrasude, uključujući i stereotipe, ne pokazuju se toliko kao zapreke, nego naprotiv kao uvjeti shvaćanja i međusobnog sporazumijevanja“ (Feher, 2010: 69). U samoj je naravi književnosti da ima moć stvaranja predodžaba; one ne moraju uvijek biti i faksijske, o čemu govori i imagologija: „Imagologija polazi od pretpostavke da se određeni aspekti književnog teksta, posebice onih koji dolaze do izražaja u njegovoj transnacionalnoj recepciji, više od pukih verbalnih ukrasa i da prizivaju referencijalne okvire i obrasce procjena koji nisu umjetničkog podrijetla i koji su određeni 'svjetovnim' političkim ili društvenim stajalištima stvarnog svijeta – a to je upravo ono što stvara dojam da tekst 'zrcali' svoje društveno okruženje“ (Syndram, 2009: 76).

U prozi Dubravke Ugrešić prepoznaju se obrasci ponašanja uvjetovani društvenom zbiljom koji se prije svega detektiraju, a zatim ironiziraju i time se otvara mogućnost njihova rekonstruiranja u vidu jedne nove kulturalne paradigme: upućivanjem na „sive pjege“ (Biti, 1994) društva, autorica dovodi u pitanje legitimnost postojanja određenih društveno konstruiranih postavki koji neke „druge“ stavljaju u marginalan položaj, ne dopuštajući im pozitivnu socijalizaciju unutar društva u kojem se nalaze. Neki od tih obrazaca ponašanja koji se u samoj prozi detektiraju i za koje se ostavlja mogućnost rekonstrukcije jesu sljedeći: marginaliziranje starog tijela, nevrijednost žena pisaca, potreba za muškarcem – žena bez muškarca je bezvrijedna, imperativ izgledati lijepo, odbacivanje manjina, istok koji teži postati zapad, diskriminatorna uloga bajki, marginaliziranje egzilanata i manjina.

U „ozbiljnijim“, egzilantskim tekstovima autorica raspravlja o bolnim ljudskim temama nastalim kao posljedica negativnih prevladavajućih društvenih praksa. Riječ je tu o egzilantima, silovanima, izgnanima, mazohistima. Upućujući na ovu vrstu marginaliziranih, autorica također preispituje legitimnost društvenih praksi koje su dovele do toga da žrtva postaje *drugi*.

Služeći se medijem književnosti, autorica ukazuje na ono što književnost zrcali – društvenu zbilju, te mogućnost mijenjanja te društvene zbilje stvaranjem književnih djela koja

utječu na svijest čitalaca. Kako bi poruka bila iščitana i kako bi se stvorila klima za njezino moguće prakticiranje, adresati koji ju primaju moraju biti brojni. Na taj se način izlazi iz malobrojne takozvane „supkulture elite“ i poruka se adresira masovnom čitateljstvu. Zbog toga je i odabran žanr „popularnog“ jer je popularno namijenjeno širokim društvenim slojevima. Prema teoriji R. Johnsona, postoji kružni tok kulture koji naglašava međuovisnost proizvodnje, tekstova, čitanja i življene kulture<sup>16</sup>. Tekst kao proizvod uvjetovan je odnosima moći, u koji ulaze i čitatelji kao potrošači. Tekstovi konzumirani od čitatelja popularne kulture ponovo se vraćaju u društvo, uključuju se u već postojeće skupove, u ono što se naziva življena kultura. U njoj već postoje „spremnici diskurza i značenja (koji) jesu sirovina za novu kulturalnu proizvodnju“ (Johnson, 2006: 74). Proizvod, u ovom slučaju roman, postao je javan (od privatnog), a u fazi konzumiranja (čitanja) opet će se vratiti privatnom, određenom i konkretnom<sup>17</sup>. U društvu koje je pasivno, „čitanje tako uvodi umijeće koje nije pasivnost“ (de Certau, 2002: 43).

Primjerice, kada je objavljen roman *Štefica Cvek u raljama života*, na prostorima bivših jugoslavenskih zemalja još je uvijek bio iznimno utjecajan stereotip kojim se nastojalo uvjeriti mlade djevojke u nužnost pronalaska idealnog muškarca jer se, kako se u tako postavljenoj kulturalnoj paradigmi smatralo, samo na taj način žena mogla ostvariti kao identitet. Ovaj se stereotip obdržavao u tada iznimno popularnim i čitanim ljubićima (herz prozi) i ženskim časopisima te ih Ugrešić spaja u svojem romanu: koristi *patchwork* – pisma čitateljica ženskih časopisa i našivke *herz* proze kao okvir unutar kojeg stvara svoju priču o Štefici. Čita li se ovaj roman „bešavno“, dobit će se prikaz socijalističkog društva koje unificira moduse ponašanja. No, oni su prikazani s dobrohotnim humorom i blagom ironijom, a imagoški gledano, „ironijski odmak može biti u srazu s površinskim značenjem, može stvoriti neobičan amalgam koji istodobno nešto ismijava i legitimira“ (Syndram, 2009: 72). Ukazujući tako na stereotipnost Štefičina ponašanja i stereotipnost svih njezinih ljubavnika, autorica rasvjetljuje strukture naučenog ponašanja, apelirajući na čitateljsku svijest kojoj šalje poruku da je takvo ponašanje produkt kulture koja je neizbježna, ali nije nasljedna te otvara mogućnosti za nove pristupe i sagledavanja. Detektirajući ovaj socijalni konstrukt koji se u ovom slučaju odnosi na stereotipnost ponašanja blagom ironijom, nudi mogućnost njegova

---

<sup>16</sup> Shemu kružnog toka kulture iznio je R. Johnson u članku „Što su uopće kulturalni studiji“. Ovaj rad nastoji slijediti čitanje značenja tekstova unutar kružnog procesa.

<sup>17</sup> Ovakav kružni tok kulture prikazao je Johnson na primjeru automobila Mini-Metro.

rekonstruiranja samim svojim tekstom, koji stoji na granici visokog i niskog, ali se između ostalog poziva i na *M. Bovary*, na djelo visoke književnosti koje je zadržalo pozitivnu recepciju i preživjelo mnoge godine. Time kao da navodi svoje čitatelje/ice na preispitivanje vlastitih stajališta (pogotovo onih povezanih s „kulinarskom“ prozom) i poniranje u mrežu različitih diskursa 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 prvenstveno čitateljicama sferu drugačije ženskosti, kojoj konačni cilj ne mora biti pronalazak savršenog muškarca. Ostavlja im mogućnost *prepeglavanja* autorskog modela, a „autorica u *prepeglavanju* vidi skoro budućnost književnosti“ (2001: 94).

S druge strane, roman *Baba Jaga je snijela jaje* prepun je rastvaranja stereotipiziranja, no ovdje je u prvom planu stereotip o starom ženskom tijelu kao tabuiziranom i odbačenom, temi kojoj se pristupa ironijskim taktikama. Kao što je poznato u tradicionalnim, patrijarhalnim društvima ženina uloga prestaje biti važna nakon što djeca odrastu te ona postaje marginalizirana – baba. Još je teži položaj neudanih žena, žena nerotkinja te posebno žena homoseksualki. U kapitalističkim društvima starost je „drugost“ te se sve više nastoji na umjetan način produžiti doba ljepote i mladosti, što se postiže plastičnim operacijama, zatezanjima lica, peglanjem bora, liposukcijom, odlascima u *wellness*... Sve to autorica detektira u ovom romanu kroz likove triju ostarjelih žena koje, ironično, naziva „curama“. Pokušava utjecati na konstrukciju zbilje koja je marginalizirala staro tijelo, k tome još staro žensko tijelo, opet koristeći dobro prokušan recept blagog ironiziranja. Staro tijelo naziva „humanoidni čvarak“, i povezuje ga s mitom o Babi Jagi, koju se može pronaći u svakoj od ovih „baba“: „Svaka od njih, Pupa, Beba i Kukla, imala je svoj život, svaka je putem nakupila životnu prtljagu i svaka je sa sobom teglila svoj teret. Sada se, poslagana na jednu hrpu, ta prtljaga od težine srušila, koferi su se rastvorili i stara krama isplivala je na vidjelo“ (Ugrešić, 2008: 200).

O starosti je pisala Simone de Beauvoir, između ostalog i u feminističkom kontekstu, nastojeći prekinuti zavjeru šutnje oko tog dijela života koje je neizbježno. Isto kao što je biti žena više kulturna nego biološka činjenica, tako i „starost može biti shvaćena samo u celini; ona nije samo biološka već i kulturna činjenica“ (De Beauvoir, 1987: 18). Na ovo razmišljanje koje vodi k rastvaranju stereotipa o starosti nastavlja se Dubravka Ugrešić; roman završava „babljom internacionalom“ – udruženjem svih starih žena koje se smatraju vješticama, svih žena koje su u svojem životu trpjele nasilje bilo kakve vrste i bori se protiv

društva koje želi zaustaviti starenje i napraviti od njega patogeni proces. Dekonstruirajući mit o babi Jagi u zadnjem, pseudoznanstvenom dijelu romana, dolazi se do zaključka da su ove babe one koje utječu na nastavljanje kulture, a svoju regeneraciju doživjet će odgajanjem male Kineskinje Wawe. Na nju će prenijeti svoje bablje ideje i poslat će ju zatim u najmnogoljudniju zemlju na svijetu, prije toga naučivši ju tom najraširenijem jeziku na svijetu.

Nakon što je roman *Baba Jaga je snijela jaje* objavljen, u humanističkoj javnosti mnogo se raspravljalo o odnosu zapadnog društva prema starosti, naravno, ne samo zbog samog romana već i zbog inicijative različitih društvenih skupina da se promijeni dosadašnji odnos prema trećoj životnoj dobi. Otvorena popularnoj kulturi i širokim masama, vidljivo je da je poruka došla do recipijenata koji promjenom razmišljanja mogu utjecati na novu rekonstrukciju ovako ironijski dekonstruiranog društva. Dugo izbjegavana i uvijek tabuizirana, tema prihvaćanja starosti polako je počela ulaziti i u književnost, prije svega u „žensku“ književnost. Tako je uslijedila knjiga Mani Gotovac *Fališ mi* (2010), u kojoj se autorica suočava s vlastitom starosti, kao i *Rječnik tijela* (2010) Andree Zlatare, koji na pseudoznanstveni način u sebi anticipira umjetničku i esejističku obradu ženskog tijela kao starog.

Govoreći o popularnoj kulturi, neizbježno ju je staviti u sadašnji, sinkronijski kontekst, zbog čega je nemoguće odrediti kakav će utjecaj određeno djelo izvršiti na ostala djela i hoće li se uvrstiti u kanon. No isto tako, kultura je nešto što se događa sada te je potrebno proučavati njihovo međusobno isprepletanje, na koji način kultura utječe na književnost i na koji način književnost utječe na kulturu. Stoga se govori o poziciji proze Dubravke Ugrešić kao relevantnoj za moguću destabilizaciju trenutne kulturalne paradigme, čemu najviše pridonose ironijske implikacije njezine proze.

### **1.3. Prema novoj kulturalnoj paradigmi**

Treći dio disertacije vraća se u širi društveni kontekst i pokušava pronaći odgovor na pitanje na koji način književna djela koja u svojoj strukturi sadrže ironijske postupke mogu utjecati na moguću konstrukciju paradigmi kulture. S obzirom na činjenicu da proza Dubravke Ugrešić ulazi u „arenu“ popularne kulture i postaje dijelom njezina kružna toka, na način kako

je to opisao Richard Johnson, rad se oslanja na teorijske postavke koje su u svojim tekstovima o popularnoj kulturi dali prije svega Richard Johnson i Terry Eagleton, čiji se teorijski tekstovi nadovezuju na već metodološki inkorporirane teorijske tekstove koji se bave pitanjima ironije i feminizma.

O postupku koji obuhvaća niz konstrukcija-dekonstrukcija-rekonstrukcija mnogo se govorilo u postmodernizmu. Zaključak je teoretičara, ali vidljivo je i iz same povijesti i teorije književnosti, da je svaki tekst podložan tumačenju, koje se može mijenjati ovisno o vremenu iz kojeg se govori te „istoriju u tom smislu ne čini naprosto masa činjenica koje su se zbile, nego povezanost ponovo povezanih činjenica, protumačenih u sadašnjosti na određeni način“ (Stojanović, 1984: 70). Proces dekonstrukcije, u de Manovu smislu, ima za cilj otkriti postojanje skrivenih artikulacija i fragmentarnosti unutar navodno nedjeljivih cjelina. Nakon što se dekonstrukcijom ukaže na zadane konstrukte, iz sadašnjosti se može krenuti u rekonstrukciju, koja se u zadnje vrijeme u teorijskim tekstovima spominje kao element novoga humanizma, o kojem više govori Terry Eagleton u djelu *Teorija i nakon nje*, naglašavajući nužnost jedne takve nove pojave koja nastavlja niz poništavanja jednog sustava vrijednosti i uspostavljanja drugog sustava vrijednosti koji zadržava značenjski ispražnjen odnos prema prethodnom sustavu.

U iscrpnoj analizi društvene zbilje Berger i Luckman su pokazali da je moguće postići rastvaranje, dekonstrukciju zadanih struktura jer, zaključili su, „institucionalizacija nije ireverzibilan proces, usprkos činjenici da jednom formirane institucije teže da ostanu postojane. Zbog raznih povijesnih razloga doseg institucionaliziranih djelatnosti može se smanjiti; u stanovitim oblastima društvenog života može doći do deinstitucionalizacije“ (1992: 102-103). U kontekstu feminizma i pitanja žene kao *druge* duga je povijest ukazivanja na štetnost patrijarhalnih obrazaca, još od Mary Wollstonecraft, preko Virginije Wolf i Simone de Beauvoir, da spomenemo samo najznačajnije. Govori li se o hrvatskom društvu i književnosti, u tom smislu krenut će se u istraživanje povijesti književnosti do Dragojle Jarnević i Marije Jurić Zagorke, preko Višnje Stahuljak pa do Slavenke Drakulić.

Tek kada se stvore uvjeti sinergije binarnih opreka koje se odnose na stereotipnu podijeljenost društva (koje se ne želi dokinuti, upravo suprotno; želi ih se naglasiti, ali tako da se međusobno dopunjuju svojim različitostima), moguće je pristati na podjele jer će one tada značiti obogaćivanje društva u kojem živimo; tada će se moći ukazivati na „novčić na potiljku“, ono tamno mjesto koje svakomu drugi moraju vidjeti i opisati ga, na međusobne razlike na koje je ukazala Virginia Woolf, ali koje će ljude međusobno obogaćivati mnoštvom

različitosti, a ne smještati na suprotne, međusobno zaraćene strane. Ovakva teorija i ovakva analitička interpretacija koja se donosi u ovom radu doprinos je multikulturalnosti i globalizaciji koja je stvar sinkronije. To je ono što se primjećuje u prozi Dubravke Ugrešić, ali i u njezinim izvanknjiževnim tekstovima.

Iako je nužno promatrati društvo u cjelini, koje kao takvo, cjelovito, može doprinijeti mogućim promjenama društvenih struktura, važno je naglasiti činjenicu da su ipak odnosi moći isprepleteni tako da se „elita“ bavi tumačenjem; na društvenim marginama stvaraju se odluke koje se poput vibrantne niti šire dalje. Piše o tome i de Certau u *Invenciji svakodnevice*: „Tijekom tri stoljeća ... ustrojava se kombinacija između dvaju različitih pojmova, s jedne strane, referencijalna i 'neobrazovana' spoznaja, a s druge rasvjetljujući diskurs koji proizvodi na svjetlosti izvrnuti prikaz svoga neproničnog izvora. Taj je diskurs 'teorija'. Teorija = vidjeti, dati da se vidi“ (de Certau, 2002: 149). Stoga se teoriju prikazuje na primjeru proze Dubravke Ugrešić, nastojeći „dati da se vidi“ i potaknuti na novine koje bi mogle pokazati kako je vrijeme za pravo na različitost.

Ovako zaokruženo istraživanje smješta se u znanstveni diskurs koji povezuje teorijske tekstove koji se bave pitanjem ironije s teorijskim tekstovima koji se bave pitanjem kulture, posebno onoga dijela koji se oslanja na problematiku *drugih*. Usto, disertacija se može primijeniti i na znanstveni diskurs izvan svojeg izravnog područja, budući da nudi pregled hrvatske ženske književnosti od 1970-ih godina nadalje i zalaže se za pravo na razliku. Bazirajući se na proznom opusu Dubravke Ugrešić, koji dosada nije bio toliko istraživani, ostavlja otvorenim mjesto za istraživanje ironije u opusima drugih autora/autorica koji se nastavljaju na ironiju kao fenomen povezan s društvom u cjelini, ali i istraživanje autora koji nastavljaju ovaj dekonstrukcijski proces te istraživanje korpusa „ženske“ književnosti, odnosno onoga njezina dijela koji se nastavlja na narativne postupke prisutne u prozi Dubravke Ugrešić.

## 2. IRONIJA ROĐENA IZ (NE)KULTURE

*Vjerojatno nema strogog i jasnog razlikovanja između jezičnih i drugih životinja, ali golem ponor dijeli ironične i ostale životinje. Stvorenja čiji je simbolički život dovoljno bogat da im dopusti da budu ironična u stalnoj su opasnosti (Terry Eagleton, 2002: 120).*

U ovom dijelu rada promatrat će se na koji se način ironija inkorporira u književno djelo kao vodeća konstruktivna forma, semantička latencija teksta (Stojanović, 1984) te koje su implikacije takvog postupka. Ironija kao struktura književnih djela u književoteorijskim tekstovima nije sustavno izučavana; razni su teoretičari ironiju više promišljali kao trop te s filozofskog stajališta<sup>18</sup> kao metodu spoznaje.

Govor o ironiji neizbježno pretpostavlja njezinu povezanost s društvom u cjelini jer društvo omogućava ironiju (Hutcheon, 1994), stoga se čini logičnim proučavanje ironije kao konstruktivne forme književnoga djela započeti određenjem konstrukcije zbilje. Pritom je važan i trenutak ulaska određenog ironijskog teksta u već postojeće društvo jer taj trenutak „određuje i način na koji će prošlost iz sadašnjosti biti tako reći konstruisana“ (Stojanović, 1984: 69). U kontekstu interpretacije ovog rada, odrednica važna za ulazak teksta u već postojeću kulturu jest postmodernistička misao i njezin odnos prema prošlosti. Naime, ironija je jedna od dominantnih tehnika postmodernizma, a njezina je poruka ambivalentne naravi: „Razigranost i razgranatost njezine su bitne odlike koje ona nameće recipijentu, čime mu podriva na izgled čvrstu utemeljenost logičkih argumenata“ (Slabinac, 1996: 15), a ta razigranost i razgranatost kako ih vidi Slabinac vode do otvorenosti za nesigurnost, kako to Stojanović naziva.

S obzirom na dosad rečeno, promatrana proza Dubravke Ugrešić također zahtijeva uokviravanje kontekstom. Odlike prostora, vremena i kulture, autoričino negiranje pripadnosti ženskoj književnosti, tranzicijsko razdoblje i ostali važni društveni i sociološki aspekti umnogome utječu na razumijevanje i interpretaciju ironije prisutne u autoričinu opusu. Neka ironijska žarišta promatranoga teksta vjerojatno bi iskliznula iz recipijentova razmišljanja o

---

<sup>18</sup> Ironiju su s tog stajališta proučavali Sokrat, Platon, Aristotel, Schlegel, Kierkegaard, Lukacs, Adorno i mnogi drugi, naglašavajući kontinuitet tipskog pristupa tijekom stoljeća, sve do pragmatičnog filozofa Richarda Rortyja i postmodernističkih kritičara ironije.

tekstu ako je, primjerice, prisutno nepoznavanje povijesnih prilika i stereotipa o bivšim jugoslavenskim narodima. Stoga proučavanju ironije u proznom opusu Dubravke Ugrešić nužno prethodi kontekstualno uokviravanje kulturom, u kojoj se sve stvara i iz koje sve kreće.

Zanimljivo je naglasiti da je i sama kultura umjetno konstruirana, što znači da se isto tako može dekonstruirati i rekonstruirati, što ju destabilizira. U tako „nesigurnoj“ paradigmi s mogućnostima proklizavanja interpretacija značenja, ironija zauzima svoje mjesto u pukotinama značenja, podrivajući recipijentovu sigurnost u stabilnost značenja. S obzirom na postavljeni cilj istraživanja koji je oblikovan hipotezom da je ironija središnja konstruktivna forma proze Dubravke Ugrešić koja ju odvaja od korpusa hrvatske „ženske“ književnosti od 1970-ih godina nadalje, u kontekstualni okvir ovoga iščitavanja ugradit će se tzv. „žensko“ pitanje, nužno za razumijevanje proučavanog opusa, kojem će se prići s feminističkoga stajališta. Kako je i žena određena kao *drugo/a*, u kasnije istraživanje uključit će se problematika identiteta *drugih* i *drugačijih*, čije se izvorište nalazi u kulturi samoj. Ovako postavljeno istraživanje metodološku podlogu ima u dekonstrukciji i njezinoj prethodnici, fenomenologiji.

## **2.1. Od fenomenologije do dekonstrukcije – metodološki okvir**

Proučavanju književnosti i kulture u kontekstu ovog istraživanja koje se smješta u postmoderni okvir prethodi poznavanje prevladavajuće teorijske misli 20. stoljeća. Na tom je području humanističkih i društvenih znanosti veliki utjecaj imala filozofija i njezini pokušaji odgovora na pitanje bivstvovanja. Među vodećim filozofskim teorijama 20. stoljeća koje su izvršile velik utjecaj i na teoriju književnosti, a koje će poslužiti i kao temeljno teorijsko polazište ovoga istraživanja, izdvajaju se fenomenologija i dekonstrukcija.



### 2.1.1. Fenomenologija Martina Heideggera

Najznačajniji predstavnik fenomenološke misli 20. stoljeća jest njemački filozof Martin Heidegger (1889. – 1976.). Njegovo djelo *Bitak i vrijeme* (1927), posvećeno E. Husserlu, smatra se najznačajnijim filozofskim djelom 20. stoljeća. Utjecao je na kasnija djela mnogih mislioca, među kojima se mogu izdvojiti Herbert Marcuse i Jean Paul Sartre. Važno je napomenuti da je Heidegger poslije Drugog svjetskog rata upravo na francuskoj intelektualnoj sceni zauzeo središnju poziciju. Ovu poveznicu Božić Blanuša tumači činjenicom što je „kritički odnos prema Descartesovu mišljenju uvelike (je) odredio i Heideggerov odnos prema francuskoj filozofskoj tradiciji u kojoj je ovaj dugo zauzimao središnje mjesto“ (2012: 12). Naime, Heidegger je Descartesovo učenje smatrao pogrešnim jer je priječilo put pitanju bitka, koje je za Heideggera ključno.

Sam Heidegger za fenomenologiju kaže da je to metodološki pojam, način obrade nekog pitanja, koji „ne karakterizira neko realno što predmeta filozofskoga istraživanja, nego njegovo *Kako*“ te „izražava maksimu koja se može formulirati: 'k samim stvarima!'“ (Heidegger, 1985: 30). Tvori se od dvaju sastavnih dijelova: riječi fenomen i logos, te bi se fenomenologija mogla prevesti kao znanost o fenomenima. Termin fenomen izveden je iz grčkog jezika, u kojem označava pojam pokazivati se, izgledati poput, iz čega slijedi i pojava ili, prema Heideggeru, pokazivanje-sebe-po-samom-sebi te je, smatra on, ontologija moguća samo kao fenomenologija.

U ovom opsežnom (a nezavršenom) djelu Heidegger je pokušao odgovoriti na pitanje o smislu bivstvovanja jer smatra da treba iznova postaviti pitanje o smislu bivstvovanja. Raspravu je podijelio u dva dijela. Prvi je dio „Interpretacija tubitka s obzirom na vremenost i eksplikacija vremena kao transcendentnog horizonta pitanja o bitku“. Drugi dio nazvao je „Temeljne crte jedne fenomenološke destrukcije povijesti ontologije po niti vodilji problematike temporalnosti“.

Prema njemu, „Biće je sve o čemu govorimo, što mislimo, prema čemu se ovako ili onako odnosimo, biće je također ono što smo i kakvi smo mi sami. Bitak leži u egzistenciji i esenciji, u realnosti, postojanju, opstojanju, važenju, tubitku, u 'ima'“ (Heidegger, 1985: 6). Koristi termin *tubivstvovanje* (njem. *Dasein*), kojim označava jedno određeno bivstvujuće (*ein Seiendes*), koje smo mi sami, odnosno čovjek. Uz bivstvujuće, koje je tubivstvovanje (čovjek), razlikuje i bivstvujuće koje nije tubivstvovanje (bivstvujuće koje nije čovjek). U vezi s ovim,

razlikuje *egzistencijal* i *kategoriju*. Naime, bivstvovni karakteri tubivstvovanja su egzistencijali, a bivstvovna određenja bivstvjućeg koje nije tubivstvovanje su kategorije.

Za teorijsku podlogu ove disertacije važno je Heideggerovo poimanje bitka i postavka da „put ka rješenju pitanja o smislu bivstvovanja uopće vodi preko pitanja o smislu čovjekova bivstvovanja“ (prema Petrović, Uvod u *Bitak i vrijeme*, XXX). Naime, Heidegger smatra sljedeće: „Ako zadaću tvori interpretacija smisla bitka, onda tubitak nije samo biće koje valja primarno ispitivati, on je povrh toga biće koje se u svojem bitku uvijek već odnosi na *ono* o čemu to pitanje pita“ (Heidegger, 1985: 15). Uvodi i pojam Drugih, pri čemu „'Drugi' ne kazuju isto što i: čitavi ostatak ostalih osim mene, iz kojega se izdiže Ja, nego su Drugi, naprotiv, oni od kojih se netko sam najčešće *ne* razlikuje, među kojima također bivstvuje“ (Heidegger, 1985: 135). Pazeći na Druge, pazimo i na sebe; kako mislimo, izgledamo, što govorimo i znamo.

Ipak, ontološko određenja pojma nije i konačno rješenje. Analitičko proučavanje tubivstvovanja razlikuje se od filozofske antropologije, psihološkog ili biološkog proučavanja čovjeka, no tubivstvovanje se pokazalo kao ono bivstvjuće koje treba ontološki primarno upitati prije svega drugog bivstvjućeg (prema Heidegger, 1985: 13). Prije samog odgovora na pitanje o bivstvovanju, potrebno je odgovoriti na pitanje o samom čovjeku, što, vratimo li se u teorijski kontekst zacrtan ovim istraživanjem, ulazi u već naznačena pitanja o kulturi i čovjekovu / ženinu mjestu u toj istoj kulturi iz koje se rađa i u koju se vraća i ironija.

Heidegger kao smisao tubitka navodi vremenitost jer je „vrijeme ono odakle uopće tubitak neizričito razumije i izlaže nešto poput bitka“ (Heidegger, 1985: 19). Iz vremenitosti izvire svakidašnje, „vulgarno“ shvaćanje vremena.

Za njegovu filozofiju važan je i pojam *brigovanja*, koje Heidegger ovako definira: nešto izvoditi, obavljati, dovoditi na čistac; nešto skrbiti u sebi, u smislu „pribavljati si nešto“ te *brigovati* da se pothvat ne izjalovi, nešto kao strahovati; bitak samog tubitka treba učiniti vidljivim kao *brigu*. Zaključuje Heidegger: „Zato što tubitak bitno pripada bitku-u-svijetu, njegov je bitak pri svijetu u biti brigovanje“ (Heidegger, 1985: 64), a put od bivstvovanja-u-svijetu do *brige* vodi preko *tjeskobe*. Heidegger je svoje istraživanje postavio na pomalo drugačiji način; prvi dio posvetio je samoj analizi pojma, dok je drugi dio posvećen povijesnom prikazu. U svojem radu Heidegger se osvrće i „destruira“<sup>19</sup> Kanta, Descartesa i Aristotela.

---

<sup>19</sup> Heideggerova destrukcija zapravo je kritika. Moglo bi se reći da su tu i začetci dekonstrukcije, koja dolazi nešto kasnije.

Dotakao se i pitanja završetka, smrti. Smatra da se završavanje kao nestanak može modificirati prema vrsti bitka bića. „Sa smrću mišljeno završavanje ne znači Biti-završenim tubitka, nego znači *bitak-pri-svršetku* tog bića. Smrt jest jedan način biti, što ga tubitak poprima odmah čim jest“ (Heidegger, 1985: 279). Nadalje, interpretaciju smrti i njezina karaktera svršetka provodi koristeći fenomen brige, smatrajući da egzistencijalna analiza ima metodu prednost pred pitanjima biologije, psihologije, teodiceje i teologije smrti (1985: 282). Zaključuje da se smrt „razotkriva kao *najvlastitija neodnošajna nenadmašiva mogućnost*“ (1985: 285).

Upravo je njegovo zanimanje za pojam smrti i analiza *bitka ka smrti* bilo početni impuls mnogim ostalim filozofima, što je ostavilo svojega traga u filozofskoj misli od egzistencijalizma pa sve do poststrukturalizma, a o čemu detaljnije govori Zrinka Božić Blanuša u knjizi *Iz perspektive smrti: Heidegger i drugi* (2012). Tako su nakon čitanja *Bitka i vremena* svoja razmišljanja o smrti objavili Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas i Jacques Derrida.

Odgovor na pitanje o bitku, čovjeku, Heidegger ovako iznosi: „Smisao bivstvovanja tubivstvovanja nije neko slobodnolebdeće drugo niti nešto 'izvanjsko' njemu samom, nego je to bivstvovanje, koje sebe razumije“ (Petrović, 1985: cxxviii). „Egzistencijalno-ontološko ustrojstvo cjeline tubitka temelji se u vremenitosti“, iz čega slijedi da „način ovremenjivanja same ekstatičke vremenitosti mora omogućavati ekstatički projekt bića uopće“ (1985: 498). Međutim, u konačnici Heidegger ne daje pravi odgovor, već zaključuje da

ispostavljanje ustrojstva bitka svejedno ostaje samo *put*. *Cilj* je obrada pitanja bitka uopće. *Tematskoj* analitici egzistencije, s njezine strane, potrebna je najprije svjetlost iz već prije toga razjašnjene ideje bitka uopće. To vrijedi pogotovu tada, ako kao smjernicu svakog filozofskog istraživanja pamtimo postavku izrečenu u Uvodu: Filozofija jest univerzalna fenomenološka ontologija, koja polazi od hermeneutike tubitka, a ta je, kao analitika *egzistencije*, odredila konac niti vodilje čitava filozofskog zapitivanja, ondje odakle ono izvire i k čemu se vraća (Heidegger, 1985: 497).

Kritika smatra da je Heidegger dobro uočio razliku između čovjeka i svega ostalog bivstvujućeg, ali je svojom elaboracijom toga odnosa otišao toliko daleko da je nasilno razbio pojam koji je htio razjasniti – bivstvovanje uopće.

O važnosti Heideggerova učenja za razdoblje postmoderne govori i cijeli niz tema koje je otvorio knjigom *Bitak i vrijeme*, među kojima se ističe prije svega tema smrti. Zaključuje u tom kontekstu i Božić Blanuša (2012: 27): „Ono što je nagovijestio Hegel, Heidegger je svojom analizom do kraja formulirao i objavio ono što su mnogi osjećali u desetljeću velike ekonomske depresije i intelektualne i duhovne krize.“

Osim pitanja smrti koje je zauzelo svoje mjesto u teorijskoj misli sve do današnjih dana, mnoga su ostala pitanja potekla iz ovoga Heideggerova djela, potvrđujući njegovu važnost za postmodernističku misao: „Pitanja identiteta, alteriteta, zajednice, odgovornosti, povijesti, pamćenja, traume, krize reprezentacije, i svega onoga što ona sa sobom nosi, a koja se posljednjih desetljeća nalaze u žarištu teorijskog interesa, duboko su povezana s procesom samorefleksije teorije“ (2012: 28). Na neka od tih pitanja i ovaj će rad pokušati ponuditi vlastite odgovore.

### 2.1. 2. *Filozofska misao Michela Foucaulta*

Michel Foucault (1926. – 1984.) francuski je filozof koji se svojim teorijskim tekstovima uključio u filozofsku misao u vrijeme strukturalizma, no on je „tu etiketu smatrao odviše površnom i pomodnom, njegova misao bez sumnje pripada osnovnom načelnom vidokrugu i preobrazbama te teorijsko-metodološke orijentacije“ (Kalanj, u Foucault 2002: 418). Prije ga se smatra poststrukturalistom, a upravo je on bio taj koji je najavio postmodernu dekonstrukciju i Derridaa.

Foucault je u svojim teorijskim tekstovima polazio od dekonstrukcije određenih koncepcija koje su dugo vremena bile prihvaćene kao takve, pitajući se koji je njihov uzrok, posežući tako za „arheologijom“<sup>20</sup> znanja. Kao poststrukturalista, pak, zanima ga odnos čitatelja i teksta, pri čemu se prednost daje *označitelju*.

Njegova najčitanija knjiga jest *Riječi i stvari* (1966). Primjenjujući svoj spomenuti arheološki koncept, nastoji dekonstruirati uspostavu modernih znanosti, krećući se od

---

<sup>20</sup> Arheologija za Foucaulta predstavlja, traženje, „kopanje“ i pojavljuje se u naslovu ili podnaslovu sljedećih njegovih knjiga: *Radanje klinike: arheologija medicinskog pogleda* (1963), *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti* (1966), *Arheologija znanja* (1969).

renesanse preko klasicizma do modernosti. Arheologija, smatra on, „obraćajući se općem prostoru znanja, njegovim konfiguracijama i načinu postojanja stvari koje se u njemu pojavljuju, definira sisteme simultanosti kao i seriju neophodnih i dostatnih mutacija da se opiše prag nove pozitivnosti“ (Foucault, 2002: 17). Želeći pokazati nužnost preispitivanja odnosa, tako opisuje Velasquezovu sliku na kojoj se glavni likovi, kralj i kraljica, koje slikar slika, vide tek u odrazu zrcala. Na takav način, tražeći pravo značenje, kreće Foucault i u rastvaranje dotadašnjih znanja i epistema. Smatra da je do kraja XVI. stoljeća sličnost igrala temeljnu ulogu u znanju zapadne kulture. Nadalje, dotada se „postavljalo pitanje kako prepoznati da znak zaista označava to što znači, a počev od XVII. stoljeća postavljat će se pitanje kako znak može biti povezan s onime što znači“ (Foucault, 2002: 62). Episteme renesanse, dakle, počiva na načelu sličnosti, klasicizma na odnosu reprezentacije i *mathesisis* (kao univerzalne matematizirane znanosti), a modernost je za njega *doba čovjeka*. Nastojeći odgonetnuti razloge zbog kojih neka kultura prestaje misliti kako je dotad mislila, Foucault svojem „arheološkom“ istraživanju podvrgava kulturu općenito, a ona uključuje i ekonomiju, sustav razmjene dobara i monetarne odnose. Značajan Foucaultov pojam jest pojam episteme. Za njega je *episteme* „skup odnosa koji u nekoj epohi mogu sjediniti diskurzivne prakse koje daju priliku epistemološkim likovima, znanostima a eventualno i formaliziranim sustavima... Episteme nije oblik spoznaje ili tip racionalnosti koji bi, prožimajući najrazličitije znanosti, očitovao suvereno jedinstvo subjekta, duha ili epohe; to je, u nekoj danoj epohi, skup odnosa koji se može otkriti među znanostima ako ih se promatra na razini diskurzivnih pravilnosti“<sup>21</sup>. Episteme je za njegovu arheološku metodu postalo središnjim konceptom analize diskursa, što otvara mogućnost iščitavanja nove episteme u ovom radu, one postmoderne, unutar koje je promatrani prozni opus Dubravke Ugrešić.

Posljednji dio knjige *Riječi i stvari* Foucault završava „Humanističkim znanostima“, gdje „ubija“ čovjeka. Naime, referirajući se na Nietzschea, koji je proglasio smrt Boga, Foucault piše: „...nije toliko potvrđena odsutnost ili smrt Boga, već kraj čovjeka...onda se otkriva da su smrt Boga i posljednjeg čovjeka u međusobnoj vezi: nije li posljednji čovjek taj koji objavljuje da je ubio Boga, smještajući svoj jezik, svoju misao, svoj osmijeh u prostor već mrtvoga Boga, ali prikazujući se također i kao onaj koji je ubio Boga, i čije postojanje obavlja i slobodu i odluku tog ubojstva?“ Zaključuje: „budući da je ubio Boga, sam mora odgovarati za vlastitu dovršenost; ali budući da upravo u smrti Boga on govori, misli i postoji,

---

<sup>21</sup> u M. Foucault, *Arheologija znanja*, prema Kalanj, 2002: 428.

i njegovo je ubojstvo osuđeno na smrt. Novi bogovi, opet isti, već ispunjavaju budući Ocean; čovjek će nestati“ (Foucault, 2002: 411). Mnogi su u ovom vidjeli stvarnu smrt čovjeka, no Foucault je time imao namjeru ukazati na kraj jednoga načina razmišljanja, što ga i čini važnim filozofom kojeg je anticipirala postmodernistička teorijska kultura.

Važnost Michela Foucaulta jest i zbog utjecaja koji je izvršilo njegovo razumijevanje odnosa znanja i moći, što se iščitava u njegovoj knjizi *Znanje i moć* (1971). Kao okosnicu ovoga svojeg djela uzeo je pitanje seksa, koje od 18. stoljeća dobiva politički, ekonomski i tehnički poticaj. Naime, dotad su prevlast nad ovim pitanjem imali kanonsko pravo, kršćanski pastoral i građanski zakon. Želeći uspostaviti sustav pravila i između ostalog zabraniti interferenciju plemića s narodom i incest među plemićima, u čemu je veliku ulogu imala i psihoanaliza, od 18. stoljeća započinje se u društvu s ovim mehanizmom. Raspravljajući o uspostavljanju moći, Foucault piše: „Čini mi se da 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“ (1984: 65). Međutim, ta zaštita čistoće krvi i trijumfa rase, kako zaključuje Foucault, uzrokovala je genocide, rasizam, nacizam itd. Znanosti o čovjeku neodvojive su od odnosa moći ili, kako kaže Rade Kalanj (u Foucault 1994: 179), objašnjavajući Foucaultov termin mikrofizika moći, „Moć djeluje *kapilarno* i posvuda, proizvodi *norme* i *normalizaciju* kao bitni oblik racionalne društvenosti, odvaja korisno od nekorisnog, bolesno od zdravog, racionalno od iracionalnog. Sve razine društvenog života, od tijela i odgoja do rasta pučanstva predmet su njezine oblikotvorne snage.“ Odnosi moći bit će prisutni i važni za iščitavanje ironije u prozi Dubravke Ugrešić.

Michel Foucault svojim je stavovima iznesenim u vlastitim teorijskim tekstovima najavio Derridaa i dekonstrukciju, važnu za tumačenje postmoderne misli.

### 2.1.3. O važnosti dekonstrukcije

U razdoblju postmoderne dotadašnju prividnu stabilnost kulturalne paradigme zamijenila je nestabilnost. Svijet i društvo koje nas okružuje i predodžbe koje pojedinci imaju o određenim kulturalnim konstruktima postaju nestabilnim objektima razmatranja i propitkivanja.

Nametnulo se dakle kao nužno sliku stvarnosti dekonstruirati i stvoriti njezinu vlastitu konstrukciju. Proces dekonstrukcije, u de Manovu smislu, ima za cilj otkriti postojanje skrivenih artikulacija i fragmentarnosti unutar navodno nedjeljivih cjelina.

Pojam dekonstrukcije dio je teorijske misli 20. stoljeća, koja je iznimno pluralna i otvara prostor simultanosti filozofiji, psihoanalizi, teoriji književnosti, sociologiji, antropologiji... Tako označena teorijska misao postaje općim znanjem. U okviru ove teorijske misli djelovali su mnogi strukturalisti, od kojih su mnogi zatim postali i poststrukturalistima. Razliku među njima Culler (1991: 18) objašnjava ovako:

Najjednostavnijim riječima, strukturalisti kao model uzimaju lingvistiku i pokušavaju razraditi 'gramatike' – sustavne popise elemenata i mogućnosti njihova kombiniranja – koje bi objašnjavale oblik i značenje književnog djela; poststrukturalisti ispituju kako se ta zamisao ruši djelovanjem samih tekstova. Strukturalisti su uvjereni u mogućnost sustavnog znanja; poststrukturalisti pak tvrde da znaju samo to da je takvo znanje nemoguće.

Među poststrukturalistima važno mjesto pripada Jacquesu Derridau, koji je 1970-ih godina uostalom i najavio poststrukturalizam. U svojoj knjizi *O dekonstrukciji* Jonathan Culler poziva se prvenstveno na Derridaove tekstove jer, kako objašnjava taj čin, „mitifikacija Derride kao nove apsolutne prisutnosti navodi nas na pomisao da bismo dekonstrukciju mogli uporabiti kao žarište koje u sebi okuplja stanovit broj problema: o strukturalizmu i poststrukturalizmu, poetici i interpretaciji, čitaocima i kritičkim metajezicima“ (Culler, 1991: 11).

Culler svoja promišljanja o dekonstrukciji započinje čitateljima i čitanjem<sup>22</sup> jer, iznosi on svoje stajalište, „strukturalistička potraga za kodovima navodi kritičare da djelo motre kao intertekstovni konstrukt – proizvod različnih kulturnih diskurza na koje se oslanja glede svoje razumljivosti – i tako učvršćuje središnju ulogu čitatelja kao objedinjujuće točke“ (Culler, 1991: 27). Navodi u tom kontekstu Barthesa, prema kojem je tekst proplet navoda izvučenih iz bezbrojnih središta kulture, ali mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište jest

---

<sup>22</sup> Posebnu pozornost Culler daje identitetu čitatelja u poglavlju „Čitati kao žena“. Pita se u čemu je ta razlika koju spominju feminističke kritičarke a koja se odnosi na žensko naslijeđe i iskustvo. Ona nije dana, treba ju proizvesti. Koristi niz Peggy Kamuf „žena/koja čita/kao žena“, jer, piše Culler (1991: 56), „za ženu čitati kao žena ne znači ponavljati identitet ili iskustvo koje je dano, već igrati ulogu koju konstruira s obzirom na svoj identitet žene, koji je isto tako konstrukt, pa se niz može nastaviti: žena koja čita kao žena koja čita kao žena.“

čitatelj, a ne autor. Takvo mišljenje zastupljeno je i u interpretacijskom postupku ovoga rada. Naime, čitatelju se nudi tekst i čitatelj može ako to želi preuzeti stvaralačku ulogu – konstrukcije teksta.

Culler se u svojim počecima povezivao s teorijom recepcije, smatrajući da čitatelj mora utvrditi okvir u kojem je djelo napisano i da čitatelj shvaća književno djelo tek onda kada usvoji sistem pravila i konvencija bez kojih tekst ne bi mogao shvatiti. Kasnije je uvidio da takav recepcijski pristup podrazumijeva uronjenost u kulturu, odgoj, životno iskustvo. Stoga se okrenuo dekonstrukciji, koju u knjizi *O dekonstrukciji* definiira na sljedeći način: „Dekonstruirati kakav diskurz znači pokazati kako to on podriva filozofiju koju brani ili pak hijerarhijske opreke na kojima počiva, a to se pokazuje prepoznavanjem u tekstu retoričkih operacija koje proizvode pretpostavljeni temelj dokazivanja, ključni pojam ili premisu“ (Culler, 1991: 74). Dekonstrukcija nije postupak kojim se želi doći do tradicionalnog odgovora na pitanje koja je tema ili sadržaj djela; već, kako on navodi, „ona ispituje djelovanje metafizičkih opreka u njihovim neslaganjima i načine na koje tekstovne figure i odnosi, poput igre suplemenata u Rousseaua, proizvode dvojnju, aporijsku logiku“ (1991: 94). Dekonstruirati neku opreku znači razgraditi ju i premjestiti, što obuhvaća nekoliko stavki:

A) demonstrira se da je ta opreka metafizička i ideološka prijevara 1) iznošenjem na vidjelo njezinih pretpostavaka i njezine uloge u sustavu metafizičkih vrijednosti – to je zadaća koja može zahtijevati opsežnu raščlambu brojnih tekstova – i 2) pokazivanjem kako se ta opreka razgrađuje u tekstovima koji se izriču i počivaju na njoj. No B) ta se opreka istodobno zadržava 1) tako što se rabi pri dokazivanju (karakterizacije govora ili pisma ili književnosti i filozofije nisu pogreške koje treba odbaciti, već bitna sredstva argumentacije) i 2) tako što se obnavlja s obratom koji joj daje drugačiji položaj i utjecaj (Culler 1991: 129).

Derrida strategiju dekonstrukcije opisuje na ovaj način: „U kakvoj tradicionalnoj filozofskoj opreci nemamo mirno supostojanje sučeljenih naziva, već nasilnu hijerarhiju. Jedan od naziva uzdiže se iznad drugoga (aksiološki, logički itd.), zaposjeda zapovjednički položaj. Dekonstruirati tu opreku znači prije svega, u određenom trenutku, preokrenuti tu hijerarhiju“ (prema Derrida, *Positions*, 1972., str. 56-57/41, citirano prema Culler, 1991: 73). Derrida smatra da je i filozofija tek jedna vrsta pisma, što je uzdrimalo ondašnje filozofe koji



su zastupali tadašnju filozofsku misao koja se još uvijek nadala da može odgovoriti na pitanja o istini, a pismo, kako smatra Derrida, uvijek vodi k novoj vrsti pisma. On odbija gotove i utvrđene činjenice u jeziku.

Značajan pojam koji je uveo u svoju dekonstrukciju jest pojam *différance*, nepravilni oblik imenice *différence*, što znači razlika a čija je razlika vidljiva tek na ortografskoj razini, koji označava pasivnu razliku koja već postoji kao uvjet označivanja, i čin razlikovanja koji proizvodi razlike. Derrida kaže da je *différance* „sustavna igra razlika, tragova razlika, razmaka i razmicanja /*espacement*/ kojima se elementi odnose jedni prema drugima. Taj razmak/razmicanje jest proizvodnja, istodobno aktivna i pasivna (ono *a* u *différance* označuje tu neodlučivost glede aktivnosti i pasivnosti, ono čime ta opreka još ne može upravljati i što ne može organizirati), intervala bez kojih 'cjeloviti' nazivi ne bi mogli označivati, ne bi mogli funkcionirati“ (Derrida, *Positions*, str. 38-39/27, citirano prema Culler, 1991: 84).

Derrida rabi i pojam suplementa<sup>23</sup>, nadovezujući se time na Rousseau, koji smatra govor izvornim mjestom jezika, no Derrida u knjizi *O gramatologiji*, interpretirajući Rousseauove *Ispovijesti*, dovodi tu izjavu u pitanje upravo postupkom dekonstrukcije.

Derrida u svojim tekstovima potiče slobodnu igru značenja. Na njegovu dekonstrukcijsku misao nastavlja se i Paul de Man, koji razlikuje naivno i dekonstruktivističko čitanje. Naivno je „predaja bez otpora“, a dekonstruktivističko je „kritičko razumijevanje koje postupkom samokritike dozvoljava značenju da se otvara, ali mu putem odlaganja nikad ne dozvoljava da se otvori.“ Dekonstrukcija je, kao što je iz dosada rečenog vidljivo, sama po sebi kontradiktorna jer je dosljedna dekonstrukcija ona koja je zapravo nedosljedna.

Dekonstrukcija kao postupak koji je primjenjiv na književnost može značiti neograničenost mogućih tumačenja književnih djela i rastvaranje značenja tradicionalnih binarnih opozicija kao što su istinito – lažno, objektivno – subjektivno, muško – žensko itd. S obzirom na činjenicu da prozni opus Dubravke Ugrešić rastvara niz binarnih opreka, dekonstrukcija će poslužiti kao metoda kojom će se nastojati, u slobodnoj igri značenja, ponuditi vlastito čitanje, oslanjajući se pritom na ironiju kao temeljnu strukturalnu formu. U tom iščitavanju prisutna je svjesnost o činjenici da dekonstruirana opreka samim tim

---

<sup>23</sup> Supplement podrazumijeva dodatak, ali i nadopunu. U kasnijem izlaganju Culler navodi važnost dekonstrukcijskog čitanja u raspravama o ženama, jer „kao i s pismom, i sa ženom se postupa kao s kakvim suplementom“ (Culler 1991: 143).

ponovnim čitanjem neće biti ni uništena ni napuštena, već se jedino može pokušati iznova ju upisati, naznačiti način na koji bi ju se moglo rekonstruirati.

## 2.2. Sintetički okvir: Kultura – prostor ostvarivanja rodne razlike

Kultura je univerzalan ljudski fenomen koji posjeduje vlastiti poredak nastao procesom institucionalizacije koji su proveli sami pojedinci unutar određenog društva i kao takav postojat će sve dok ga ti pojedinci unutar same kulture nastavljaju proizvoditi. Kultura bi, tradicionalno gledano, po samoj definiciji trebala označavati njegovanje, uzgajanje; prema lat. riječi *cultus, colere*, što se prije svega upotrebljavalo za uzgajanje zemlje, a kasnije i u smislu duhovne kulture. Njezin kratak povijesni pregled dobro sažima Skledar (2010: 61-62): „Motreno kroz vremenska razdoblja u srednjemu vijeku pojam kulture dobiva značenje religijskoga kulta, tj. religijskoga obreda i obožavanja. U novome vijeku, njemački teoretik prirodnoga prava, S. Puffendorf, određuje kulturu kao nešto bitno različito od čovjekova 'prirodnog' stanja, a klasik J. G. Herder pridaje joj društveno-povijesni značaj.“ Terry Eagleton (2002: 46, 49) pojmu pristupa nešto drugačije te kulturu definira kao „skup vrijednosti, običaja, vjerovanja i praksi koje sačinjavaju život neke posebne skupine“, a „budući da se kultura u užem smislu uobičajeno koristila da bi ozakonila moć – to jest, koristila se kao ideologija – tome je u stanovitom smislu uvijek bilo tako“. Da su upravo odnosi moći ti koji mogu itekako utjecati na pitanje kulture i njezine moguće paradigme u nastajanju vidjet će se i iz interpretacije tekstova koji su u fokusu ovoga rada.

Gledajući s aspekta društvenih znanosti, kultura kao nešto što su „umjetno“ stvorili aktivni pojedinci koji zauzimaju značajno mjesto unutar odnosa moći zasniva se na sistemu represije, socijalne kontrole. Na takav način kulturi pristupaju Berger i Luckman (1992) i u tom smislu navode da je *homo sapiens* uvijek u istoj mjeri *homo socius*. No, ono što je od iznimne važnosti jest činjenica da institucionalizacija određenoga ponašanja nije ireverzibilan proces, stoga postoji mogućnost urušavanja paradigme i njezina rekonstruiranja, što ideju kulture čini destabilizirajućom. Nakon što su stvoreni zadani kulturni obrasci čovjek sam osigurava okolinu za svoje vladanje, jer „društveni poredak postoji *samo* kao proizvod ljudskog djelovanja“ (Berger, Luckman, 1992: 73). Pretpostavimo dva subjekta koja nastoje

institucionalizirati svoje ponašanje. Prije svega uče određene obrasce koje zatim slijede. Svi sljedeći koji dolaze prihvaćaju ovo naučeno ponašanje po obrascima, jer se „proces postajanja čovjekom zbiva u međusobnom odnošenju s okolinom“ (1992: 68).

Ovom činjenicom otvara se mogućnost da se i književnost u ovako postavljenom odnosu uvede u moguću postupak destabilizacije kulture. Naime, kako bi se pronašle pukotine na marginama određene kulturalne paradigme u kojima su vidljivi korijeni ironije, potrebno je dekonstrukcijom pristupiti fenomenu kulture. Međutim, povijest je pokazala da dekonstrukcija ne znači da će se tako ogoljeli konstrukti poništiti i da će prestati postojati. Tim će se postupkom moći tek ukazati na nepravilnost i pokušati iznijeti teza o nužnosti promjene koja se može, ali ni ne mora dogoditi. Promjena za koju se ovaj rad zalaže, pravo na razliku, nije nova ideja. Prepletenost muškog i ženskog principa prisutna je u teorijskoj misli još od Platona. Razlog zbog kojega se ta teza uzima kao jedna od polazišnih u ovom radu djelomično je objašnjena i tekстом Nadežde Čaćinović (2000: 64): „Rodna su obilježja previše istaknuti element u kulturnim konstrukcijama da prostor, relevantnost, publika ne bi još uvijek bili određeni rodnim razlikama. Ima još mnogo, mnogo posla.“ Stoga i ovaj rad nastoji biti djelićem rada na rješenju toga problema.

Sagleda li se ovaj problem u kontekstu kulturalne paradigme, prvo je važno podsjetiti na činjenicu da čovjek samim rođenjem ulazi u već zatečenu kulturu. U zapadnoeuropskom kulturnom okružju prevlast je, kao što je poznato, imao muškarac, bijelac, koji je bio obrazovan<sup>24</sup>. Tu prevlast zadobio je uvođenjem prava na privatno vlasništvo<sup>25</sup>, čime je i žena otada gledana tek kao muškarčevo privatno vlasništvo te time često bila uspoređivana s robovima, dobivši funkciju *druge*. Taj povijesni trenutak Simone de Beauvoir naziva „velikim historijskim porazom ženskog spola“. Zbog te činjenice i tako posloženih odnosa moći nije moguće govoriti o samo jednoj i jedinoj kulturi. Stoga govorimo o jednoj Kulturi s velikim K, koja u sebi podrazumijeva mnoštvo drugih: „Ta jedna, monumentalna kultura s velikim 'K' o kojoj najčešće govorimo zapravo je uvijek mnoštvo različitih kultura, njihovih unutrašnjih rascjepa, njihovih spletova, njihovih raskršća, mjesta susreta, razgovora, komunikacije“ (Blagojević, 2010: 26). Prema Terryju Eagletonu (2002: 57) ta Kultura s velikim K „je odveć eterična za kulturu, a kultura je odveć prizemna za Kulturu. Izgleda da smo razapeti između

---

<sup>24</sup> O tome više u Oraić Tolić (2005) i Wilson Schaefer (2006).

<sup>25</sup> Detaljan povijesni osvrt na ovaj prijelomni trenutak daje Simone de Beauvoir u prvom dijelu *Drugog spola*.

praznog univerzalizma i slijepog partikularizma. Ako je Kultura odveć nastanjena i bestjelesna, kultura je i previše spremna za lokalno nastanjivanje.“

Blagojević se dalje pita „postoji li uopće diskurs/kultura koja nije određena odnosima moći i koja, dakle, nije utemeljena na podređivanju drugih diskursa, na njihovoj subordinaciji i stereotipizaciji?“ (2010: 32). Kultura je institucionalno, univerzalno, a „svako Univerzalno je“, smatra Laclau, „bojno polje na kojem se mnoštvo pojedinačnih sadržaja bore za hegemoniju“ (Butler, Laclau, Žižek, 2007: 63).

Proučavajući društvo kao objektivnu zbilju u svojoj knjizi *Socijalna konstrukcija zbilje* Berger i Luckman prikazuju društvo uspostavljeno na hijerarhiji, što dakle znači na represiji, a povijesno su „uloge što simbolički predstavljaju totalni institucionalni poredak uglavnom bile smještene u političke i religijske institucije“ (Berger, Luckman, 1992: 97). Znanje je „srce temeljne dijalektike društva“ (1992: 87) i ono se prenosi svim sljedećim generacijama koje na temelju tog znanja zauzimaju svoje mjesto u društvu: znanje se uči kao objektivno i postaje subjektivno. Način inkorporiranja znanja u tradiciji odvija se i „putem moralnog poučavanja, nadahnjujućeg pjesništva, religijske alegorije i koječega drugoga“ (1992: 90). Međutim, u današnje vrijeme poljuljanih i destabilizirajućih paradigmi, i književnost se, kao što će se nastojati pokazati, može koristiti kao destabilizirajući faktor strukture, posebice ako je temeljna konstruktivna forma ironija, koja je „otvorena za nesigurnost“.

U knjizi *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost* (2007) Judith Butler, Ernesto Laclau i Slavoj Žižek smatraju da univerzalnost nije statička pretpostavka i neka *a priori* zadana kategorija, već ju prije treba shvatiti kao proces ili stanje nesvodivo na bilo koji od njezinih određenih načina pojavljivanja. Butler (2007: 19) ide i dalje te propituje hegemoniju i odnose moći, smatrajući da moć „nije stabilna ni statična, već se ponovno stvara na raznim spojevima unutar svakidašnjeg života; ona konstituira naš istančani osjećaj za zdrav razum i smještena je među vladajuće episteme neke kulture“. Posebno ju zanima ponovno promišljanje performativnosti kao kulturalnog rituala i ponavljanja određenih društvenih normi jer da bi se univerzalnost ozakonila, ona mora proći kroz skup kulturnih prijevoda, što znači „da se nikakva izjava o univerzalnosti ne odvija izvan kulturne norme, a uzimajući u obzir mnoštvo sukobljavajućih normi koje konstituiraju međunarodno polje, nikakva izjava se ne može izreći, a da se odmah ne zahtijeva kulturni prijevod“ (Butler, 2007: 39). Univerzalnost se upotrebljavala kako bi se legitimirali određeni obrasci ponašanja, npr. kolonijalizam ili rasizam, ili u kontekstu ovog rada podređivanje *drugih*, koji postaju tek podvrste čovjeka. Uočava se u ovakvom obrascu politika isključenja koja, smatra Žižek

(2007: 105), „uvijek je podvostručena u samoj sebi: ne samo što je podčinjeni Drugi (homoseksualci, nebijele rase...) isključen/potisnut, već se i sama hegemonistička politika uvijek oslanja na odbačeni 'opsceni' vlastiti pojedinačni sadržaj (npr. moć koja sebe ozakonjuje kao zakonito oslanja se na niz javno odbačenih rituala nasilnog ponižavanja podčinjenih“.

Razmišljajući o zaključcima navedenih teoretičara i postavljajući sebi za zadatak pokušaj iščitavanja premreženih struktura moći, također je potrebno imati u vidu sljedeći Foucaultov zaključak: „Polazeći od diskursa samog, valja doprijeti do njegovih izvanjskih uvjeta mogućnosti, do onoga što daje mogućnost neizvjesnom nizu tih događaja i što mu utvrđuje granice“ (Foucault, 1984: 133), dakle valja utvrditi što je uzrokovalo ovako postavljenu paradigmu kulture.

Kultura, poznato je, podrazumijeva postojanje subjekata koji ju čine, međusobnu interferenciju više različitih identiteta, a s obzirom na to da je uspostavljena na hijerarhiji, podrazumijeva odnos *glavnih, prvih* prema *drugima*. Govoreći o tom odnosu, dolazi se do zaključka o stereotipu o ideji kulture koji podržava ovakav obrazac. U takvom stereotipnom odnosu svaki novi pojedinac uranja u kulturu u kojoj prevlast ima već spomenuti muškarac, bijelac srednje klase prema kojem se ravnaju svi ostali identiteti, koje se naziva *drugima*, a pod *drugima* podrazumijevaju se prije svega žene; tu su i „stranci, kulturno različiti, ali i – moderno i postmoderno – neprilagođeni, uskraćeni, nepodobni u ovom ili onom pogledu“ (Veljak 2010:19). Ti *drugi* uvijek su podložni marginalizaciji i stereotipizaciji. Razumljivo je da su stereotipi unutar moderne bili nepoželjni i odbacivani, međutim, postmoderno znanje rado poseže za stereotipima i dekonstruira ih kako bi se razotkrilo što se iza njih skriva i što oni znače u tvorbi identiteta.

Psihoterapeutkinja Anne Wilson Schaeff bez teorijske podloge došla je do istog zaključka o ponavljajućim obrascima, prije svega patrijarhalnim. Njezina knjiga *Biti žena* (2006) temelji se na psihoterapeutskim razgovorima sa ženama 1970-ih godina prošloga stoljeća. Wilson Schaeff izdvaja dva sustava: tradicionalni ženski sustav (definiran bjelačkim muškim sustavom) i novi ženski sustav (nehijerarhijske odnosne vrijednosti usmjerene razvoju). Kao pravilo u njezinim razgovorima iznesenima u navedenoj knjizi postavila se činjenica da žene bijele rase svoj identitet primaju od bjelačkoga muškog sustava; naime, same su žene prihvatile podređen položaj jer je takav položaj smatran hegemonijskim pravilom. U takvoj identitetskoj subalternosti nemoguće je promijeniti tradicionalni ženski sustav, no Wilson Schaeff ne odustaje od toga. Smatra da „čovjek može odlučiti *ne* živjeti u

skladu s tim mitovima... Uistinu djelotvoran način da se to postigne jest osporavanje mitova bjelačkog muškog sustava i, na poslijetku, promjena samoga sustava“ (Schaef, 2006: 24). Ona smatra da je to moguće i, štoviše, da se u nekim slučajevima već i ostvaruje. Na isti način može se pristupiti bilo kojem kulturno (dakle umjetno) stvorenom sustavu. Tako postmoderna nestabilnost sve dovodi u pitanje i destabilizira samu ideju kulture, čemu vodi, mišljenja smo, i proza Dubravke Ugrešić.

Anne Wilson Schaef (2006: 25-27) izdvojila je četiri mita o bjelačkom muškom sustavu. Uzet ćemo ih kao paradigmu hegemonijskih odnosa:

1. Bjelački muški sustav je jedini sustav.
2. Bjelački muški sustav je sam po sebi superioran.
3. Bjelački muški sustav zna i razumije sve.
4. Potpuna logičnost, racionalnost i objektivnost je moguća.

Ovi mitovi podržani su kulturno, dakle opet umjetno, stvorenim stereotipima. Schaef (2006: 27) smatra da je stereotip „definicija jedne skupine ljudi, koju donosi druga skupina, koja njome želi upravljati“. U postmodernizmu, između ostalog, stereotipi se sve više dekonstruiraju, čime se nastoji postići legitimnost propitivanja ustaljenih kulturalnih obrazaca.

Zaključujući razmišljanje o ženama u muškom sustavu, kaže: „Ako je žena slobodna i sposobna preispitati bjelački muški sustav i svoju ulogu u njemu, postupno postaje svjesna da je taj sustav jednako poguban i za muškarce i za žene“ (Schaef, 2006: 100). Logički daljnji korak jest zainteresiranost za muškarce i za žene, odnosno usredotočenost na humanistička pitanja, čemu nastoji težiti i ova disertacija. No, s obzirom na činjenicu da je „pokušaj prisiljavanja žene na humanizam prije no što je dosegula taj stadij zapravo potpuno nehuman“, potrebno je prije rekonstrukcije i zaključka o nužnosti međusobnog prihvaćanja i prava na razliku pristupiti dekonstrukciji kulturnih paradigmi i dati doprinos pokušaju „stvaranja“ nove kulture, za što je potrebno promijeniti i identitetske obrasce. Sam pojam paradigme u knjizi *Struktura znanstvenih revolucija* (1962) u današnjem smislu uvodi Thomas Kuhn, kojim ujedno prestaje moderna znanost. Prema Oraić Tolić, „njegov pojam paradigme nije filozofski i metafizički, nego sociološki i pragmatični *terminus technicus*, na kojemu autor utemeljuje tzv. normalnu znanost i razjašnjuje razvoj prirodnih znanosti u revolucionarnim skokovima – kao promjenu paradigma“ (Oraić Tolić, 2011: 54). Oraić Tolić

(2011: 57) izdvaja tri Kuhnove ideje koje su utjecale na sliku znanosti, među kojima posebno prva oslikava opravdanost ovoga istraživanja:

- ideja o konstruiranosti i društvenoj uvjetovanosti istine
- ideja o „normalnoj znanosti“ kao zanatskome poslu
- ideja o znanstvenim mijenama u nepredvidivim skokovima bez unaprijed zadanoga smisla ili plana.

Nova paradigma tako nastaje uslijed krize ili revolucije koje je potakla prošla paradigma. U današnjoj znanosti smatra se da je riječ o novoj znanstvenoj paradigmi koja se naziva spoznajni ili epistemološki konstruktivizam, koje Oraić Tolić<sup>26</sup> dijeli na *umjereni* ili *kulturološki* i *radikalni* ili *ontološki* (Oraić Tolić, 2011: 65 - 68). Kao što je uočeno u razmišljanju o zaključcima Bergera i Luckmana, kultura je društveni konstrukt, a društvo određuje što istina jest. Kada se ogoli (dekonstruira) tu istinu, ostaje pokušati stvoriti novu paradigmu – spoznajno konstruirati. Oraić Tolić u tom procesu zalaže se za novu retoriku, temeljeći se na dvjema knjigama: *Rasprava o argumentaciji: Nova retorika* (1985) Chaima Perelmana i Lucie Olbrechts-Tyteca i *Uporabe argumenata* (1985) Stephena Toulmina, dok na primjer Terry Eagleton (2005) govori o novom humanizmu. Sinkronijski je teško tvrditi o kakvoj se paradigmi u nastanku točno radi, no ono što se sigurno može tvrditi jest da je nova znanstvena paradigma zamijenila predstojeću i u postupku je vlastite izgradnje. Upravo na tom mjestu nalazimo prostora za ovo istraživanje, u kojem ironija postaje sredstvom kojim se izgrađuje nova spoznaja, i društvena i znanstvena.

### 2.2.1. Kultura i identiteti

Uz svaku kulturu neizostavno su vezani pojedinci, različiti identiteti koji ju čine. Dubravka Oraić Tolić izdvojila je sedam strategija u tvorbi modernih identiteta (nacionalnih, rodnih,

---

<sup>26</sup> Autorica u prvom dijelu knjige *Akademsko pismo* ukratko iznosi povijest znanosti i izražava ideju da nakon znanosti dolazi znanost, u vidu nove retorike. Smatra da se na starim temeljima gradi novo znanje, a kao primjer iznosi zgradu Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, na koju je dograđen nov, moderan dio, u kojem se nalazi knjižnica, planski ukoso izgrađena, iz čega iščitava oslanjanje na stare temelje, ali preoblikovanje tradicionalne racionalnosti.

klasnih, rasnih, civilizacijskih) koji su nastali u jakom monološkom govoru na binarnim oprekama: imaginacija, totalizacija, naturalizacija, generalizacija, diskriminacija, industrijalizacija i dominacija (Oraić Tolić, 2010: 31). Ovakav model trajao je sve do kraja velikih ideologija i njihovih imagologija, do raspada kulture moderne. No, time monološkom sustavu nije došao kraj, samo su, kako kaže Oraić Tolić, promijenili ruho: „Oblikovanje identiteta u globalnoj se civilizaciji provodi novim tehnikama, od prikrivanja i fikcionalizacije vlastitih interesa do nadnaravnog nasilja. Nove vrijednosti koje bi trebale utemeljivati postmodernu kulturu, kao što su dijalog, multikulturalnost, poštovanje Drugoga, često su samo krinka za razigravanje još žešćeg monologa novca i moći, politike i medija“ (Oraić Tolić, 2010:35). Težnja je kulturalne hegemonije koja bi nadvladala razlike prihvatiti druge kao identitete, kao ravnopravne supostojeće subjekte koji se neće zatvarati u kulturom nametnutu imanentnost. Jedan od načina da se to postigne jest i ironijom, jer „Ili smo zatvorenici vlastite kulture ili je možemo nadići jedino njegujući ironični pristup. A potonje je povlastica malobrojnih civiliziranih“ (Eagleton, 2002: 116).

Posebna će se pozornost u govoru o modernim identitetima posvetiti rodnom identitetu, kojeg se pitanje najizraženije provlači prozom Dubravke Ugrešić i s kojim povezujemo i ostale subalterne glasove u promatranim književnim tekstovima. Krenut će se stoga u istraživanje što o tom pitanju progovaraju neki od najutjecajnijih tekstova feminističke kritike.

#### 2.2.1.1. *Rod i kultura*

Primarni cilj feminističke kritike, smatra Toril Moi (2007), uvijek je bio politički: teži razotkriti, a ne ovjekovječiti patrijarhalne prakse. Kako je upravo kultura područje u kojem se definira mjesto, uloga i sudbina žena (prema Elaine Showalter, 1999), traganje za rodnom identitetom počinje unutar kulture. „Kad bi žene mogle da pristupe kulturi na prirodan način kao muškarci, isto bi tako prirodno napredovale u njoj“ piše De Beauvoir (1983: 306). Njezina knjiga *Drugi spol* sveobuhvatna je analiza problematika rodnog/ženskog identiteta. Proučavajući sveukupnu povijest čovječanstva, nastoji odgovoriti na pitanje zašto je žena *drugo* te zbog čega čak i žena samu sebe tako prihvaća. U prvom dijelu nazvanom „Sudbina“ iznosi biološke činjenice, psihoanalitičko gledište i gledište povijesnog materijalizma: upravo



je taj materijalizam označio prijelomni trenutak povijesti čovječanstva, kada se ostvarilo pravo na privatno vlasništvo, kada je i žena postala tek *drugo* u suprotnosti prema muškarcu: na takvim temeljima uzdigla se monumentalna kultura moderne. Pišući 1911. godine esej „Ženska kultura“, Georg Simmel navodi: „naša je objektivna kultura, uz iznimku vrlo malobrojnih područja, potpuno muška. Muškarci su stvorili umjetnost i industriju, znanost i trgovinu, državu i religiju“ (Simmel, 2001: 167). Za razliku od muškaraca, žene tijekom povijesti nisu ojačale kakvu značajniju zasebnu grupu koja bi se postavila nasuprot muškarcima. Gledajući povijesno, moglo bi se reći da je muškarcima oduvijek, još od ranog doba patrijarhata, odgovaralo da žena bude ovisna o njima. U skladu s tom činjenicom nastajali su i zakoni, koji su obdržavali stereotipni obrazac o ženi kao *drugoj* što je, kako smatra De Beauvoir, „služilo ekonomskim interesima muškaraca i odgovaralo njihovim ontološkim i moralnim pretenzijama“ (De Beauvoir, 1983: 193).

Lisa Tickner sa stajališta povjesničarke umjetnosti proučava *feminističku problematiku* u povijesti umjetnosti, također krećući od pretpostavke da je „proizvodnja značenja neodvojiva od proizvodnje moći“ (Tickner, 2005: 170). Zaključila je da postoji niz opravdanja za prevrednovanje radova umjetnica postrenesansnog razdoblja koji su se zanemarivali; feminističkoj povijesti umjetnosti trebaju poslužiti drugačije teorije prikazivanja i uključivanje novih teorija subjekta i činjenica da umjetnost nije dana nego proizvedena kategorija. Kao ključno za feminističku povijest umjetnosti izdvaja „odgovarajuće materijalističko i refleksivno istraživanje položaja žene kao umjetnice i gledateljice – kao historijskog subjekta, prije nego autonomnog djelatnog uzročnika“ (Tickner, 2005: 187). Za ovakvo shvaćanje važno je napomenuti da žene nisu imale kolektivni identitet niti su bile prisutne kao publika. Konsolidiranje predodžbe o ženskom kolektivnom identitetu, smatra Tickner, inicirali su u 19. stoljeću protestantizam, naslijeđe prosvjetiteljskog feminizma i viktorijanski ženski pokret. Zajednički interes žena srednje klase tadašnjega razdoblja postupno je oblikovao ideju publike i njihovih vlastitih vrijednosti, no, kako uviđa Tickner, taj je interes prepoznatljiviji u književnosti i filmu nego u povijesti umjetnosti. „Socijalnu povijest umjetnosti“, kako je ona naziva, razvili su i izmijenili 1970-ih godina marksisti, feministkinje, povjesničari umjetnosti skloni filozofiji i teorijski samosvjesni pripadnici srodnih disciplina. Od tog razdoblja, kada je postmodernistička misao prodrla u pukotine destabilizirajuće kulturalne paradigme, dogodile su se mnoge promjene; od tog razdoblja promatra se i kanon književnosti kojoj pripada Dubravka Ugrešić.

Međutim, ne želi se reći da su dotad žene bile u potpunosti izvan bilo kakvih zbivanja. Potrebno je naglasiti da se ženski glas kroz povijest ipak čuo, doduše, zaglušujuće, ali postojao je. U *Drugom spolu* De Beauvoir donosi povijesni prikaz položaja žena. Uočava da su se muškarci još i u mitovima bojali žena i davali joj podređeni položaj. Na primjer, zastrašivalo ih je što žena menstruira i način na koji rađa jer to nisu sebi mogli objasniti. Najpovoljniji položaj žene su imale u Egiptu, Boginje Majke postajale su supružnice. Paralelno s tim, može se pratiti i nešto drugačiji položaj koji su žene zauzimale, kao alme u Egiptu ili bajadere u Indiji, ili pak hetere u Grčkoj – bila im je namijenjena uloga prostitutki, ali bile su povezane s umjetnošću. Tu autorica navodi primjere Christine de Pizan<sup>27</sup> (1363. – 1430.) i Ninon de l'Enclos<sup>28</sup> (1620. – 1705.).

Mijenjanje položaja žene u 19. stoljeću De Beauvoir vidi u jednostavnoj činjenici – nagli razvoj industrije zahtijevao je veću radnu snagu te je suradnja sa ženama bila nužna. U drugom dijelu *Drugog spola*, podnaslova „Životno iskustvo“, autorica prikazuje život žene od djetinjstva do starosti, no odmah u uvodu iznosi stav da današnje žene počinju potvrđivati svoju nezavisnost, no teško im polazi za rukom u potpunosti izraziti svoju ljudsku narav, jer „Pošto su ih odgojile žene, pod okriljem ženskoga svijeta, njihova prirodna sudbina jeste brak koji ih praktično i dalje potčinjava muškarcu“ (De Beauvoir, 1983b: 7). Tek kada se žene osvijeste kao identitet, moguće su promjene.

Jedan od prvih značajnijih glasova koji je ustao u obranu ženskih prava bio je glas Mary Wollstonecraft, koja je još 1791. godine napisala, a 1792. godine i objavila djelo *Obrana ženskih prava*. Posvetila je djelo M. Talleyreandu-Perigordu, pokojnom biskupu autunškome. Obratila mu se kao zakonodavcu, da i ženama dâ prava u društvu, kao i muškarcima, i da će mu nužnost toga dokazati argumentima.

Namjera njezina pisanja bila je osvijestiti ženama da se koketnim ponašanjem, slatkim ženskim izrazima i frazama žene samo stavljaju u ropski položaj. Međutim, nije htjela postići da se žene promijene tako da imaju moć nad muškarcima, već da imaju moć nad samima sobom. Nizala je u svojem djelu primjere iz svakodnevnog života na kojima je pokazala u kakav je položaj društvo stavilo žene i nastojala pokazati da je za ravnopravnost nužan zdrav razum i neovisnost koju daje obrazovanje. Razmišljajući o položaju žena u odnosu na

---

<sup>27</sup> Francuska autorica talijanskog podrijetla. Godine 1405. Christine de Pisan u *Knjizi o gradu žena* govori kako žene "jednako kao muškarci pripadaju projektu Božjem i ljudskim bićima" pa se ne bi "smjele isključiti iz čudorednog nauka" prema Oraić Tolić, *Dvadeseto stoljeće u retrovizoru, Zuriški eseji*, Zagreb, 2000. Str. 48.

<sup>28</sup> Francuska pjesnikinja i kurtizana, mecena.

muškarce, „prorekla“ je da će žena muškarcu biti ili prijatelj ili rob. Njezin posao još uvijek nije završen; tomu je dijelom dokaz i ova disertacija koja između ostalog želi pokazati nužnost međusobnog prihvaćanja i prava na razliku ne samo muškaraca i žena već svih subalternih glasova. „Bude li zdrava politika širila duh slobode, čovječanstvo će, uključujući i žene, postajati sve mudrije i krjeposnije“ (Wollstonecraft, 1999: 49), napisala je davne 1791. Za zdravom politikom, kako ju je Wollstonecraft nazvala, čovječanstvo, izgleda, još traga.

Nezaobilazna osoba kada je riječ o govoru o ženama i njihovu mjestu u kulturi svakako je i Virginia Woolf te prvenstveno njezino najpoznatije djelo *Vlastita soba*. Tekst je duža verzija dvaju predavanja koja je održala 1928. godine na koledžu Newnham. U samom naslovu krije se poruka koju želi odaslati: želi li pisati, žena mora imati vlastitu sobu, odnosno, žena mora biti neovisna o muškarcu u intelektualnom i financijskom smislu.

Promišljajući o toj temi, proučavala je dostupnu joj literaturu i došla do zaključka da su muškarci dosta pisali o ženama, ali žene nisu toliko pisale o muškarcima. No, ono što su muškarci pisali o ženama odavalo je, smatra Woolf, da su oni zapravo bijesni. Nepristrano su pisali o ženama i „to nije bio samo glas povrijeđene taštine, bio je to prosvjed protiv neke povrede njegove moći da vjeruje u sebe. Žene su svih ovih stoljeća služile kao ogledala što su posjedovale magičnu i dražesnu moć da muški lik odražavaju u dvostrukoj veličini“ (Woolf, 2003: 39). Razmišljajući o ženama za stotinu godina, ironizira njihovu sudbinu koja će ih zateći: toliko će raditi da ih se neće moći sresti na ulici. Govorit će se: „Vidio sam ženu danas“, kao da je riječ o avionu nekad.

Virginia Woolf u ovom djelu raspravlja i o ženama u književnosti, kao likovima romana koje su pisali muškarci i kao autoricama. U spomenutim romanima prikazane su kao likovi vrhunskog značaja, što je u potpunoj suprotnosti s onim kako se u stvarnom društvu odnosilo prema ženama. Kao autorice romana prisutne su poput muškaraca, no i dalje je očito „da je muškarac strašno pristran, da ga nešto sprječava da uistinu upozna ženu, a ženu da uistinu upozna muškarca“ (Woolf, 2003: 84). Tada iznosi svoju vrijednu usporedbu s novčićem na potiljku: „jer na potiljku svi imamo točku veličine novčića koju sami na sebi nikada ne vidimo. To je jedno od dobročinstava što ih jedan spol može pružiti drugomu – opisati tu točku veličine novčića na potiljku“ (Woolf, 2003: 91). Ovu postavku uzimamo kao jednu od osnovnih ciljeva nove paradigme kulture u nastajanju, a to je mogućnost prihvaćanja drugoga uz priznavanje prava na razliku.

Virginia Woolf zalagala se za svojevrsnu androginiju, za žene koje će biti muško-žensko, i obratno, što su joj u kasnijim kritikama zamjerali. Poseban utjecaj u feminističkoj misli ostavila je i pričom o Shakespeareovoj sestri<sup>29</sup>.

Prisutnost žena kao autorica u književnosti proučavala je Elaine Showalter u djelu *A literature of their own*, na primjerima engleske književnosti od Brontë do Lessing. Naslov je knjizi dao urednik kao aluziju na djelo Virginije Woolf *Vlastita soba*. Želeći odgovoriti na pitanje zašto žene nisu bile toliko prisutne u povijesti književnosti i kulturi općenito, došla je do zaključka o fazama ženskog pisanja. Žene kao nositeljice glasa koji je bio podređen morale su proći puno teži i drugačiji put nego muškarci, kojima je uloga već bila određena i zajamčena. Stoga je prva faza ženskog pisanja bila faza imitacije i internalizacije (standarda umjetnosti). Uslijedila je faza protesta protiv tih standarda i vrijednosti i zalaganje za prava manjina i njihove vrijednosti. Na kraju je nastupila faza otkrića vlastite sebe, okretanje prema unutra oslobođeno ovisnosti opozicije, potraga za identitetom (Showalter, 1999: 13). Elaine Showalter pokazala je na primjeru engleske književnosti ono što je još Simone de Beauvoir naznačila: žena je morala proći puno teži put nego što su to morali muškarci; da je ženama otpočetak na isti način kao muškarcima bio otvoren ulaz u kulturu, isto bi tako prirodno napredovale u njoj.

Sandra M. Gilbert i Susan Gubar 1974. godine zajedno su predavale kolegij iz ženske književnosti na Sveučilištu Indiana. Došle su do zaključka da su bez obzira na geografsku, povijesnu i psihološku udaljenost, autorice poput Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Virginije Woolf i Sylvije Plath zapravo vrlo bliske što se tiče koherentnosti tema i zajedničkog imaginarija. Godine 1979. izdale su knjigu *The Madwoman in the Attic (Luđakinja u potkrovlju)*, aludirajući na *Jane Eyre* Charlotte Brontë.

U prvom dijelu knjige iznose činjenice koje su prethodile feminističkoj poetici. Započinju pitanjem „Je li olovka metaforički penis?“, referirajući na G. M. Hopkinsa, koji je 1886. godine u pismu prijatelju naznačio da je umjetničko oblikovanje muški dar; da je muška kvaliteta dar kreativnosti<sup>30</sup>. Prema ovoj izjavi, autorice zaključuju da je „pjesnikova olovka u nekom smislu (čak i više nego figurativno) penis“<sup>31</sup> (Gilbert, Gubar, 2000: 4). U tako

---

<sup>29</sup> Tom svojom izmišljenom pričom prema kojoj je sva Shakespeareova djela napisala zapravo njegova sestra koja je ostala nepoznata raspirila je rasprave, među kojima i onu E. Showalter, koja je zaključila da ako budemo čekali dolazak te njegove sestre, onda će vlastita soba biti grob.

<sup>30</sup> Ovoj tematici posvetila je Dubravka Ugrešić jednu priču zbirke *Poza za prozu*.

<sup>31</sup> Svi prijevodi u tekstu s engleskog izvornika djelo su autorice disertacije.

patrijarhalno ustrojenom svijetu, postavlja se pitanje kojim organom žene mogu pisati? Ovoj raspravi mnogo je doprinio Sigmund Freud svojom teorijom o „zavisti na penisu“. Na psihoanalizu se referira i u ovom djelu autorica Gilbert i Gubar, posebice kada autorice raspravljaju o „čudovišnim“ ženama i njihovu dvoličnom glasu te o postavci da se naličje muške idealizacije žena nalazi u muškom strahu od ženstvenosti<sup>32</sup>. Autorice citiraju Virginiju Woolf i njezinu izjavu prema kojoj žene, da bi mogle pisati, prvo moraju ubiti „anđela u kući“, odnosno moraju ubiti estetski ideal koji im je zabranio pristup umjetnosti. No, taj čin događa se postupno. Uzmu li suvremene žene, simbolički rečeno, energično i autoritativno u ruke olovke, to je zbog toga što su se njihove osamnaesto i devetnaestostoljetne majke „borile u izolaciji koja je izgledala kao bolest, alijenaciji koja je izgledala kao ludilo i opskurnosti koja je izgledala kao paraliza, kako bi se nadišla anksioznost autorstva koje je bilo endemično za njihovu književnu supkulturu“ (Gilbert, Gubar, 2000: 51). Upravo iz tog razloga koje navode i ove dvije autorice vraćamo se u prošlost i preispitujemo okvire kulture i hijerarhijske odnose unutar tako zadanih okvira.

Uz anglosaksonsku feminističku kritiku razvija se i francuska feministička teorija<sup>33</sup>. Za razliku od anglosaksonskih teoretičarki i kritičarki, francuska feministička kritika između ostalog poziva se na psihoanalizu te polemizira o zaključcima Freuda i Lacana te je više teorijska nego književna kritika. Iznimnim značenjem i utjecajem na filozofsku misao vremena kojem su pripadale ističu se tri teoretičarke: Helene Cixous, Luce Irigaray i Julia Kristeva.

Helene Cixous u svojem se radu oslanjala na psihoanalizu i Derridaa. U svojem iščitavanju *muškog* i *ženskog* principa i razmišljanju o njihovim implikacijama u društvu, krenula je od patrijarhalne binarne opreke; za nju ženstveni tekstovi, kako ih naziva, žele rastvoriti binarne opreke, oni rade na razlici, zbog čega je u njezinoj interpretaciji značajan i Derridain pojam „difference“. Prema njezinu mišljenju, sve je u imaginarnom. Najpoznatije njezino djelo jest *The Laugh of the Medusa (Meduzin smijeh, 1975)*, a zaslužna je i za sam

---

<sup>32</sup> U ovom djelu autorice izdvajaju dva pojma, ženstveno i žensko. Ženstveno (engl. *feminine*) označava društvenu konstrukciju, a žensko (engl. *female*) biološki aspekt.

<sup>33</sup> U knjizi *Seksualna/tekstualna politika* (hrv. prijevod 2007.) Toril Moi daje prikaz najvažnijih teoretičarki angloameričke i francuske feminističke kritike. Među angloameričkim izdvaja sljedeće: Kate Millet, Mary Ellmann, Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert i Susan Gubar, Annette Kolodny i Myra Jehlen. U francusku feminističku kritiku ubraja Simone de Beauvoir (iako se njezin socijalizam odobrava tek u angloameričkoj kritici), Helene Cixous, Luce Irigaray i Juliju Kristevu.

pojam ženskog pisma, *écriture feminine*, kao i za sintagmu *white ink*, koje označava pismo ispisano majčinim mlijekom, što govori o razlici muškog i ženskog načina pisanja.

Luce Irigaray druga je značajna francuska feministička teoretičarka. Najpoznatija je po svojim djelima *Speculum of the other Woman* (*Spekulum druge žene*, 1974) i *The sex that is not one* (*Taj spol koji nije jedan*, 1977). Simone de Beauvoir smatrala je svojom starijom sestrom. U *Spekulumu* je kritizirala ekskluzivno pravo predstavljanja jednog spola drugim. Žensko se tijelo oduvijek nalazi u muškom korpusu, piše ona, no važno je dodjeljuje li se ženskom tijelu uloga subjekta ili objekta. Druga značajna knjiga koju je napisala Luce Irigaray jest knjiga *Ja, ti, mi za kulturu razlike*. Tim tekstom ulazi u društvenu zbilju i promatra razvoj, odnosno nemogućnost razvoja genealoških veza. Potiskujući ženske genealogije, njihov odnos prema zemlji i materijalnom svemiru, patrijarhalne su civilizacije, kako primjećuje Luce Irigaray, „potisnule i jedan dio društvene stvarnosti, pa danas teško mogu racionalno uvidjeti njezinu istinu“ (Irigaray, 1999: 22). Odnos kojim se Irigaray posebno bavi jest odnos majka – kći, o čemu će još biti riječi u ovom radu. Jedan od njezinih zaključaka koji je utjecao na oblikovanje cilja i hipoteze ovog istraživanja jest nužnost uspostavljanja novih identitetskih odnosa s obzirom na patrijarhalnu kulturu, posebice problem koji postavlja: „Kako upravljati svijetom kao žene, ako još nismo definirale svoj identitet, pravila koja se odnose na naše genealoške veze, na društveni, lingvistički, kulturni poredak?“ (Irigaray, 1999: 44). Ovo pitanje poslužiti će kao jedno od polazišta interpretacije zadanog opusa, a ujedno odgovara i na pitanje zbog čega se daje širi kontekstualni okvir ovom istraživanju.

Uz Helene Cixous i Luce Irigaray treća značajna francuska teoretičarka jest Julia Kristeva. U svojem pisanju nastojala je spojiti psihoanalizu s poststrukturalizmom te se pritom služila *znakom*, čije se značenje rastvara, te znak postaje arenom klasne borbe. Posebnu je pozornost posvetila spolnim razlikama u upotrebi jezika. Najznačajnije njezino djelo jest *Moći užasa* (1982), s podnaslovom *Ogled o zazornosti*. U tom djelu proučava *žensko* kao *drugo*, a to *drugo* je zazorno. Toril Moi smatra da radovi i Helene Cixous i Luce Irigaray na kraju vode u esencijalizam.

Judith Butler poststrukturalistička je filozofkinja, u čijem se pisanju prvenstveno iščitavaju najznačajnije postavke u vezi s rodom i performativnosti. U knjizi *Nevolje s rodom* (1990) iznosi stav da je feminizam pogriješio time što je pretpostavio da žene sastavljaju jednu skupinu zajedničkih karakteristika i interesa. Svaka osoba individua je za sebe. Oslanjajući se na neke Foucaultove postavke, Butler naglašava razliku između spola (muško, žensko) i roda. Rod je performativan. Iznosi ideju o identitetu kao slobodno lebdećem. U

svojoj sljedećoj knjizi, *Bodies that Matter* (1993), detaljnije objašnjava ideju ponavljanja koje vodi k oblikovanju identiteta, oslanjajući se na Derridaovu teoriju iterabilnosti. Svojom (post)feminističkom misli uzdrmala je pitanje značenja roda i spola.

#### 2.2.1.2. Hrvatska feministička misao

Feministička misao prisutna u teorijskim tekstovima 20. stoljeća utjecala je i na hrvatske feminističke tekstove. Međutim, prije samog feminizma, u hrvatskoj književnosti, početkom 20. stoljeća, može se govoriti o predfeminizmu<sup>34</sup> u hrvatskoj književnosti. Među najznačajnije aktivistkinje mogu se ubrojiti Adela Milčinović, Marija Jambrišak, Jagoda Truhelka, a kao paradigmatiku figuru predfeminizma u hrvatskoj književnosti Zlatar navodi Dragojlu Jarnević. Smatra da su u njezinu pisanju (prije svega njezinu *Dnevniku*, o čemu će nešto više biti rečeno u daljnjem tekstu) prisutne sve važne točke oblikovanja ženskog identiteta u 19. stoljeću te tako Zlatar piše: „U rasponu potrebe za određenjem sebe do osjećaja ograničenosti i zadanosti pripadnošću socijalnoj klasi, postavljeni su svi temati: tijelo, ljubav, sram, bolest, smrt, čežnja, flert, udaja, odgoj. Život razapet između polova celibatne učiteljice i 'skandaloznog pada'“.<sup>35</sup>

Uz feministički aktivizam, spisateljice su se prvenstveno bavile odgojem i obrazovanjem. Naime, to je u ondašnje vrijeme bilo jedino zanimanje čija su im vrata bila otvorena, što im je između ostalog donosilo ekonomsku neovisnost. Tako su upravo zagrebačke učiteljice pokrenule časopis *Domaće ognjište*, namijenjen obitelji, ženi i mladeži te su ga za vrijeme njegova izlaženja uvijek žene i uređivale.

Druga značajna figura predfeminističkog razdoblja u hrvatskoj književnosti svakako je i Marija Jurić Zagorka, koja svoje djelovanje nastavlja i u drugom feminističkom valu u hrvatskoj književnosti, između dvaju ratova.

---

<sup>34</sup> Tako ga naziva Andrea Zlatar u članku „Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti“, dostupno na [http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=54%3Aazlatar-predfeminizam&catid=35%3Arasprave-koncepti&Itemid=55](http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=54%3Aazlatar-predfeminizam&catid=35%3Arasprave-koncepti&Itemid=55) (pristupljeno 20. 8. 2013.) i u proširenoj verziji teksta unutar poglavlja „Feminizam kao otpor“ knjige *Rječnik tijela* (2010).

<sup>35</sup> Zlatar, <http://tinyurl.com/k5bweou> (pristupljeno 20. 8. 2013.).

Osim u književnosti, utjecaj i djelovanje žena može se pratiti i u tadašnjoj hrvatskoj kulturi i društvu općenito. Zanimljiv osvrt na prisutnost žena u kulturi daje zbornik radova koji je uredila Andrea Feldman 2004. godine *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest*. Posebno je u ovom kontekstu zanimljiv članak „Vlažni monoliti babe“ Jelke Vince-Pallue u kojem autorica traga za kulturnim kamenim „babama“ koje se povezuju s vlažnošću, što je simbol plodnosti i blagostanja. U istom zborniku može se primjerice pročitati i kako su psovale stare Dubrovkinje. Zanimljiv prilog povijesti žena i ženine uloge u Hrvatskoj daje i knjiga Natke Badurine *Nezakonite kćeri Ilirije* u kojoj autorica preispituje ulogu žene u privatnom i javnom u hrvatskoj književnosti i ideologiji 19. i 20. stoljeća.

Feminizam se u hrvatskoj „postmodernoj“ književnosti počeo prakticirati i primjenjivati ranije u teoriji nego u praksi, i to u tekstovima koje su pisale Lidija Sklevicky, Rada Iveković, Jelena Zuppa, Nadežda Čačinović, Slavenka Drakulić. Njihovi tekstovi, kako smatra Nemeč (2003: 345), dali su teorijsku podlogu suvremenom, postmodernom, osviještenom ženskom pismu. Sam pojam „ženskog“ pisma u hrvatskoj književnosti prvi su put upotrijebili kritičari Velimir Visković i Zdravko Zima, pišući o tekstovima Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić<sup>36</sup>. Uglavnom se kao početak feminizma u hrvatskoj književnosti uzimaju šezdesete godine prošloga stoljeća (v. npr. Nemeč (2003), Knežević (u Feldman, ur., 2004)) jer, smatra Zlatar (2010: 97), „Takva *politika oslobođenja* najjasnije se može odčitati šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća, kada se unutar feminizma oblikuje snažno polje socijalnog djelovanja, naglašavajući kolektivnu akciju, žensku solidarnost i političko djelovanje“. Kao paradigmatiku ličnost feminizma u hrvatskoj književnosti Andrea Zlatar navodi Slavenku Drakulić i njezinu zbirku eseja *Smrtni grijesi feminizmi* (1984.), ironično podnaslovljenu „Ogledi o mudologiji“. Ta je knjiga nastala „kao izraz iznimno javno prisutne i prepoznatljive polemike koja je i te kako utjecala na oblikovanje javnog mnijenja“, za razliku od današnjeg vremena u kojem je očigledno „da je feministička scena danas izvan političkog mainstreama, i u tom smislu slabo prisutna u medijskom prostoru“ (Zlatar 2010: 101).

Za hrvatsku feminističku scenu važan je i temat časopisa *Republika* br. 11/12 iz 1983. godine, koji progovara o feminističkoj problematici i ženskom pismu. Posebno su značajni članci Ingrid Šafranek „'Ženska književnost' i 'žensko pismo'“ i Slavice Jakobović

---

<sup>36</sup> V. Visković: *Pozicija kritičara*, 1988.



„Upit(a)nost ženskog pisma“. Temama o kojima one progovaraju vratit će se kasnije, govoreći o kulturnom okviru u koji se upisuje ironija proze Dubravke Ugrešić.

Nešto kasnije ženskoj književnosti posvećuju se još dva temata: „Žena, povijest, književnost“ u *Kolu* 2/2001 i „Belo pismo; žensko pismo i žensko pisanje u devedesetima“ (priredila Jasmina Lukić, uredio N. Visković) u *Sarajevske sveske*, 2., 2003.

Iako bi se moglo reći da feministička scena u političkom smislu u novije doba na određen način zamire, Zlatar primjećuje da se od 1990-ih godina „vidno razvijaju feministička i postfeministička književna teorija i kritika (u nas L. Čale Feldman, N. Govedić i dr.), dok se među mladim spisateljicama kao postfeministička književnost može tumačiti, primjerice, literarni rukopis dramske i prozne autorice Ivane Sajko ili prozaistice Rujane Jeger“ (Zlatar 2010: 104).

S obzirom na činjenicu da Dubravka Ugrešić svoje djelovanje započinje krajem 1970-ih godina, otkada se u hrvatskoj književnosti s postmodernizmom ujedno pojavljuje veći broj spisateljica i sustavnije proučava feminizam i „žensko pismo“, u poglavlju koje slijedi istražuju se uzroci tog fenomena.

### 2. 2. 2. Postmodernizam i ženski glas

Mijenjanje paradigme od *muške* ka *ženskoj* dogodilo se raspadom „megakulture“ moderne i prodoranjem postmodernističke misli u sve sfere društva. Krajem 1970-ih godina dekonstruirana je u okviru francuskog strukturalizma i čitanja Heideggera čvrsta epistema prosvjetiteljske dominirajuće hegemonije zasnovane na različitim tipovima utopijskih transcendentalnih ideologija. U tom kontekstu Lyotardova ideja o kraju „metapriča“ došla je do dodira, a onda i preklapanja središta i margine. Usto, širili su se studentski nemiri, nove smjernice društvu dali su i Praško i Hrvatsko proljeće. Naime, s obzirom na to da je jedna od odlika postmodernizma to što ne prepoznaje središte i margine, posve je razumljivo da je u takvoj konstelaciji odnosa i ženski glas dobio svoj prostor. O ovom prijelazu s *muškog* na *žensko* govori i Krešimir Nemeč te primjećuje da u postmodernizmu dolazi do procvata „ženskog“ pisma. Nemeč smješta Dubravku Ugrešić zajedno s Irenom Lukšić u skupinu romana u kojima je „ironizacija 'slabog subjekta' i trivijalizacija tematske razine prevagnula u

njihovu svrstavanju u poetiku *camp* i postmoderne osjećajnosti kojoj je u osnovi brisanje granica između 'visokoga' i 'niskog', odnosno između kanonizirane i popularne/masovne kulture“ (Nemec, 2003: 357). Oraić Tolić (2011: 68) uz ženski glas i rodne studije koji su dobili svoj prostor nakon promjena u znanosti „krajem“ moderne, navodi još i veću zastupljenost ekološke i multikulturalne kritike.

### 2. 2. 2. 1. *Određenje pojmova*

Sam pojam postmoderne<sup>37</sup> i njegova uporaba izrazito je problematična, i što se tiče legitimnosti, područja primjene, vremenskog ograničenja, no može se reći da uže rasprave povezane s pojmom postmoderne književnosti<sup>38</sup> započinju 1959. godine kada Irving Howe utvrđuje „kako je suvremena književnost, u odnosu spram velike književnosti moderne – one Yeatsa, Eliota, Pounda i Joycea – obilježena uspavanošću, zapuštanjem inovatorske potencije i probojne snage“ (Welsch, 1993:13). Ovu negativnu kritiku uskoro su sustigle pozitivne kritike Susan Sontag i Leslie Fiedlera, koji je 1969. objavio članak „cross the border – close the gap“ i to u *Playboyu*(!). Welsch (1993: 13) zaključuje da je „prelaženje granice program ove književnosti i, ujedno, postupak književne kritike koja tu književnost propagira“, što pomaže shvatiti samu narav ove nove pojavnosti.

Možda je najbolje značajke postmodernizma sažeo Terry Eagleton (2005: 20), napisavši:

Pod postmodernizmom, grubo rečeno, mislim na suvremeni misaoni pokret koji odbacuje totalitete, univerzalne vrijednosti, velike povijesne priče, čvrste temelje ljudske egzistencije i mogućnost objektivnog znanja. Postmodernizam je skeptičan prema istini, jedinstvu i napretku, on se opire onome što smatra elitizmom u kulturi, sklon je kulturnom relativizmu i slavi pluralizam,

---

<sup>37</sup> Izraz postmoderna upotrebljava se kao oznaka općeg razdoblja kulture, za razliku od izraza postmodernizam, koji se više odnosi na stilsko obilježje.

<sup>38</sup> Za razliku od književnosti, u nekim drugim granama umjetnosti lakše je odrediti početak postmodernizma. Npr. Charles Jencks, koji je pojam preuzeo od L. Fiedlera (Welsch 1993: 16), kaže da je u arhitekturi modernizam završio kada je 15. 7. 1972. godine u 15,32 h srušen kvart u St. Louisu, koji je nosio oznake modernizma (prema Solar, Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti, u *Laka i teška književnost*, 1995: 36).

diskontinuitet i heterogenost.

Rezom s tradicijom moderne, koji se zbiva i u hrvatskoj književnosti krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, dolazi do promjena i u estetskom pristupu tekstu koji sada obilježavaju postmodernistička intertekstualnost, pastiš, paradoks, ironija, citatnost. U knjizi *Načini modernog pisanja* (1988) David Lodge nabraja postupke koji karakteriziraju postmodernu prozu, a to su protuslovlje, permutacija, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost i kratak spoj. Uz krilaticu „sve ide“ (engl. *everything goes*) postmodernizam naglašava element igre: sve se može, to je igra koja ne obvezuje nikoga. Najznačajniji filozof postmodernizma bio je Jean Francois Lyotard. U svojem djelu *Postmoderno stanje* (1979) društvo promatra s obzirom na znanje u najrazvijenijim društvima; pritom „znanstveno znanje ne znači cjelokupno znanje, ono je dodatak narativnom znanju“ (Lyotard, 2005: 9). A znanje postmoderne prekida s velikim naracijama – došao je kraj velikih priča. Smatrajući jezične igre osnovnom metodom postmoderne (a „govoriti znači boriti se, u smislu igranja, a činovi jezika proizlaze iz čiste agonistike“ (Lyotard, 2005: 14)), dolazi do zaključka da je velika priča izgubila svoju vjerodostojnost; sam se društveni subjekt rastvara. Stoga smatra da treba oblikovati vlastita pravila i tražiti od primatelja da ih prihvati. Osim toga, sada se pojavio cijeli niz „malih“ priča koje postaju prevladavajućim oblikom. Svjestan opasnosti povezanih s ovakvim pluralizmom, 1983. godine Lyotard piše knjigu *Le Differend*, u kojoj se ogradio od „nečudorednosti harajućih postizama te, nasuprot tomu, razvio koncept jedne 'časne postmoderne“ (Welsch, 1993: 25).

No, mora se spomenuti i da postoji niz rasprava koje govore o tome je li modernizam završio te je nastupio postmodernizam ili se, kao što se pita Milivoj Solar, radi o krizi modernizma? Solar (1995: 69) nudi sljedeći odgovor na to pitanje: „Mogu vam jedino predložiti da razmislite o načinu na koji još uvijek svi mi pokušavamo čitati. Možda je u tome jedino polazište za odluku radi li se o krizi ili o smrti modernizma.“

Neki drugi, pak, smatraju i da je postmodernizam završio te da kada se nastoji kritički govoriti o vremenu u kojem se u ovom trenutku nalazimo treba govoriti zapravo o postpostmodernizmu (vidi npr. Oraić Tolić, 2000). Odgovora na ovo pitanje nema dok se ovo sinkrono vrijeme ne bude moglo sagledati sa sigurnije vremenske udaljenosti.

Pitanje čitatelja u postmodernizmu zauzima važno mjesto. Ključno je ono i u „prvom“ postmodernističkom romanu, *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina, u kojem su se pomiješali rukopisi autora visoke („pisac koji teško piše“) i autora trivijalne („pisac koji lako piše“) književnosti. Upravo to miješanje *visokog* i *niskog*, elitnog i masovnog u književnosti karakterizira postmoderu, u skladu s estetikom prelaženja granica. Solar (1995: 30) u tom kontekstu smatra da velik dio autora postmodernizma „svjesno i namjerno upotrebljava postupke upravo trivijalne književnosti, da upravo u nekom približavanju trivijalnoj književnosti – a nipošto ne u osporavanju cjelokupne književne tradicije – traži, pa u nekoj mjeri i nalazi, sklonost šire publike“. Takav je postupak u promatranom opusu najizraženiji u romanu *Štefica Cvek u raljama života* Dubravke Ugrešić. O miješanju različitih vrsta pisao je i Bahtin (1989: 128): „Svaki roman – sa gledišta jezika ovaploćenog u njemu i jezičke svesti – u celini je *hibrid*. Ali, još jednom podvlačimo: nameran i svestan umetnički organizovan hibrid, a ne nejasno mehaničko mešanje jezika (tačnije, elemenata jezika)“.

Nerijetko djela sadrže i ironičan odnos prema visokoj književnosti; upravo je ironija jedan od temeljnih postupaka kojim se autori postmodernističkih romana koriste.

#### 2. 2. 2. 2. *Postmodernizam i žensko pismo*

Usljed kraja velikih priča, kako je to nazvao Lyotard, pružila se prilika i spisateljicama da u književnosti zauzmu vlastito mjesto, za što su se zalagale feminističke kritičarke kroz povijest. Tako se sve više govori o „ženskom“ pismu, iako je sam pojam vrlo problematičan, kao što smo u ovom radu već upozorili, jer nije spol taj koji određuje hoće li tko pisati „muškim“ ili „ženskim“ pismom, a isto je tako teško i zapravo nemoguće dijeliti pisce na „muške“ i „ženske“. Bez obzira na nestabilnu sintagmu „žensko pismo“, činjenica jest da mogu postojati određene stilske i ine odrednice koje to pismo čine pismom razlike. Nadežda Čačinović (2000: 57) donosi relevantne značajke ženske estetike, preuzimajući ih od Ilme Rakus:

- subjektivnost, asocijativnost, polilogika, mnogoznačnost
- polifono, razmrvljeno jastvo pripovjedača; odgovara mu gramatika mnogostrukih istovremenih odnosa

- destrukcija vremensko-prostornih koordinata
- labava izgradnja događanja, mreža umjesto linerane fabule
- procesualnost (pisanje se odvija kao konstitutivni element onog što je napisano)
- eliptična, parataksička sintaksa i sintaksa uokruživanja
- jezička skepsa kao svijest o razlici između života i napisanoga; prevelika osjetljivost za jezičke formule; sklonost kvaziusmenom izražavanju, pitanjima, usklikima, oslovljavanju
- sinkretizam žanrova (sastavljanje iz krpica); posebna sklonost dijalogijskim i polifonim vrstama teksta (radiodrama, drama), otvorenim formama bez početka i kraja
- tijelo, kuća, voda kao motivi koji se uvijek iznova pojavljuju kao metafore, simboli.

Helena Sablić Tomić u knjizi *Gola u snu* (2005) također donosi značajke ženskog pisma, među kojima navodi teme kao npr. odnosi unutar obitelji, odnosi prema tijelu i tekstu, bolesti, vlastitoj nomadskoj sudbini, građanskom naslijeđu, literaturi i zbilji.

Feminizam kao teorijska misao imao je vrlo značajnu ulogu u sveukupnoj teoriji 20. stoljeća jer je uspio preispitati dotada čvrsto ukorijenjene konstrukte patrijarhalne kulture te time doprinio destabilizaciji zapadnoeuropske kulturalne paradigme. Štoviše, Terry Eagleton (2005: 20) smatra da feminizam nije samo promijenio naš kulturni krajolik, nego je postao sam model moralnosti našeg doba. Slično mišljenje dijeli i Jonathan Culler (1991: 24), prema kojem je feministička kritika „na književni kanon imala veći učin od bilo kojeg drugog kritičkog pokreta i koja je dokazivo bila jednom od najutjecajnijih snaga obnove u suvremenoj kritici.“ Culler (1991: 150) također progovara o određenosti žene kulturom i iznosi mišljenje da „kodiranje te radikalne drugosti kao ženske omogućuje nov pojam 'žene', koji podriva ideološku distinkciju između muškarca i žene kao što protopismo ili arhipismo zamjenjuje uobičajenu distinkciju između govora i pisma.“

Feministički teorijski tekstovi, pogotovo oni francuskih autorica, često su anticipirali i psihoanalizu u vlastite teorijske postavke, zauzimajući vlastitu poziciju koja je u odnosu prema falogocentričnom svijetu. Psihoanaliza je, uz egzistencijalizam, bila jedna od vodećih misli postmodernizma sredinom i u drugoj polovici 20. stoljeća.

### 2. 2. 2. 3. *Simulakrum i postmodernistički prikaz*

Postmodernizam u fokus razmišljanja stavlja još jedno pitanje – ono iskrivljene slike stvarnosti, simulakruma (lat. *simulacrum* – sličnost). Francuski teoretičar Jean Baudrillard (1929. – 2007.) posebno se zanimao za život znakova i utjecaj tehnologije na društveni život. Baudrillard je bio jedan od vodećih intelektualaca svojega vremena, a u svojem radu kombinirao je filozofiju, socijalnu teoriju i idiosinkratsku kulturalnu metafiziku, što zajedno utječe na ključna zbivanja epohe<sup>39</sup>. Baudrillard smatra da postoje četiri faze reprezentativne slike – znaka:

1. Odras je temeljnih stvarnosti.
2. On maskira i izobličuje temeljnu stvarnost.
3. On označuje odsustvo temeljne stvarnosti.
4. On nema veze ni sa kakvom stvarnošću, on je vlastiti čisti SIMULAKR (prema Appignanesi i Garrat, 2002).

Baudrillard negativno gleda na takvo zamagljivanje stvarnosti koje nije mimeza, stvarna kopija, ali takvo iskrivljavanje postaje stvarnim. Nešto drugačiji stav o istom pitanju ima Gilles Deleuze, koji smatra da je to zamagljivanje stvarnosti način za preispitivanje i mijenjanje nekih ideala. On definira simulakrum kao „sustave u kojima se različito odnosi prema različitom pomoću razlike same. Ono što je važno je da u ovim sustavima ne nalazimo prijašnji identitet ni unutarnju sličnost“<sup>40</sup>. Frederic Jameson objašnjava simulakrum fotorealizmom, u kojem se umjetnici koriste fotografijom, koja je sama kopija realnoga, kako bi stvorili sliku. Raspravljajući o postmodernističkom prikazu, Linda Hutcheon (2002: 36) smatra da „postmoderna, na način na koji je ja definiram, nije degeneracija u hiperrealnost, nego ispitivanje onoga što stvarnost može značiti i kako to možemo saznati“. To se posebno vidi u pripovjedačkom odnosu povijesti/fikcije ili svijeta/umjetnosti, a postmodernistička se fikcija ne odvajala ni od povijesti ni od svijeta: „Ona ističe i na taj način osporava

---

<sup>39</sup> Prema <http://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>. Pristupljeno 23. 6. 2013.

<sup>40</sup> Citat je preuzet s <http://en.wikipedia.org/wiki/Simulacrum>, pristupljeno 2. 11. 2012., a prema Deleuze, Gilles (1968). *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. Columbia: Columbia University Press. str. 299.

konvencionalnost i nepriznatu ideologiju te pretpostavke bešavnosti, te traži od svojih čitatelja da ispita te procese kojima sebi prikazujemo same sebe i svijet i da postanu svjesni sredstava kojima *dajemo* smisao i konstruiramo red u iskustvu naše određene kulture“ (Hutcheon, 2002: 52). Sam pripovjedni tekst neodvojiv je od kulture i zahtijeva aktivnog čitatelja koji će dekonstruirati prikaz kao takav, koji je uvijek ograničen našim znanjem i predodžbama o njemu.

#### 2. 2. 2. 4. *Unutar okvira popularne kulture*

Još je jedno područje djelovanja i razmišljanja važno za razumijevanje postmodernizma, a to je popularna kultura. Povezanost kulture i književnosti posebno je značajna za postmodernizam, koji „otkiva želju da se sadašnju kulturu shvati kao produkt prijašnjih prikaza“ (Hutcheon, 2002: 55); često ih se komentira koristeći ironiju i parodiju, kao što čini i Ugrešić u svojim romanima, kako će se kasnije pokazati.

Pitanje kulture nezaobilazno je u govoru o bilo kojoj epohi ili pravcu, pa tako i o postmodernizmu. Tijekom povijesti intelektualci su se oslanjali na teologiju, filozofiju i znanost (u 19. st. sociologiju i antropologiju), a u postmodernizmu „činilo se da je kultura jedini forum na kojem smo i dalje mogli postavljati pitanja o temeljnim ciljevima i vrijednostima“ (Eagleton, 2005: 76) te je intelektualac napustio teologiju i filozofiju i postao teoretičarom kulture. Ta kultura briše granice „visokog“ i „niskog“, iako, smatra Hutcheon (2002: 37), to se prelaženje rijetko zbiva bez znatne granične napetosti. Već nakon 1650. godine „moguće je u Engleskoj, Francuskoj i Italiji naći znanstvenike koji razlikuju učenu i narodnu kulturu, odbacuju pučka vjerovanja, ali misle da su ona fascinantan predmet istraživanja“ (Burke, 1991: 221). Pravi prodor kulturalnih studija i popularne kulture u akademske krugove zbio se 1960-ih godina 20. stoljeća, iako se može reći da negdje još uvijek postoji zazor prema „popularnom“<sup>41</sup>. Popularna kultura, naravno, postojala je i

---

<sup>41</sup> Popularna kultura vrlo je sklizak teren, što potvrđuje i slučaj nagrade Kiklop 2008. godine. Kiklopa za hit godine trebao je dobiti roman *Gola istina* Nives Celzijus, kao najprodavaniji roman. Zgrožena književna elita pisala je peticije, podignute su tužbe, uvjeti nagrađivanja mijenjani su *ad hoc*. Mišljenja smo da je ovaj događaj ukazao na nužnost razgraničenja pojma visokog i niskog i da je time popularno kao posebna kategorija izborila mjesto u hrvatskoj kulturi. Dokazalo se to, uostalom, ponovno na primjeru iste osobe kada je trebala nastupiti u koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski 1. 4. 2015., što su neki mediji čak proglasili prvotravanjskom šalom.

nje govala se i na ovim područjima, a o popularnoj kulturi u Hrvatskoj u današnjem smislu riječi može se govoriti tek nakon 2000. godine, kada je nastupilo razdoblje druge tranzicije. Književnost koja se tada stvara na ovim prostorima nije više samo književnost u tranziciji nego tranzicija počinje biti vidljiva i u književnosti, stoga i u promatranom opusu Dubravke Ugrešić.

Želi li se krenuti u izučavanje popularne kulture, dobro je znati da osnovni predmet kulturalnih studija nije „tekst, već *društveni život subjektivnih formi* u svakoj fazi njihove cirkulacije, uključujući i njihova tekstualna ostvarenja“ (Johnson, 2006: 92)<sup>42</sup>, pri čemu privatne forme postaju javne, a „kulturalna proizvodnja često podrazumijeva objavljivanje, iznošenje privatnih formi u javnost“ (Johnson, 2006: 79). Time se izravno inkorporiraju u odnose moći; priznanje kao privatni diskurs jest „obred koji se odvija u odnosu moći, jer se ne priznaje bez barem virtualne prisutnosti nekog partnera koji nije puki sugovornik, već instanca koja zahtijeva priznanje, nalaže ga, procjenjuje i intervenira da bi presudila, kaznila, oprostila, utješila, izmirila“ (Foucault, 1984: 45).

Za popularnu kulturu i njezino razumijevanje nužna je međuovisnost tekstova, čitanja i življene kulture, odnosno ono što Johnson naziva kružnim tokom kulture<sup>43</sup>. Naime, tekst kao proizvod uvjetovan je odnosima moći, u koji ulaze i čitatelji kao potrošači. Čitatelji popularne kulture, za razliku od čitatelja koji od teksta zahtijevaju estetičku dimenziju, manje brinu za sam tekst, a više za zabavu i značenja koja tekst može izazvati. Oni su nedisciplinirani, ulaze i izlaze iz teksta kako žele<sup>44</sup>. Tekstovi koje „konzumiraju“ čitatelji popularne kulture ponovo se vraćaju u društvo, uključuju se u već postojeće skupove, u ono što se naziva življena kultura. U njoj već postoje ti „spremnici diskurza i značenja (koji) jesu sirovina za novu kulturalnu proizvodnju“ (Johnson, 2006: 74). Proizvod, u ovom slučaju roman, postao je javan (od privatnog), a u fazi konzumiranja (čitanja) opet će se vratiti privatnom, određenom i konkretnom. Često se same čitatelje popularnoga zna generalizirati te ih se otopiti u bezličnu masu koja slijepo slijedi ono što 'The lords of *kitsch*', upotrijebi li se Macdonaldov (2005)

---

<sup>42</sup> Prema Johnsonu, subjektivnost preispituje ono što nije prisutno u svijesti već u imaginarnom životu te u prvi plan stavlja elemente koji se pogrešno pripisuju estetskom ili emocionalnom životu te tradicionalno ženskim kodovima. Termin forma Johnson često koristi, želi istražiti forme putem kojih ljudi „žive“, postaju svjesni i subjektivno se određuju.

<sup>43</sup> Shemu kružnog toka kulture iznio je R. Johnson u članku „Što su uopće kulturalni studiji“, na primjeru proizvodnje automobila Mini-Metro.

<sup>44</sup> Fiske, John 2005:221.



termin, prodaju masama kao kulturu, međutim, ipak se treba imati u vidu jedna važnija činjenica, a ta je da „publika nije pasivna konzumentska struktura koja slijepo slijedi ideje njihovih proizvođača, nego ostvaruje neku vrstu semiotičke demokracije, interpretira, koristi i aktivira značenja popularnih tekstova na različite načine, iznevjerujući inicijalnu ideologiju njihovih proizvođača“ (Duda 2002:44).

Govoreći o proznom opusu Dubravke Ugrešić, ne govori se o djelima popularne književnosti; govori se o djelima koja se iščitavaju unutar postmodernističke književnosti, ali koja istovremeno spajaju popularno i elitno, bivajući kontrapunktom dvaju suprotnih polova, međusobno ih povezujući, no ujedno stvarajući tekst nesumnjive književne vrijednosti.

Vrednujući popularnu kulturu i razmišljajući o samom njezinom mjestu na književnoj i društvenoj sceni, treba biti iznimno oprezan jer, osim što je riječ o sinkroniji, „kultura je sklizak pojam: može biti trivijalan ili važan; ... u naše doba postoje mnogi izgovori za precjenjivanje kulture“ (Eagleton, 2005: 49). Kultura je zadobila novu političku važnost, no istodobno postala je, smatra Eagleton (2002: 56), i neskromna i osorna te je vrijeme da je, priznajući joj značenje, vratimo na njezino mjesto. Kultura danas jest u krizi, no potrebno joj je dati nešto drugačiji oblik te iznova stvoriti jednu zajedničku kulturu otvorenu prema razlikama.

### **2.3. Analitički okvir: ironija – igra (de)kodiranja**

Kao što je u samom uvodu naglašeno, uočeno je da se proza Dubravke Ugrešić iz kanona književnosti kojoj pripada izdvaja svojom ironičnom komponentom te je ovaj rad oblikovan filološkom tezom da je ironija središnji konstruktivni element (kohezijski čimbenik) njezina djela. Toj će se temi analitički pristupiti u sljedećem poglavlju, a u ovom poglavlju prednost je dana istraživačkoj metodi i pregledno će se pristupiti predmetu ironije. Za njezino određenje bilo je nužno uokviriti ju širim teorijskim okvirom fenomenologije i dekonstrukcije, metodama kojim će se služiti u sljedećemu poglavlju analizirajući ju, kao i paradigmom kulture i mjestom subalternih glasova u istoj toj kulturi, što otvara mjesto ironiji kao modusu „podizanja“ (ne)čujnih glasova. Ovdje je u središtu zanimanja veza ironije i ženskoga glasa. Naime, ironija je smatrana intelektualnim oružjem, a intelektualno je u

prošlosti, pogotovo patrijarhalnoj, bilo nešto što nije bilo rezervirano za žene. Kierkegaard ironiju naziva „ženskim vampirom“. Može se reći da je korištenje ironije u književnosti kao sredstva za ukazivanje na društvenu nepravdu prema ženama, drugima, slabijima i, u slučaju Dubravke Ugrešić, sredstva za pozicioniranje izvan „ženskog“ korpusa, u samoj svojoj biti i samo ironično, što će se pobliže objasniti u daljnjem tekstu. Ovo poglavlje donosi pregled najznačajnijih teoretičara koji su se bavili ironijom.

### 2.3. 1. Kako tumačiti ironiju?

Pojam ironije podrazumijeva više različitih fenomena. Potječe od grčke riječi *eironeia*, što označava pretvaranje, ismijavanje. Ironiju i njezino korištenje njegovala je stara retorika, smatrajući ju značajnim tropom. I u današnjim se teorijskim tekstovima ironija smješta u figure i u trope, ovisno radi li se o tek jednoj riječi (trop) ili dužoj cjelini (figura). Podrobno ju opisuje Aristotel u *Nikomahovoj etici*, definirajući ju, između ostalog, kao „nedostatak ili umanjanje u odnosu na pravu meru koju predstavlja iskrenost ili istinoljubivost“ (Stojanović, 1984: 14). Ironija se kasnije, zbog utjecaja Platonovih dijaloga, povezuje sa Sokratovim imenom, tvoreći *sokratovu ironiju*, koja označava istraživački vedar duh. Klasična, retorička ironija označava „podsmešljiv način govora kojim se izražava ili daje na znanje suprotno od onog što se misli, kudi se pohvalom i slično“ (Stojanović, 1984: 17). Stara retorika razlikovala je *simulatio* i *dissimulatio*. *Simulatio* označava stvaranje privida koji se sastoji u tome da „govornik misli ono što u stvari ne misli. Govornik se pri tom može pretvarati da ima upravo isto mišljenje kao i njegov protivnik“ (1984: 19). *Dissimulatio* veže se prije svega uz Sokrata (Dane, 1991: 4), a označava „skrivanje svog pravog mišljenja, tako što se onaj ko govori pretvara da ne misli ono što doista misli“ (Stojanović, 1984: 19). Stara retorika u govoru o ironiji uglavnom je podrazumijevala *simulatio*.

Na klasičnu ironiju nastavlja se romantična ironija<sup>45</sup>, koja se definira prije svega u djelima F. Schlegela. Uz romantičnu ironiju Dane u *Kritičkoj mitologiji ironije (The Critical Mythology of Irony, 1991)* kao drugu točku moderne povijesti riječi ironije uzima „novu

---

<sup>45</sup> Romantična ironija odnosila se prije svega na likove koji su nosili određena književna djela i koji su svoj život smatrali ironičnim. Vidi više u Cuddon, 1986.

kritičku ironiju“, koja je obilježila 19. stoljeće i podrazumijeva ironiju kao sredstvo kojim se analiziraju književna djela. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća polako se napušta retorička definicija ironije i ona postaje „povezana s dosjetkama i smislom za humor“ te je „ironijska književnost postala pametnija, kompleksnija i bolja od književnosti bez ironije“ (Dane, 1991: 149). Tijekom „burnoga“ 20. stoljeća značenje se ironije modificiralo. Doprinos nove kritike (Dane prvenstveno izdvaja Clantha Brooksa) prihvaćanju ironije nemjerljiv je, čemu Dane posvećuje cijelo jedno poglavlje. Tadašnji teoretičari zalagali su se za oslobađanje književnosti od drugih disciplina, pri čemu ironija zauzima važno mjesto u strukturi književnoga djela ili pjesme. U posljednjem poglavlju ovoga svojeg djela Dane naglašava povezanost ironije i romana, ostajući dosljedan svojem gledištu izloženom na samom početku rasprave. Naime, Dane (1991: 6) smatra da je određenje ironije produkt dviju kritičkih točki gledišta; jedna je usmjerena prema književnosti i njezinoj povijesti (na primjer djela Sokrata, Schlegela, Thomasa Manna, Kafke), a druga je usmjerena prema kritičkoj recepciji te književnosti (Ciceron, Haym, Brooks). Upravo na sjecištu tih dvaju pogleda, piše Dane, leži ironija. Štoviše, kaže on, na tom sjecištu ironija se može i stvoriti.

Za razliku od njega, Ernst Behler ironiju smješta u kategorije klasičnog razdoblja, modernu ironiju i tragičku ironiju.

Posebno mjesto kao narativna strategija ironija zauzima u postmodernom tekstu, kojim se i ovaj rad bavi, stoga će se veća pozornost posvetiti teoriji i kritici ironije 20. stoljeća. Značenje ironije nije uhvatljivo i ono se mijenja tijekom vremena. Stvara se dvojakim odnosom: onoga tko je piše, i onoga tko tumači, ili, kako zapaža Škvorc, potrebno je „dekonstruirati klasičnu predodžbu o samom kodu (autor-tekst-čitatelj) i s tim u vezi predodžbu o ravnopravnosti pojedinih njegovih instanci u svakom procesu interpretacije“ (2003: 230). Način na koji u ovom iščitavanju promatramo ironiju jest detektiranje činjenice da je ironija temeljna konstruktivna forma opusa Dubravke Ugrešić kojom se autorica koristi. Mišljenja smo da se ironijskim impulsima signaliziraju pukotine u jednoj staroj paradigmi i otvara put jednoj novoj. U analizi zadanog opusa i obrazlaganju teze oslonit će se na teorijske postavke i metodološke obrasce koje su u svojim djelima, pišući o ironiji, iznijeli Linda Hutcheon, Ernst Behler, D. C. Muecke, Richard Rorty, Dragan Stojanović, Gordana Slabinac i Boris Škvorc.

### 2.3.1.1. *Kompas ironije (The Compass of Irony) D. C. Muecke*

Godine 1969. Douglas Colin Muecke objavio je knjigu *Kompas ironije*. U prvom dijelu toga djela naglašava nemogućnost konkretnog govora o ironiji zbog njezine neuhvatljivosti, što potkrepljuje nizanjem naziva različitih vrsta ironije. Odvaja modernu ironiju od one u tradicionalnom smislu te modernu ironiju ukratko opisuje kao „manje satiričnu i više subjektivnu, manje retoričku a više kao činitelja 'atmosfere', manje agresivnu i više obrambenu“ (Muecke, 1969: 11).

Smatra da ironija neminovno mora imati određene minimalne estetske kvalitete, inače ju se ne može smatrati ironijom. Muecke (1969: 19-22) navodi tri ključna elementa koja ironija mora imati kako bi se mogla nazivati ironijom. Ironija mora biti fenomen sastavljen od dvaju slojeva ili dviju priča. Drugi je element prisutnost opozicije dvaju slojeva koja može biti kontradikcija, nepodudaranje ili inkompatibilnost. Treći element važan za ironiju jest element „nevinosti“, prema kojem žrtva ironije nije svjesna ili se ironist pretvara da je nije svjestan, što Muecke naziva „odgovornom neodgovornošću umjetnika“ te daje određenu formulu: „kako bismo procijenili istu razinu ironije stupanj nepodudaranja između ironičnih suprotnosti mora biti obrnuto proporcionalan stupnju sigurne nesvjesnosti koju osjeća žrtva ili se ironist pretvara da je osjeća“ (1969: 32).

Nadalje, proučavajući elemente ironije, Muecke uviđa dvojnost ironije te ju dijeli na jednostavnu i duplu ironiju: jednostavna djeluje kao korektiv, a dominantno svojstvo duple ironije jest opozicija na nižoj razini.

U osnovnoj klasifikaciji ironije autor razlikuje verbalnu i situacijsku ironiju, naglašavajući različitost pojmova „ironija“ i „ironično“: „Imamo ironista koji je ironičan pokazujući nam kako se nešto ironično događa“ (1969: 42). Verbalnu ironiju vidi kao govor o tehnikama i strategijama ironista, a situacijsku kao govor o vrstama situacija koje prepoznajemo kao ironične, u što se naravno treba uključiti i promatračev smisao za ironiju, stavovi i odgovornost kao promatrača.

Muecke također i stupnjuje ironiju te razlikuje očitu (*overt*), prikrivenu (*covert*) i privatnu (*private*) ironiju, a promatra ih prema četirima načinima, koje naziva impersonalna ironija, samopodejnjivačka ironija, ingeniozna ironija i dramatizirana ironija. Za svaku vrstu autor daje niz primjera iz književnosti.

U drugom dijelu spomenute knjige autor produbljuje podjelu ironije dijeleći ju na specifičnu ili posebnu i na općenitu ili univerzalnu, zadržavajući se na ovoj potonjoj, koju se može povezati sa svijetom općenito, jer smo „svi u istoj rupi i nema šanse da izađemo odatle“ (1969: 121). Raspravlja ovdje Muecke i o religiji i filozofiji, ideologijama, nanovo dijeleći općenitu ironiju na nekoliko podvrsta. Općenita ili univerzalna ironija i u ovom radu, kao što će se pokazati, zauzet će jedno od značajnijih mjesta, posebice u smislu teze istraživanja, s obzirom na zaključak do kojeg je Muecke (1969: 142) došao:

Postoji veliki potencijal za općenitu ironiju u psihoanalitičkom otkriću nesvjesnih procesa uma. Govorili smo o radikalnim suprotnostima unutar psihe, o samopokornim i samopouzdanim instinktima, o muževnoj Personi i ženstvenoj Animi, o želji za smrću, o Superegu i Idu. Naš svjesni život jest poput fasade iza koje se skriva potpuno drugačiji tajni život; naši skriveni strahovi i želje izbjegavaju Cenzora i pojavljuju se preruseni u simbolične forme kako bi nas izdali.

U ovoj suprotnosti nalazi autor mjesta za uporabu ironije. Posebno poglavlje drugoga dijela ove knjige jest i romantična ironija. Muecke je smatra „ironijom umjetnosti“ i dijelom općenite ironije: „Romantična ironija je način ironičnog odnošenja prema situacijama općenite ironije, ali s uglavnom ironičkim kontradikcijama umjetnosti; točnije, romantična ironija je izražavanje ironičnog stava prihvaćenog kao sredstva prepoznavanja i nadilaženja, ali koji ipak zadržava ove kontradikcije“ (1969: 159). Poziva se u ovom poglavlju na Schlegela i neka od najznačajnijih djela romantizma zapadnoeuropskoga kulturnog kruga te uočava potencijal za ironiju „u samoj prirodi umjetnosti ako je smatramo kao nešto što strepi i k posebnom i k općenitom, također i kao aktivnost i kao rezultat aktivnosti, i kao proizvod i svjesnog planiranja kao i spontane nesvjesne invencije...“ (1969: 163-164).

### 2.3.1.2. „Antiteoretičar“ Rorty

Godine 1989. Richard Rorty izdaje djelo *Kontingencija, ironija, solidarnost*, čiji je drugi dio, posvećen ironiji, značajan za ovo iščitavanje teksta Dubravke Ugrešić. Nazivaju ga antiteoretičarem (Eagleton, Solar) jer i on, kao neki drugi filozofi i teoretičari koji djeluju u postmodernom razdoblju, smatra da se teorijom tek opravdava vlastiti život.

Zanimljiva misao koju iznosi u ovoj svojoj knjizi jest *konačni vokabular* neke osobe, važan za definiciju „ironista“ kao osobe koja ispunjava tri uvjeta:

- 1) Ona ima radikalne i stalne sumnje u konačni vokabular koji upravo sad upotrebljava jer je bila impresionirana drugim vokabularima, vokabularima koji su ljudi ili knjige koje je susretala smatrali konačnima; 2) ona shvaća da argument oblikovan na njezinom sadašnjem vokabularu ne može ni osigurati ni rastvoriti te sumnje; 3) ukoliko filozofira o svojoj situaciji, ona ne misli da je njezin vokabular bliži stvarnosti od drugih, da je u kontaktu s nekom moći izvan nje. Ironisti koji su skloni filozofiranju ne vide izbor između vokabulara kao nešto što se sprovodi unutar neutralnog i univerzalnog metavokabulara, niti kao nastojanje da se kroz pojavno dođe do stvarnosti, nego ga jednostavno smatraju igrom novoga u odnosu na staro (Rorty, 1995:90).

Rorty upotrebljava ženski rod (ona) kako bi napravio razliku od korištenja muškog roda za metafizičara, čime, smatra se, dijelom aludira na Derridaovu tvrdnju da je metafizika u osnovi falogocentrična.

Sa svojega stajališta antiteorije smatra da je suprotnost ironije zdrav razum jer „misliti zdravorazumski znači uzimati kao gotovo da su tvrdnje formulirane tim konačnim vokabularom dostatne da se opišu i prosude uvjerenja, djela i životi onih koji upotrebljavaju alternativne konačne vokabulare“ (Rorty, 1995: 90). Određuje „ironista“ kao nominalista i historicista te ga razdvaja od metafizičara u cijelom nizu strategija, kao npr. „dok metafizičar moderne Evropljane smatra posebno sposobnima u otkrivanju stvari onakvima kakve one stvarno jesu, ironist ih vidi kao posebno brze u mijenjanju vlastite slike o sebi, u vlastitom rekreiranju“ (1995: 94), pri čemu „ironistom“ smatra i sebe. Posebno se bavi književnom kritikom, i sam ironično zaključujući da „ironisti čitaju književne kritičare i smatraju ih

moralnim savjetnicima jednostavno zato što takvi kritičari imaju izuzetno velik broj poznanstava“ (1995: 97).

Društvo koje Rorty ima u vidu pri pisanju o ironiji i njezinu kontekstualiziranju jest liberalno društvo, zbog čega Rortyjevi ironisti često imaju atribut „liberalni“. Za Rortyja „u idealnom liberalnom društvu intelektualci bi još uvijek bili ironisti, iako neintelektualci ne bi“ (1995: 103) te nastavlja da je ironist „tipičan moderni intelektualac, i jedina društva koja joj daju slobodu da artikulira svoje otuđenje su liberalna društva“ (1995: 105). Ono što Rorty naglašava, a na čemu se dijelom zasniva i ovaj rad, jest činjenica da ironičara odlikuje smisao za dekonstrukciju te je ironizam u Rortyjevu smislu „rezultat svijesti o snazi redeskrpcije“ (1995: 106). Autor nadalje povezuje ironiju s filozofijom i stavovima određenih filozofa i pisaca, a poglavlje o ironiji završava vlastitim komentarom na Derridaove teorijske tekstove.

### 2.3.1.3. E. Behler: *Ironija i diskurs moderniteta* (Irony and the Discourse of Modernity)

Godine 1990. objavljuje Behler ovu knjigu čiji je tekst prvi put predstavljen 1986. na Sveučilištu Washington. Ironijom se bavi, kako sam objašnjava, prije svega zbog toga što ju smatra „karakteristikom današnjeg humanističkog i znanstvenog diskursa“. Započinje „Modernizmom i postmodernizmom u suvremenoj misli“, uočavajući da postmodernizam dolazi poslije moderne čiji su se ideali iscrpili, gdje je došlo do faze gdje se iskusi kraj metafizike, kraj filozofije i kraj čovjeka. Preispituje postmodernizam i njegovu misao prema kojoj ono što je bilo na rubovima dolazi u središte, osvrće se na dekonstrukciju, Lyotarda i znanje, metanarative te nastavlja s vlastitim komentarom na Habermasa, Baudrillarda, Derridaa, pokušavajući uhvatiti „neuhvatljivu“ definiciju postmodernizma čija se „misao i pisanje počela ostvarivati korištenjem okolišanja, neizravnosti, konfiguracije i ironične komunikacije“ (Behler, 1990: 36).

Prije samog teorijskokritičkog osvrta na ironiju smatra potrebnim osvrnuti se na za nju važno doba romantizma, u poglavlju „Uspon književnog modernizma u razdoblju romantizma“, jer „izgleda da je duh moderniteta neodvojiv od ideje znanstvenog progresa koju su u 17. stoljeću čvrsto utemeljili Bacon, Descartes i Pascal“ (1990: 37). Posebno važnom Behler smatra Francusku revoluciju (1789.), čije su se liberalne i humanističke ideje

transformirale u univerzalnu i filozofsku emancipaciju humaniteta, što objašnjava temeljne postavke literarnog moderniteta koji se manifestira u razdoblju romantizma. U prvi plan dolazi poezija, smatra Schlegel, koja se „transformira u neizravnu komunikaciju, u kazivanje na drugačiji način, prostorno i vremenski. Imaginacija stoga pronalazi svoje potrebno podudaranje u ironiji i ironijskim konstrukcijama“ (prema Behler 1990: 67).

Utvrdivši povezanost ironije s romantizmom, Behler nastavlja poglavljem „Ironija u drevnom i modernom svijetu“. Utvrđuje spoznaje prema kojima je u 18. stoljeću došlo do proširenja termina ironije, što je koincidiralo s formiranjem romanticističke teorije književnosti, a najzaslužniji za to bio je upravo Frederic Schlegel. Prije toga ironija je bila tek figura govora. Kako bi se moglo govoriti o ironiji u teorijskom smislu, potrebno je sjetiti se i povijesnoga slijeda teoretičara koji su ju proučavali, što i Behler radi te navodi Aristotela, Cicerona, Kvintilijana, Sokrata, Platona, s kojima je također i Schlegel bio upoznat te se na njih referira. U tom nizu Behler navodi i Hegela, koji povlači paralelu između ironije i dijalektike, govoreći: „Cijela dijalektika poštuje sve što bi se trebalo poštovati kao da je bilo poštovano, pušta da se unutarnja destrukcija generira na tome – univerzalna ironija svijeta“ (u Behler 1990: 90). Posebnu pozornost Behler daje Schlegelu, Nietzscheu, i Derridau. Nietzsche se posebno radikalno odnosio prema „univerzalnoj ironiji svijeta“. Behler (1990: 93) navodi kako je Nietzsche izbjegavao termin „ironija“ koji mu je zvučao previše romantički i preferirao klasični pojam *dissimulatio*, koji je prevodio kao „maska“. Nietzsche je smatrao da sve ljudsko zahtijeva „ironičko razmatranje“, a ironistom smatra osobu koja „više ne psuje i ne grdi“, koja više ne zna kako potvrditi ili negirati“ (1990: 95). Referirajući na povezivanje ironije s istinom, Nietzsche kaže da više ne vjerujemo da istina ostaje istina kada velovi padnu; previše smo živjeli da bismo vjerovali u to, smatra on. Danas smatramo pristojnošću ne željeti vidjeti sve golo, ili biti prisutan svugdje, ili razumjeti i „znati“ sve.

Behler nadalje smatra da je ironija „samu sebe kompromitirala otuđenjem i stoga je neprikladna za opisivanje postmodernog raspoloženja, iako vjerojatno ne postoji bolja riječ za ovaj kompleksni fenomen“ (1990: 101). Izdvaja Paula de Mana kao jedinog koji se ne slaže s ovim stavom. Ironija je za njega „princip disrupcije u književnom tekstu“ i koincidira s njegovim stavom o dekonstrukciji. Ironija za njega nije više trop, niti trop svih tropa, kako dosjetljivo kaže Behler, već najdublja srž književnosti. Poglavlje završava osvrtom na Derridaa i njegovu dekonstrukciju, a njime ujedno otvara i sljedeće i posljednje poglavlje – „Ironija i autoreferencijalnost“. Opisuje ironičan način ekspresije kao „pokušavanje transcendiranja ograničenja normalnog diskursa i iskrena govora artikuliranjem neizrecivog,



barem neizravno, velikim brojem verbalnih strategija i ostvarenjem onog što leži izvan dohvata izravne komunikacije. Govoreći o jeziku i komunikaciji, nastavlja referiranjem na Derridaovu teoriju, posebice dajući pozornost njegovu pojmu *differance*.

Rasprava Behlera vodi dalje do Heideggera i fenomenologije, te unutar rasprave o ironiji raspravlja i o Bitku, koji je, prema Heideggeru, „postao isključen iz našeg razmišljanja i postao uključen u proces zaborava“ (1990: 120).

Sljedeći značajan teoretičar ironije na kojeg se Behler referira jest Rorty. Smatra da „među dvama tipovima filozofije, Kanta i Hegela, Habermasa i Lyotarda, orijentiranih prema istini ili orijentiranih prema interpretaciji, misli decentralizacije ili diseminacije ... Rorty favorizira ove druge zbog visoke razine refleksije i samokritičnosti“ (1990: 141). Rorty ova dva tipa filozofa naziva „metafizičarima“ i „ironistima“<sup>46</sup>. Rorty i Heideggera uključuje među velike ironiste jer Heidegger smatra „da je nešto (povijest, zapadni čovjek, metafizika – nešto dovoljno veliko da bi imalo sudbinu) iscrpilo svoje mogućnosti“ (u Behler, 1990: 143). Rorty smatra i da je dobar kandidat za zagovaranje ljudske solidarnosti i liberalnog uzroka nade i političke korisnosti poezija i književnost, posebno roman“ (1990: 145), kao što će biti vidljivo i u ovom istraživanju.

Raspravu Behler zaključuje time da tri najvažnija mislioca moderniteta i ironije kao glavnog strukturnog principa tog diskursa, Schlegel, Nietzsche i Derrida, „ne vide ironiju u razvojnoj shemi kao posljednje dostignuće zadnje epohe, već joj dodjeljuju vrlo fundamentalniju funkciju“ (1990: 149). Pokušat će se ova teza razraditi i u ovom radu.

#### 2.3.1.4. Rubovi ironije i ironičnog kod *Linde Hutcheon*

Linda Hutcheon uočila je veliko zanimanje za ironiju krajem 20. stoljeća. U svojem djelu *Irony's Edge* želi objasniti zašto se i kako ironija upotrebljava kao „diskurzivna praksa ili strategija“ (Hutcheon 1994: 3) i što utječe na traženje skrivenog značenja i prepoznavanja da je nešto ironija. Smatra da za razliku od metafore i alegorije ironija „ima valorizacijski rub i uspijeva isprovocirati emocionalni odgovor onih koji je 'razumiju' i onih koji ne, kao i njezine ciljeve i ono što neke ljude čini njezinim žrtvama“ (1994: 2), čime „scena“ ironije postaje

---

<sup>46</sup> U knjizi *Kontingencija, ironija, solidarnost*, o kojoj će više riječi biti nešto kasnije.

društvena i politička scena. Hutcheon naglašava da je u fokusu njezina interesa uvijek to kako do ironije dolazi (ili ne), ali za nju kao tumača, involvirajući opet emocionalni naboj koji pritom nastaje, čime implicira veliku ulogu tumača u razumijevanju ironije, što naglašavaju i ostali teoretičari i kritičari ironije. Iznosi svoje neslaganje odvajanjem knjiga o ironiji (Muecke, 1969) i knjiga o interpretaciji (Booth, 1974), već smatra da se to dvoje ne može odvajati.

Prvo poglavlje naslovljena je *Risky business*, sintagmom koju preuzima od Fisha (1983) a kojom se želi naglasiti „opasnost“ ironije jer nikada nismo sigurni da će ona zaista biti i (ne)shvaćena. Osim toga, opasnosti su i društveno sramoćenje, nerazumijevanje ili pogrešno razumijevanje ironije, proglašavanje licemjerom, uzvratanje istom mjerom, stoga je ironija opasna za ironičara, tumača i sam objekt ironije. Kaže da je definicija ironije uvijek bila ista ili barem slična; uvijek je ironija bila „način onog što nije izrečeno, što se nije čulo ili što se nije vidjelo“ (1994: 9). Za nju je u ovom djelu ironija „diskurzivna strategija koja funkcionira na razini jezika (verbalna) ili forme (glazbena, vizualna, tekstualna)“ (1994: 10) i odvija se između onoga tko ironiju proizvodi (*ironist*) i onoga tko ju razumijeva (*interpreter*). Tumačenje ironije stoga je posebno zahtjevan posao koji u sebi uključuje više strategija; tako polje proučavanja ironije postaje vrlo skliskim terenom jer ironija „podriva značenje uklanjajući semantičku sigurnost 'označitelja – označenoga' i otkrivajući kompleksnu inkluzivnu, odnosnu i razlikovnu prirodu ironičnog stvaranja značenja“ (1994: 13). S obzirom na to da se ironija ostvaruje u diskursu, „njezina semantička i sintetička dimenzija ne može se proučavati odvojeno od društvenoga, povijesnog i kulturnog aspekta konteksta njezina razvoja i upisivanja“ (1994: 17).

Hutcheon ironiji pristupa kao nečem što je iznad ideologije (*transideological*), što znači da se „ironija može koristiti (i korištena je) i za podriivanje i za pojačavanje i konzervativnog i radikalnog pogleda“ (1994: 27), tako da se ironiju može promatrati i kao afirmaciju i kao negaciju. Od posebnog je interesa za ovu disertaciju autoričino osvrtnje na vezu ironije i feminizma. Ironijom su se bavile i feministkinje jer je „ironija bila smatrana 'ozbiljnom igrom, kao i 'retoričkom strategijom i političkom metodom (Haraway 1990: 191) koja dekonstruira i decentralizira patrijarhalni diskurs“ (1994: 31-32). Ovo je nužno promatrati također u ambivalentnoj prirodi ironiji, gdje ona može biti sredstvo kojim dominantna kulturalna hegemonija drži podređene na svojem mjestu, ali također može biti gledano kao prepoznavanje društvenih konstrukcija i zahtijeva reviziju društvenih vrijednosti i konvencija, što je ugrađeno i u osnovne teze ovoga istraživanja. I ovdje Hutcheon inzistira

na transideologiji, smatrajući da je često „transideološka priroda ironije eksploatirana kako bi se u pozitivnom smislu ponovno kodiralo ono što patrijarhalni diskurs smatra negativnim“ (1994: 32).

Za autoricu veliku ulogu u razumijevanju i određenju ironije imaju emocije, kojima se bavi u drugom poglavlju spomenute knjige, a uz njih i rub kao metaforički pojam jer „ironija može gurnuti ljude na rub“ (1994: 37) te se u govoru o ironiji poziva na Jakobsonovu ekspresivnu funkciju jezika, no „umjesto izravne ekspresije govornikova stava, ona djeluje indirektno“ (1994: 40). Proučavajući ironiju u svim njezinim oblicima pojavnosti, Hutcheon je sastavila tablicu koja pomaže odrediti „jačinu“ ironije prema njezinim funkcijama. Ona se kreće od minimalnog afektivnog naboja, na dnu kojeg je pojačavanje, pa sve do maksimalnog afektivnog naboja, gdje se nalazi sveukupnost (*aggregative*). Svaka funkcija koju Hutcheon navodi ima svoju pozitivnu i negativnu stranu. Tako za pozitivnu funkciju pojačavanja (naglašavanja, podcrtavanja nekog mišljenja) navodi nedvosmisleni preciznost, a za negativnu dekorativnu supsidijarnost (*subsidiary*). Funkciju pojačavanja slijedi otežavanje, zatim ludička funkcija, funkcija distanciranja, funkcija samozaštite, privremena, opozicijska (najznačajnija za transideologiju) i na vrhu funkcije nasrtanja i sveukupnosti (1994: 47-56). Naravno, svaka od ovih funkcija istovremeno ovisi o onom tko ironiju proizvodi i o onom tko ju (ne)razumijeva, a ovisno o tome kako je shvaćena i koje emocije pritom pobuđuje, i ironista i tumača može gurnuti na onaj već spomenuti metaforički rub, koji zastrašuje, ili podriiva stabilnost, koji ljude spaja i razdvaja.

U trećem poglavlju knjige bavi se autorica semantikom ironije, modeliranjem značenja. Smatra da se u tom proučavanju treba držati i teksta koji se proučava, ali i njegova konteksta. Ironiju određuje trima semantičkim karakteristikama: ironija je odnosna, inkluzivna i razlikujuća. Odnosna je jer „se kreće ne samo između značenja (izrečeno, neizrečeno) nego između ljudi (ironičari, tumači, mete)“ (1994: 58). Inkluzivnost ne označava tek i/ili odnos i ne zasniva se na binarnom izboru, već je to, primjerice, „povezanost složenog seta psiholoških motivacija likova i odgovora različitih slušatelja“ (1994: 63); razlikovnu funkciju ironije uočili su još i stari retoričari.

U četvrtomu poglavlju Hutcheon se bavi diskursom i društvom, pitajući se kako se zapravo ironija stvara i ostvaruje. Polazi od činjenice da se ljudi uopće jako loše razumiju, a još lošije kada se koriste ironijom. Ironija je „semantički složen proces odnosa, razlikovanja i kombiniranja izrečenoga i neizrečenoga značenja – unutar određenog valorizacijskog ruba“ a istovremeno je i „proces oblikovan kulturom“ (1994: 89). Njezina je teza da je prvo potrebno

imati određeno društvo i onda to društvo omogućava ironiju. Ironija se često smatrala „oružjem elite“; zatvoreni intelektualni krugovi znaju se služiti ironijom – sve to potrebno je uzeti u obzir pri proučavanju ironije, a posebice u društvu koje se sastoji od kulture elite i niza subalternih glasova. Ironija može označavati tek pobliže naglašavanje vlastita stajališta, no isto tako može biti i sadistička. Hutcheon naglašava i kako određena zatvorena društva svoje članove uče posebnom govoru i ideologiji, koji nerijetko podrazumijevaju i ironiju, što potvrđuje njezinu tezu da je društvo to koje omogućava nastanak ironije.

Peto poglavlje knjige posvećeno je namjeri i interpretaciji. Smatra da onaj tko proizvodi ironiju može imati ironičku namjeru, ali i ne mora; tek se u tumačenju otkriva ironija. Za razliku od prošlih vremena, kada je bila važna intencija autora, u novije se vrijeme jednaka pozornost pridaje i onome tko tumači ironiju (usp. Hutcheon, 1994: 116-117). Smatra da „kako bi se nešto nazvalo ironičnim, potrebno je to uokviriti ili kontekstualizirati kao takvo, zapravo, namjera izjave već je napravljena, bilo od ironičara ili onoga tko tumači“ (1994: 118). Hutcheon među funkcijama intencije, namjere pri korištenju ironije, uz semantičku i etičku, spominje i psiho-estetičku funkciju, prema kojoj „namjera igra ulogu jamstva kontrole svjesnosti – i u smislu psihologije i u smislu umješnosti“ (1994: 119). Dosljedno svojem dosadašnjemu istraživanju, naglašava interakciju ironičara, tumača i teksta te to primjenjuje na vlastitu analizu jednoga Ecova teksta i Wagnerove opere.

Okvire i njihovo označavanje donosi u šestom poglavlju, u kojem naglašava važnost konteksta. Smithovu definiciju konteksta kao inkluzivnog termina gdje je on „pozadina pretpostavki u suprotnosti s kojima se interpretiraju neki iskazi“ (1994: 143) nadopunjuje, odnosno sužava određenijom činjeničnom, tekstualnom i intertekstualnom prirodom odlomka koji se preispituje. Tražeći odgovor na pitanje postoji li način na koji će ironičar moći spriječiti pogrešno tumačenje ironije, zaključuje da je to nemoguće jer „čim signal ironije postane fiksiran i stoga direktan, gubi svoju svrhu označitelja ironijske indirekcije i često ironizira samoga sebe“ (1994: 149). Kada je riječ o izvantekstualnom kontekstu, navodi da se ironija može signalizirati i gestama, grafičkim i zvučnim signalima.

Posljednje poglavlje knjige posvećeno je kraju/evima ironije, u kojemu Hutcheon na primjeru jedne izložbe održane u Torontu želi pokazati kako kontekst utječe na razumijevanje ironije te naglašava kako „diskurzivne zajednice kojima na svoj način svi pripadamo mogu biti bazirane na jeziku, rasi, rodu, klasi, nacionalnosti – ali mogu također zaokružiti sve ostale elemente koji sačinjavaju (ili su stvoreni da bi sačinjavali) naš identitet“ (1994: 195).

### 2.3.1.5. Ironija i značenje *Dragana Stojanovića*

Dragan Stojanović objavio je knjigu *Ironija i značenje* 1984. godine, što je prvi cjelovitiji prikaz ove tematike na našim područjima.

U prvom, uvodnom dijelu knjige pokušava odgovoriti na pitanje o značaju ironije i razvijanju značaja tog pojma. Vraća se u tom prikazu do Theodora Adorna i Georga Lukacsa i njihova stajališta o književnosti te u konačnici zaključuje da „interpretacija mora počivati na punom razumevanju onoga što delo znači, uključujući sve, pa, razume se, u ovom slučaju i ironičke smisaone potencijale“ (Stojanović, 1984: 10).

Stojanović se u ovom svojem teorijskom tekstu prije svega bavi semantikom i zanima ga može li „tekst svojim semantičkim sadržajem i kompozicijom tog sadržaja, dakle svojom 'retorikom' i svojim smislom, u potpunosti odrediti razumevanje ili bar imati odlučujuću prevagu nad prethodnim predstavama i pojmovima i, često sasvim iracionalno zasnovanom, uverenosti šta on kao tekst predstavlja i koliko vredi“ (1984: 11). Proučavanje započinje povijesnim prikazom ironije, od Aristotela i ironije kao dijela retorike, pa sve do povezivanja ironije i filozofije. Uočava da svi ti pristupi sadrže određenu vezu ironije i negacije i da tek analizirajući određeni kontekst možemo vidjeti o kakvoj je ironiji riječ. Upravo stoga u ovom radu i iščitavanju teksta ironiji pristupamo dijeleći ju na nekoliko vrsta ironije, analizirajući kontekst unutar kojega su se stvarale određene vrste ironije prisutne u proučavanom opusu, pritom koristeći Stojanovićevu odrednicu ironije kao trajne semantičke latencije (1984: 19). Proučavanje semantike ironije podrazumijeva odgovor na tri pitanja: „1) kada postoji ironija u tekstu; 2) kakve posledice to ima po smislu teksta; 3) šta proizlazi iz činjenice da je nešto takvo kao ironija uopšte moguće, na koje opšte probleme ukazuje postojanje fenomena ironije u 'svetu značenja'?“ (1984: 52).

Drugi dio svoje rasprave Stojanović je nazvao „Razumevanje i tumačenje“. Iznosi zaključak da je ironijski odnos zapravo odnos autora, onoga tko stvara ironiju, i čitatelja, tj. onoga tko razumijeva ironiju. No, „čak ni autor jednom završenog teksta ne može biti bezuslovno shvaćen kao instanca koja meritorno presuđuje u čemu je njegov smisao“ (1984: 113). Stojanović važnim smatra tri čimbenika koji omogućavaju analizu ironije, a to su autor, njegova pisana i njegova usmena formulacija, gdje usmena formulacija podrazumijeva „autora, u celini njegove konkretne egzistencije, kao intencionalno izvorište koje *neposredno* određuje smisao izgovorenog, nego što je to slučaj sa autorom-piscem čija artikulaciona volja

uobličava tekst“ (1984: 55). Ovako definiranu usmenu formulaciju u ovom radu uzet ćemo kao polazište za analizu utjecaja intervjua, esejistike i društvene (ne)angažiranosti autorice na proučavani prozni opus, u kojem je, odrednicom fikcije, zamagljen odnos prema stvarnosti. Naravno, važno je istaknuti i latentnu moć ironije koja se neće uvijek jednako razumjeti, te proučiti je li autor osigurao njezino razumijevanje i poslije njegove smrti, u tekstu koji ostaje i nadživljuje svojega autora. Pritom treba imati na umu da razumijevanje određenoga teksta znači interpretativni ulazak u kulturu te da se tumačenje tijekom vremena može mijenjati. Upravo iz toga razloga ovaj je rad i novo iščitavanje koje on nudi postavljen i omeđen točno određenim vremenom i kontekstualiziran kulturom unutar koje je opus nastao i koja omogućava njegovo iščitavanje.

Tragajući za smislom i semantikom ironije, Stojanović u istraživanje uključuje glavne postavke Derridaa (prije svega o pismu), C. Levi-Straussa, Ferdinanda de Saussurea, Mihaela Bahtina, povezujući semiologiju i semantiku. Uvodi pojam trase, koji određuje „kao pravac po kojem razumevanje ili, tačnije: struja svesti koja razumeva, valja da se kreće u susret smislu teksta (diskursa), a eventualno, no nikako ne i nužno, kao što se najčešće naivno misli da mora biti, u susret i stvarnom sadržaju artikulacione volje koja tim smislom hoće da se ostvari“ (1984: 108). Ironija pritom podrazumijeva nepodudaranje trase i putanje razumijevanja smisla teksta, iz čega se može zaključiti da „nijedan tekst (diskurs) nije sam po sebi ironičan, on je to uvek s obzirom na neki kontekst koji će onome ko tekst razumeva pružiti ili nametnuti značenjski relevantne elemente koji će onda učestvovati u razumevanju i na karakterističan način promeniti smisao koji se u njemu konstituiše“ (1984: 110). Ono što je u jednom trenutku svima razumljivo, u drugom trenutku proučavanja teksta ne mora biti i gubi se prvotno značenje, stoga još jednom naglašavamo važnost kontekstualizacije.

U poglavlju „Fenomen ironije“ Stojanović prvo nastoji ponuditi odgovor na pitanje kada postoji ironija: „onda kad kontekst na smisao teksta izvrši takav pritisak u razumevanju, da ono napušta trasu, određenu značenjskim jedinicama koje su upotrebljene u tekstu i načinom njihovog ulančavanja u celinu, i skreće na nesigurnu putanju nedoslovnosti. Svojstva upravo ironičke putanje razumevanja tekstualnog smisla zavise od veza koje se uspostavljaju između semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta“ (1984: 141). U daljnjem tekstu knjige proučava tekstualni i netekstualni kontekst, kao i (ne)podudaranje (sa)znanja autora i čitatelja. Povezuje ironiju i sa smijehom, podsmijehom i porugom; ona može i ne mora imati takve elemente; može samo otvarati drugačiji pogled na određenu temu. Stojanović uvodi i važan pojam „neuhvatljivosti“ ironije, koji je u vezi s njegovom

odrednicom ironije kao „otvorenosti za nesigurnost“. Navedeno Stojanović primjenjuje na određena djela: *Čarobni brijeg* Thomasa Manna, jedan ogled Eugenea Ionesca i *Braću Karamazove* Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga.

Posljednje poglavlje naslovio je „Ironija i fanatizam“. Na ovo poglavlje naslanja se i Gordana Slabinac u svojoj knjizi *Zavođenje ironijom*. U ovom poglavlju Stojanović prikazuje fanatičnog čitatelja, koji „spontano ignoriše postojanje konteksta potrebnog za javljanje ironije ili odbija da prihvati značenjske posledice njegovog pritiska, čak i kada tekst izvan tog konteksta gubi svrhu ili smisao“ (1984: 198). Fanatizam je uglavnom povezan s manjim zajednicama određenih kulturnih obrazaca, u kojoj je snažna sakralizacija i tabuizacija. Ironija podriva taj fanatizam, a kao njezino geslo Stojanović navodi „razigranost, a ne tačnost u razumevanju“ (1984: 203). Upravo ta njezina odrednica koja ju povezuje s igrom čini ju jednom od često korištenih postupaka u postmodernoj književnosti.

Stojanovićevo kontekstualiziranje ironije, semantički pristup i odrednica ironije kao „otvorenosti za nesigurnost“ bit će neka od osnovnih žarišta kojima ćemo se služiti u našem pristupu analize ironije u opusu Dubravke Ugrešić.

#### 2.3.1.6. Zavođenje ironijom Gordane Slabinac

Nekoliko svojih rasprava o ironiji, groteski i fantastičnom objedinila je Gordana Slabinac u knjizi *Zavođenje ironijom* (1996). U raspravi „Metatekstualne funkcije ironije i groteske u avangardi“ konstatira da se o fenomenima ironije i groteske kod nas pisalo razmjerno malo. Bavi se avangardom jer je „dvosmislenost temeljnog poetičkog načela avangarde zapravo (je) ironijske naravi: početi iz početka, upućuje na težnju da se pronadu novi smislovi u tradiciji, na pozadini koje se i proizvode nove modelotvoračke avangardističke književne i umjetničke strukture“ (Slabinac, 1996:14). Posebno je za ovu disertaciju zanimljiv njezin odnos prema postmodernizmu, kojemu pripada promatrani prozni opus Dubravke Ugrešić. Slabinac o ironiji u postmodernizmu zaključuje sljedeće:

Umjetnost postmodernizma posjeduje moć ruganja vlastitom defetizmu i skepsi, novo je njezino „veselo znanje“ o relativnosti značenja i nestabilnosti smisla vlastitih proizvoda, kojih palimpsestička struktura omogućuje

prisvajanje tuđih tekstova, njihovu dekonstrukciju, rekombinaciju i ponovnu izgradnju unutar sebe samih. Stoga je eklektizam moguća, premda nepotpisana poetika postmodernizma, a ironija njezina dominantna tehnika i modus oblikovanja (1996: 15).

Ironiju smatra ambivalentnom i u tom kontekstu poziva se na Stojanovića, koji teorijski govoreći o ironiji uvodi sintagmu „otvorenost za nesigurnost“, a „otvorenost postmodernističke ironije za nesigurnost pridonosi rađanju snažne autoironičnosti kojom se podriva modus nostalgije za prošlošću, tradicijom i njezinom estetičkom diktaturom“ (Slabinac, 1996: 16). Na ovu tvrdnju pozvat će se iščitavanje teksta koje slijedi u središnjemu dijelu ovoga rada, jer, kao što je primijećeno, Dubravka Ugrešić koristi autoironiju, posebno u odnosu prema prošlosti i odnosu prema bivšim jugoslavenskim zemljama.

U ovoj svojoj raspravi Slabinac se osvrće na dosadašnja istraživanja o ironiji (Stojanović, Booth, Muecke) i neke književnike koji koriste ironiju (Krlježa, Dostojevski). Iznosi i vlastito neslaganje s Fredericom Jamesonom i njegovom odrednicom pastiša; smatra da je prije riječ o parodijskom i ironijskom diskursu.

U raspravi „Semantička mreža ironije u pripovjednom tekstu“ autorica se usmjerava na ironiju u modernom romanu, smatrajući da bi se izraz „semantička mreža ironije' mogao primijeniti pri analizi onih djela u kojima se ironija javlja na različite načine i u različitim oblicima“ (Slabinac, 1996: 30). U mreži, smatra ona, postoje i „rupe“, koje se odnose na čitateljevu ulogu i njegovo nadopunjavanje ironijskog teksta. Navodi ironijski oblikovane romane Juliana Barnes, Josepha Conrada, Thomasa Manna, ističući važnu ulogu čitatelja pri razumijevanju i dekodiranju ironije. Međutim, kao što je već naglašeno, jedna od odlika ironije njezina je ambivalentnost, što znači da nijedno čitanje neće donijeti „pravu“ istinu, razrješenje. Riječ je o igri tumačenja, u kojem nijedno značenje nije čvrsto, već neuhvatljivo, štoviše, i samo može biti mjesto stvaranja ironije, kao što je i Dane naveo, a što je ranije citirano.

U raspravi „Ironijsko čitanje drame“ za predložak analize uzima Shakespearea, u prvom redu *Hamleta*, i Krlježu. Smatra da se „ironijskim čitanjem' tradicije, čemu je posebno sklona postmoderna koje je diskurs u cijelosti ironijski kodiran, uočavaju one vrijednosti što zbog diktata poetika određenih književnopovijesnih razdoblja nisu dolazile do izražaja“ (Slabinac, 1996: 46). U ovome radu odnos prema tradiciji bit će posebno ironijski obilježen, i to posebno prema patrijarhalnoj tradiciji. Neki signali tek s vremenom postaju ironijski



obilježeni. Njih detektira Slabinac u ovom tekstu, pozivajući se na Mueckeove „with-text“ signale, „što zadiru u kulturnu i sociopolitičku stvarnost određenoga društva upućujući gledatelje (i kritičare) na raznorazne aktualnosti, koje pak, opet s vremenom, prestaju imati značenje za neko drugo doba“ (1996: 64).

Rasprava „Povuci crnog mačka za rep, ili o dešifriranju fantastičnog“ bavi se fantastičnom književnosti, koje ćemo se i u ovom iščitavanju proze Dubravke Ugrešić dotaknuti, zahvaljujući činjenici što je Dubravka Ugrešić jedan dio svojega književnog opusa pisala u fantastičnoj<sup>47</sup> maniri. Razlog zbog kojega Slabinac uvodi i fantastiku jest taj što je fantastika usko povezana s groteskom i karnevaleskim. O fantastici nastavlja pisati i u sljedećoj raspravi unutar spomenute knjige, „Fantastički impuls moderne književnosti“, u kojoj je jedna od osnovnih teza da su mimeza i fantastika neodvojive. Knjigu završava raspravom „Interdiskurzivna praksa avangarde“. Navodi Baudrillarda i neke njegove značajne misli koje je izrekao na temu nereda i „kanceroznog bujanja“ u današnjemu modernom, odnosno postmodernom svijetu, u kojem je neprestana težnja za traženjem *Novoga*. U maniri Baudrillarda zaključuje da se jezik suvremene književnosti hrani prividima, „prividom svoje zbiljnosti i zbiljom stvarnosti, te nadmudrujući obje, slobodno stvara svoje imaginativne svjetove“ (Slabinac 1996: 153). Interdiskurzivnost, iz naslova rasprave, smatra Slabinac, „posebno dolazi do izražaja u pripovjednim (ali i drugim) tekstovima postmodernizma, jer pisac više ne vjeruje u prepoznatljivost i čvrstoću svog i tuđega govora, te oba propušta kroz ironijsko sito“ (1996: 167). A ironijom, u semantičkim pukotinama teksta, i čitatelj može odgovoriti.

### 2.3.1.7. Ironija i roman *Borisa Škvorca*

Ironiju u Krležinim romanima proučava Boris Škvorc. Godine 2003. izdaje knjigu *Ironija i roman: u Krležinim labirintima*. U prvom dijelu uokviruje Krležu četirima konceptima (Krleža i ironijske taktike, kontekstualno uokviravanje Srednjom Europom i Balkanom, Krleža i intertekstualne diskurzivne taktike te posljednji, tekstualni i izvantekstualni okvir,

---

<sup>47</sup> Misli se na zbirke *Poza za prozu* (1978) i *Život je bajka* (1983). U knjizi *Hrvatski fantastičari* Jurica Pavičić smješta je u tzv. fantastičarski „okot“ (2000: 184), odnosno one koji su u 1980-ima pisali fantastičarskom maniom zacrtanom prozama Pavla Pavličića i Gorana Tribusonova 1970-ih godina 20. stoljeća

književnost i politika). Drugi dio knjige naslovljen je „Između autorske intencije i intencije (kon)teksta“, u kojem se na primjeru Krležina stvaralaštva autor bavi teorijom ironije.

Škvorc u ovom tekstu konstantno ima u vidu okvir kojemu se vraća jer, smatra, „na taj način ne ulazimo u polje dramatične dekonstrukcije koja je sama sebi svrhom, već stalno imamo u vidu cjelinu, reinterpetirajući je s uvijek prisutnom mišlju o graničnim usustavljajućim indikatorima u okviru strukturalnih elemenata koji teže da iz tih graničnih polja iziđu“ (Škvorc, 2003: 17-18).

Prvi dio započinje uokviravanjem proučavanog autora – Krležom i ironijskim taktikama prikrivenim autorskim intencijama. Daje prikaz male nacije i njezine književnosti i upozorava na činjenicu da djela određenoga autora (u ovom slučaju Krleže) ne pripadaju samo toj određenoj naciji već i širem, zajedničkom prostoru, u Krležinu slučaju srednje Europe. U ovom radu spomenuti koncept male nacije i njezine književnosti proširit će se ne samo na srednjoeuropski nego i na zapadnoeuropski književni krug, činjenicom što je Dubravka Ugrešić većinu svojih djela napisala izvan granica Hrvatske te se i sama zalaže za transkulturalizam<sup>48</sup>. Škvorc govori i o „duhovnom kontekstu“ određenoga područja i načinu na koji ono utječe na pisca i dijalogičnost te naglašava naraciju nacije i raspravlja o tome je li književnost nacionalni fenomen.

Iščitavanje ironije u Krležinim romanima započinje Derridaovom misli o knjizi kao *potpunom znanju o određenom subjektu*, gdje tekst ostaje otvoren za ponovno interpretiranje, drukčija čitanja i prilagodbe njima (2003: 32). Ironijska žarišta mogu se odrediti detektiranjem ironije u tekstu gdje je ona strukturalni element ili ironija može biti „tekstualna strategija“, sintagma koju Škvorc preuzima od Wildea. I on, poput ostalih koji teorijski proučavaju ironiju, smatra da se u proučavanje ironije moraju uključiti razni tekstualni i intertekstualni indikatori, ali i sinkronijski i dijakronijski indikatori. Osim toga, ironija se može proučavati kao mikrostruktura i kao makrostruktura, a postmoderna kao da podrazumijeva ironiju: štoviše, neki izjednačavaju postmodernu i korištenje ironije.

Škvorc kao predmet svojega istraživanja bira samo ona Krležina djela koja prema njegovu mišljenju nude najbolje mogućnosti analize ironičnih slojeva. On proučava Krležina djela ne samo tražeći ironiju već naglašava i da „proučavanje Krležina totaliteta može vrlo lako postati proučavanjem povijesti ideja i ideologija dvadesetog stoljeća, ili proučavanje

---

<sup>48</sup> Vidi primjerice intervju Biti izvan, *Reč*, br. 60, 2000., koji je vodila Ana Ristović, u kojem Ugrešić govori o transkulturalizmu i transnacionalnoj književnosti.

povijesti (patnji) Hrvatske i ostalih srednjoeuropskih zemalja“ (2003: 44). Ovaj Škvorčev izvantekstualni koncept preuzet ćemo i u našem istraživanju te u perspektivnom dijelu otvoriti pitanje proučavanja ironije u opusu Dubravke Ugrešić. Njegova je polazišna hipoteza da „bez razumijevanja ne samo ironije već i naravi ironije i ironičnog u Krležinim tekstovima, nije moguće razumjeti, ni interpretirati njegove tekstove i njihov utjecaj na njemu sinkronu i kasniju hrvatsku i regionalnu književnost“ (2003: 52).

Nakon uokviravanja prostorom (Srednjom Europom), Škvorc govori o ironičnim taktikama koje je Krleža izgradio, pozivajući se na intertekstualne veze hrvatske i europske tradicije. S obzirom na činjenicu da ironija uglavnom podrazumijeva negiranje, na taj način i Škvorc pristupa Krležinu djelu, u ovom poglavlju polazeći od Krležina „negiranja“ hrvatske tradicije, posebno slijedeći u književnoj teoriji i povijesti već prepoznatu liniju Šenoa – Matoš – Krleža, u konačnici zaključujući da je „Krležin tip iskaza nastavljen u Šegedinovoj prozi, posebice njegovim ranijim romanima“ (2003: 127). Proteže Škvorc intertekstualno pitanje i na europsku književnost, uočavajući da je osim o lokalnom Krležu „istovremeno vodio raspravu i odnosio se prema autorima kao što su, u pojedinim tekstovima, bili Nietzsche i Schopenhauer, ili Ibsen i Zola“ (2003: 135), a iskaz mu povezuje s iskazom Dostojevskog.

Zadnje uokviravanje Škvorc vrši književnošću i politikom, odnosno Krležinim djelima i odnosom politike prema njima. Može se na ovom mjestu povući paralela s Dubravkom Ugrešić, čija su djela upravo zbog politike donekle „izbačena“ iz korpusa hrvatske književnosti, u smislu njezina zanemarivanja i „protjerivanja“ izvan granica Hrvatske.

Određujući Krležinu ironiju, Škvorc polazi od modela koji je u književnu teoriju uvela Candence D. Lang. Naime,

Ona vidi čitavu narativnu praksu kao dvojstvo između različitih polaznih pozicija u razumijevanju same naravi naracije. U tom smislu identificira temeljnu razliku između dva različita pristupa fenomenu naracije, gdje ih određuje kao ironiju i humor. ... Ironični tekst je, kako kaže, primarno ekspresivan. To znači da takav tekst prenosi poruku, komunicira ideju, pokušava izraziti misli ili osjećaje. Zasnovan je na ideji jezika kao medija, nadomjestka čija je jedina funkcija da reprezentira od prije postojeću ideju ili koncept. ... Za „ironične“ autore tekst je ekspresija značenja, za humorne autore tekst je proizvodnja značenja (2003: 181).

Na temelju njezine teorije Škvorc zaključuje da „prvi tip, ironični, zasnovan je na monologu dok je drugi tip, humorni, praktično zasnovan na dijalogu“, no „monološki tip iskaza uvijek će imati određene elemente dijaloškog“ (2003: 182-183). Granica ironije i humora, monologa i dijaloga nije tako jasno utvrđena te, smatramo, uvelike ovisi i o čitatelju kako će tekst shvatiti.

U drugom dijelu spomenute knjige Škvorc prikazuje ironiju u njezinu povijesnom teorijskom slijedu, kao dio odgovora na pitanje koje sam sebi postavlja: Je li moguće interpretirati tekst bez dekodiranja ironije? Polazi od najranijega razdoblja književnosti pa tijekom rasprave dolazi i do postmoderne koja je prihvatila ironiju kao jedan od svojih glavnih narativnih postupaka. Na primjerima Krležinih romana označava što je važno za dekodiranje ironije i pokušava odrediti razine na kojima se ironija može iščitati. Navodi pritom dvije tradicije u istraživanju ironije: onu inspiriranu hegelijanskom predodžbom totaliteta (Muecke, Booth) i onu inspiriranu šlegelovskom predodžbom „neprekidnog poniranja“ (od Nietzschea do Bahtina i Handwerka).

Škvorčeva četiri koncepta pružaju dobar uvid u istraživanje ironije u Krležinim romanima, ne gledajući tek jednostrano upisanu ironiju. Ovakva će se klasifikacija prilagoditi iščitavanju proznih tekstova u ovoj disertaciji, uokvirujući ih prostornim i kulturnim prilikama, intertekstualnošću te tekstualnim i izvantekstualnim okvirom, što proizvodi različite vrste ironijskog predznaka, a sve oblikovano hipotezom istraživanja i povezivanjem s feminizmom.

### 2.3.2. Razgraničenje pojmova

Stojanović je u svojoj knjizi *Ironija i značenje* iznio zaključak da „granice ironije prema humoru, parodiji, sarkazmu pa i grotesci takođe nisu savim oštre. Neretko se ironija definiše nekim od ovih pojmova, i obrnuto“ (Stojanović, 1984: 45). Stoga slijedi dio u kojem će se istražiti na koji se način ovi pojmovi definiraju u književnoj teoriji.

### 2.3.2.1. Ironija

*Rečnik književnih termina* (ur. Zdenko Škreb et al, Nolit, Beograd, 1985) ironiju definira kao „postupak onoga koji postavlja pitanja pretvarajući se da sam ne zna odgovor, ili onoga koji nešto namjerno prećutkuje i kaže manje nego što misli“ te nastavlja da je ironija „uglavnom duhovito i podsmešljivo držanje koje znači upravo suprotno od onoga što se rečima kazuje“ (1985: 275). Zanimljivo je da ovaj rječnik navodi kako se ironija javlja u više oblika, od dobroćudne šale do zajedljivog sarkazma, čime se zapravo brišu granice pojma i povezuje ga se i sa šalom i sarkazmom, a u nastavku određenja pojma i s groteskom, humorom, satikom i fantastikom. Termin se nastoji objasniti i psihološki i filozofski te se nudi kratak povijesni pregled, posebno baziran na Kvintilijanu, koji ironiju određuje i kao figuru i kao trop i kao alegoriju.

Milivoj Solar u *Rječniku književnoga nazivlja* definira ironiju na ovaj način: „figura određena izražavanjem preko suprotnosti: misli se zapravo obrnuto od onoga što se izravno kaže. U širem smislu, koji se na to nadovezuje, određeni stav i/ili način izražavanja koji karakterizira suprotnost između izravnog, vanjskog, prividno pozitivnog izraza, i posrednog, unutarnjeg, zapravo negativnog stava“ (Solar, 2006: 130). I Solar proširuje njezinu uporabu na druge figure, prije svega na humor i satiru, no smatra da se „pri tome (se) ponekad prave razlike jer se drži kako je humor uglavnom vedar i dobroćudan, dok je ironija kritična i sklona obscenijavanju onoga na što se odnosi“ (2006: 130). Blažanović u *Rječniku hrvatskoga književnog nazivlja* ponavlja donekle uvriježenu definiciju ironije kao figure koja izražava suprotno od onoga što se zapravo misli te dodaje da je ironija „u osnovi, nijekanje i poništavanje onoga što je sadržano u tvrdnji, pošto se otkriva u pravoj vrijednosti i time prikazuje smiješnim“. Smatra da se ironija „dotiče s bližim pojmom parodije“ (Blažanović, 1997: 113), no ne spominje nijednu drugu figuru ni trop. Ista ova definicija donosi se i u *Književnom leksikonu* Tvrтка Čubelića (Zagreb, 1972). Oxfordski rječnik Chrisa Baldicka (*The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, 1991) definira ironiju kao „suptilnu humorističnu percepciju proturječnosti, u kojoj je jedna očito iskrena izjava potkopana svojim kontekstom tako da dobiva u potpunosti drugačije značenje“ (Baldick, 1991: 114). Navode se razne književne vrste u kojima se primjećuje ironija te se naglašava da je njezina uloga najvažnija u satiri. U Penguinovu *Rječniku književnih termina* (*A Dictionary of Literary Terms*, 1986) J. A. Cuddona o ironiji se govori opširno. Daje se

povijesni prikaz ironije, od Platona i Sokrata preko Schlegela i Kierkegarda do Nietzschea i Manna. Cuddon dobro primjećuje da ironija izbjegava definiciju; „Nijedna definicija neće moći pokriti svaki aspekt njezine prirode, kao što nijedna definicija neće moći objasniti i opisati radost i zašto neke stvari smatramo smiješnima a druge ne“. Ono što ipak zaključuje jest da „izgleda jasno da većina formi ironije involvira percepciju ili svjesnost o diskrepanciji ili nekongruentnosti između riječi i njihova značenja, ili između radnji i njihovih rezultata ili između prikaza i stvarnosti“ (Cuddon, 1986: 338). Cuddon ironiju povezuje sa satirom, odnosno naziva ju „oružjem satiričara“ zbog toga što je ona „svjesno ili nesvjesno oružje istine“ (1986: 339).

#### 2.3.2.2. *Humor*

Humor se pak smatra najblažom verzijom izricanja smiješnoga. Dolazi od lat. riječi *humor*, koja označava vlažnost, tekućinu, sok. U početku se povezivao s medicinskom terminologijom, u vezi s raspoloženjem, a „obrazovanje modernog pojma h.(umora) išlo je putem razlikovanja pojave od njene fiziološke podloge; za razliku od raznih 'ćoškastih' ljudi, koji nisu ni svesni svoje ekscentričnosti, kao nosioci h. pokazuju se ljudi koji su svesni svojih i tuđih nastranosti i nalaze uveseljenje u tome da otkrivaju te nastranosti“ (ur. Škreb, 1985: 253). Opću definiciju donosi Solar: „opći naziv izražavanja i prikazivanja smiješnoga u svim vidovima i načinima, kao i sposobnost njegova prepoznavanja i razumijevanja u svim životnim situacijama“ (2006: 121). Humor se tek od 18. stoljeća počeo povezivati sa smijehom i upotrebljavati u kontra-distinkciji prema dosjetki (Cuddon, 1986: 314).

#### 2.3.2.3. *Satira*

Ironija često ima svoj značenjski rub i prema satiri. Satira je „književno djelo u kojem je na podrugljiv i duhovit način izražena oštra osuda jednog društva ili ljudskih mana“ (ur. Škreb, 1985: 695), „naziv svakoga književnog djela koje podrugljivo, duhovito i najčešće oštro karikirano osuđuje općeljudske ili društvene mane“ (Solar, 2006: 262), „često incidentni

element u književnim djelima koja ne moraju cijela biti satirična“ (Baldick, 1991: 198); a ironija može biti jedan od načina izražavanja satire.

#### 2.3.2.4. Sarkazam i groteska

Sarkazam je „gorka i nemilosrdna poruga ili prekor s podsmehom, zajedljiv i zlonameran“, „termin antičke retorike za vrstu jetke ironije“ (ur. Škreb, 1985: 693); „To je pojačana i uvredljiva ironija sa zluradim podsmijehom“ (Blažanović, 1997: 285). Za razliku od sarkazma, groteska je „karikaturalno-fantastična i iskrivljena slika stvarnosti, koja ne izaziva komična, već zastrašujuća osjećanja“; „otvara svoje posebne uvide u prirodu realnosti tako što na alogičan i paradoksalan način dovodi u vezu obično nespojive, disperatne elemente“ (ur. Škreb, 1985: 229). Groteska „izaziva poseban dojam na granici između gorko ozbiljnoga, čak zastrašujućega, i smiješnog“ (Solar, 2006: 114), a „u književnosti groteskni se elementi mogu naći u karikaturi, parodiji, satiri, pogrdi, burleski, crnoj komediji, jezivom i u onom što je poznato kao teatar apsurd“ (Cuddon, 1986: 296).

#### 2.3.2.5. Parodija

Parodija je „preoblikovanje nekog, najčešće poznatog i slavnog, djela na takav način da se dobiva komičan i/ili satiričan smisao“ (Solar, 2006: 212). No, isto tako, „parodiju je teško uspješno postići“ te je „malena forma umjetničke književnosti koja uspijeva samo u rukama pisaca koji su originalni i kreativni“ (Cuddon, 1986: 483) U *Rečniku književnih termina* razlikuju se tri postupka parodije: verbalni, tematsko parodiranje te ono „komičnim i ironičnim imitiranjem stila, jezika, stvaralačkog metoda ili manira jednog pisca“ (ur. Škreb, 1985: 528).

### 2.3.2.6. Alegorija

Ironiju se po svojoj „prevrtljivoj“ funkciji može povezati i s alegorijom. Cuddon smatra kao pravilo da je „alegorija priča u stihovima ili prozi s dvostrukim značenjem; primarno ili površinsko značenje i drugotno ili ispod-površinsko značenje“ (Cuddon, 1986: 24). Solar ju definira prije svega kao pjesničku figuru „u kojoj se ono što je izravno rečeno odnosi na nešto drugo, uz pretpostavku da se značenje neke pjesničke slike ili priče može objasniti pojmovima“ (Solar, 2006: 11), a značenje proširuje i na neke književne vrste (alegorijsku poemu i basnu). *Rečnik književnih termina* uspoređuje ju sa simbolom i parabolom te navodi da je u antici alegorija označavala „isprva metaforičko značenje čitave rečenice za razliku od pojedine riječi kao metafore“ (ur. Škreb, 1985: 12).

### 2.3.3. Sinteza poglavlja

U prvom poglavlju ovoga rada iznesena je teorijska podloga istraživanja i iščitavanja proznih tekstova koje slijedi. S obzirom na činjenicu da je namjera proučavanje ironije u prozi Dubravke Ugrešić i da se polazi od postavke da je ironija osnovna konstruktivna komponenta njezinih romana koja ju time odvaja od korpusa hrvatske ženske književnosti od 1970-ih godina nadalje, u teorijskoj podlozi zastupljeni su prije svega teorijski tekstovi koji se bave pitanjem kulture koja premreženoću odnosa moći (ne)omogućava i ironiju. Uronjenost proučavanih proznih tekstova u postmodernu kulturu zahtijeva njezino definiranje i korištenje teorijske misli na kojoj ona počiva, a to su fenomenologija i dekonstrukcija.

Ono što ovo istraživanje donekle razlikuje od nekih dosadašnjih jest to što se ironiju pokušava povezati s feminističkom teorijom. Feminizam dekonstruira patrijarhalnu paradigmu, koja također leži u kulturi. Međutim, dekonstruirati ju nije dovoljno; potrebna je nova rekonstrukcija, a ona za koju se mi zalažemo i koju iščitavamo iz proučavanoga opusa vodi do prava na razliku. Iz romana Dubravke Ugrešić ne iščitava se samo želja za poboljšanjem položaja žena već i svih *drugih*, odbačenih, egzilanata, starih... S tim u vezi konzultirani su i u teorijsku podlogu uključeni teorijski tekstovi koji se bave pitanjem stereotipa i identiteta. Uočeno je da je jedan od mogućih načina na koji se upozorava na



potrebu rekonstrukcije i izgradnje nove paradigme upravo ironija. U iščitavanju proznih tekstova Dubravke Ugrešić podijelit ćemo ju prema kulturološkim kategorijama, koje otvaraju posebne potkategorije. Pritom će se poslužiti teorijskim spoznajama do kojih su na tom području došli neki od najznačajnijih teoretičara ironije 20. stoljeća.

Istraživanje ironije posebno je zanimljivo jer je, kao što se vidi iz dosad rečenog, sama ironija neuhvatljiva, ona izmiče definiciji. U njezinu igru upleteni su onaj koji ironiju stvara, onaj koji ironiju tumači i sam tekst. Stoga se ovo iščitavanje ironije koje će se u središnjem poglavlju ponuditi ne mora podudarati s autoričinim, niti s bilo čijim drugim tko ironiju u istom tekstu tumači. Upravo zbog toga smatramo ovu temu zanimljivom jer otvara nove mogućnosti iščitavanja i tumačenja i poziva na promišljanje o ironiji i njezinu mjestu u književnoj produkciji i društvu općenito, o čemu će više riječi biti u završnomu poglavlju.

Poglavlje koje slijedi središnje je istraživačko poglavlje utemeljeno na teorijskoj podlozi iznesenoj u prvom poglavlju. S obzirom na to da je veza ironije i kulture neophodna, istraživanje započinje prostornim i kulturnim uokviravanjem, koje će pojasniti neka ironijska žarišta koja bi bez poznavanja tih prilika ostala neprepoznata kao takva. Promatrani opus dijeli se u tri razdoblja: prvo razdoblje uvjetovano je (dekadentnim) socijalizmom, drugo egzilom, a treće tranzicijom i popularnom kulturom. Iz ovako određenog konteksta kreće se u analizu ironičnih iskaza.

### 3. MOGUĆE IMPLIKACIJE IRONIJSKIH ISKLIZNUĆA U PROZI DUBRAVKE UGREŠIĆ UOKVIRENIH DEKADENTNIM SOCIJALIZMOM, EGZILOM I TRANZICIJOM

U ovoj disertaciji središnje mjesto zauzima proza Dubravke Ugrešić i proučavanje načina na koji se u nju upisuju ironični iskazi, kao i razlozi njihova upisivanja. Opće je mišljenje da se proza Dubravke Ugrešić može suprotstaviti većem dijelu književnog korpusa hrvatske „ženske“ književnosti od 1970-ih godina nadalje upravo njezinom sklonošću ironičnom. Mišljenja smo da je razlog tomu potrebno tražiti u širem kulturnom i povijesnom kontekstu, koji je autorici o(ne)mogućio ironijski iskaz, kojim se odvaja od ostalih književnica spomenutoga razdoblja, prije svega nepristajanjem na rodnu podjelu književnosti jer, kaže autorica, „u našim kulturnim krajevima postoji književnost s velikim 'K' i 'ženska književnost' (Ristović, 2000:120) te ne želi pristati na „getoizaciju“ žena u okvire ženske književnosti<sup>49</sup>. Smatramo da je za mogući put rješenja ovoga problema prvenstveno potrebno uspostaviti odnos koji će se bazirati na međusobnom prihvaćanju različitih (sub)alternih glasova te se stoga slažemo s autoricom proučavanoga proznog opusa u segmentu koji negira podjelu jer ona može biti moguća tek kada se uspostave nove kulturalne paradigme bazirane na međusobnom prihvaćanju. U takvoj konstelaciji snaga književnost može preuzeti značajnu ulogu kako bi pomogla kulturalnoj paradigmi u nastajanju. U tom (dugotrajnom) postupku usmjerit ćemo se na one književne pojavnosti promatranoga opusa u kojima se autorica koristi ironijom kao oštrim oružjem za preispitivanje društvenih konstrukcija, potičući recipijente na mijenjanje sebe i vlastitog mišljenja, ali ujedno i prevladavajućeg razmišljanja ili „duha“ epohe. No, ono u čemu se ovo iščitavanje ne slaže s autoricom promatranoga opusa jest tvrdnja da ne piše ženskim pismom i da ne pripada „ženskoj“ književnosti. Također se ovo iščitavanje ne slaže ni s nekim povjesničarima književnosti koji Dubravku Ugrešić smještaju

---

<sup>49</sup> O problemima „ženske književnosti“ autorica piše u članku „Ženski književni kanon“, *Sarajevske Sveske*, br. 37-38, dostupno na <http://www.sveske.ba/bs/content/zenski-knjizevni-kanon> (pristupljeno 29. 8. 2013.).

upravo u to „žensko“ pismo. Naime, ona pripada „ženskomu“ pismu, nazovimo ga uvjetno tako, ali onom koje se tako naziva u jednoj drugačijoj kulturalnoj paradigmi, koju se želi istražiti u ovom radu. Njezino mjesto u hrvatskoj književnosti smatramo kontrapunktnim, onim koje spaja muško i žensko, visoko i nisko, tradicionalno i suvremeno. Razlozi ironijskog diskursa kojim se služi potražiti će se u povijesti i kulturi područja bivših jugoslavenskih naroda, pozivajući se na Cullerovu teoriju okvira<sup>50</sup>. Naime, Culler (1988: ix) koristi sintagmu *uokvirivanje znaka* jer smatra da ima nekoliko prednosti nad terminom *kontekst*: „podsjeća nas da je uokvirivanje nešto što mi radimo; dajemo naznake tog okvira (unaprijed se falsificira dokaz kako bi nekog proglasio krivim), glavna upotreba konteksta; i izbjegava početni pozitivizam 'konteksta' aludirajući na semiotičku funkciju uokvirivanja u umjetnosti, gdje je okvir određujući, mjesto objekta ili događaja kao umjetnosti, a opet sam okvir ne mora biti opipljiv, čista artikulacija.“ Zalaže se za uokvirivanje teorija i njihova povezivanja s društvom u cjelini jer „rasprava o budućnosti zahtijeva povezivanje kritike direktno s društvenim i političkim ciljevima, s obzirom na to da trebamo nešto izvan kritike kako bismo opravdali naš izbor budućnosti“ (Johnson, 1998: 69).

Kontekstualiziranje ili uokvirivanje proze Dubravke Ugrešić nameće trojnu podjelu njezina proznog opusa: stvaralaštvo određeno diskurzivnim odnosom moći unutar jugoslavenskoga sistema ((dekadentnim) socijalizmom, zatim egzilom i idejom egzila kao jednim od središnjih manifestacija drugosti u procesu konsolidacije „prostora između“<sup>51</sup> i onim što se na našim područjima naziva tranzicijom ili pak postsocijalizmom, neoliberalizmom i neokapitalizmom<sup>52</sup>.

Ovakvoj trodijelnoj podjeli i iščitavanju mogućih implikacija ironijskih iskliznuća, koje slijedi poglavlje o drugim autorima suvremene hrvatske književnosti prepoznatljivima po korištenju ironije u svojoj prozi, prethodit će smještanje Dubravke Ugrešić u sam kanon hrvatske književnosti, što se donosi u sljedećemu poglavlju.

---

<sup>50</sup> Godine 1988. Jonathan Culler izdaje knjigu *Framing the sign* u kojoj donosi pregled najznačajnijih teorija i nekih teoretičara. Tako govoreći o svakomu, npr. Bachelardu, Empsonu ili De Manu, određuje okvir unutar kojeg se kreće njihova teorija kako bismo ju što bolje razumjeli.

<sup>51</sup> Više o tome Homi Bhabha u knjizi *Location of Culture*.

<sup>52</sup> O tome Maša Kolanović (2011).

### 3.1. Hrvatska „ženska“ književnost

Da politika može utjecati na nečije uključivanje ili izbacivanje iz kanona nije nepoznata niti neprakticirana činjenica. U povijesti književnosti mnogo je dokaza o određenosti kanona hegemonijom<sup>53</sup>. Primijetila je i Lidija Dujić da je „za afirmaciju književnice u našoj tradiciji i kulturnom kontekstu presudna podudarnost onoga što određeno vrijeme od nje očekuje i uloge koju ona u svom okruženju ispunjava“ (2006: 3), no, na sreću, vrijeme je u većini slučajeva suradnik revalorizacije vrijednih a zaboravljenih književnika i njihovih djela. Primjerice, afera Vještice iz Rija utjecala je na mjesto Slavenke Drakulić i Dubravke Ugrešić u hrvatskom književnom kanonu. O kanonu je teško, pa i nemoguće govoriti iz perspektive sadašnjosti, a posebno o književnicama u tom istom kanonu, koje su sve do postmodernizma više-manje bile marginalizirane<sup>54</sup>. Stoga se ovo iščitavanje oslanja na povijesti književnosti, ali i tekstove o hrvatskoj ženskoj književnosti, kojoj pripada i Dubravka Ugrešić.

Kao i u ostalim zapadnoeuropskim književnostima, i u Hrvatskoj o „ženskoj“ književnosti intenzivnije se može govoriti tek od 1970-ih godina 20. stoljeća, odnosno od vremena kada je postmodernizam odnio prevagu nad „muškom“ modernom. To ne znači da žene nisu bile prisutne u književnosti i ranije, no bile su marginalizirane, u traženju vlastita glasa i samo čitateljice. Kao prvi spomenik ženske pismenosti hrvatske književnosti navodi se zapis sa sarkofaga kraljice Jelene iz 976. godine, a u potrazi za ženskim književnim djelovanjem odlazi se u povijest do gotovo mitske Cvijete Zuzorić, koja je u svojem salonu okupljala razne pjesnike i pjesnikinje<sup>55</sup> i bila nadahnućem mnogima, sve do današnjih dana<sup>56</sup>. Početke stvaranja „ženskoga“ pisma Dunja Fališevac vidi u 18. stoljeću, jer tada „književna djela koja pišu žene vrlo se jasno počinju razlikovati od djela koja pišu muškarci“ (Fališevac, 2002: 128). Izdvaja nekoliko dubrovačkih književnica koje pišu djela uglavnom religiozno-

---

<sup>53</sup> O hrvatskom književnom kanonu i njegovu stvaranju više u Protrka Štimec (2008).

<sup>54</sup> Više o stvaranju ženske publike i stvaranju samosvojnoga ženskog glasa v. Tickner (2005), Showalter (1999) i Gilbert – Gubar (2000).

<sup>55</sup> Lidija Dujić u svojoj doktorskoj disertaciji *Kontrapunkt tradicije hrvatske ženske književnosti: Od mita o Cvijeti Zuzorić do autobiografske trilogije Irene vrkljan* (2006) govori o njima kao pjesnikinjama bez pjesme.

<sup>56</sup> Oko njezina života raspredale su se mnoge legende. Poznato je da joj je pjesmu posvetio Torquato Tasso, a o njezinu životu imaginarni dnevnik *Skroviti vrt* napisao je Luko Paljetak. Prvu studiju o Cvijeti Zuzorić napisao je Ivan Kukuljević.

moralističke tematike. To su Marija Dimitrović Bettera (1671. – 1765.), Lukrecija Bogašinović (1710. – 1784.), Anica Bošković (1714. – 1804.), č. s. Benedikta Gradić (1688. – 1771.). U kontinentalnoj Hrvatskoj djelovala je Katarina Patačić (oko 1743. – 1811.). Stvaranju ženskoga književnog polja prethodile su kulturološke odrednice hrvatske sredine i jačanje ondašnjega građanskog društva, ali i stvaranje ženske čitalačke publike u 17. stoljeću<sup>57</sup>, kada su se

stvorili uvjeti koji će ženi omogućiti sudjelovanje u muškom svijetu kulture. Briga o hrvatskom jeziku, sustavan rad isusovaca, prvenstveno Bartola Kašića, na izgradnji jedinstvenog književnog jezika, a zatim i briga franjevac oko obrazovanja ženskog dijela pučanstva, urodili su plodom te je stvorena i ženska čitalačka publika, publika, dakle, koja u pravilu nije poznavala drugi jezik osim hrvatskoga. (Fališevac, 2002: 127).

Međutim, slika tadašnje ženske književnosti i njezinih čitateljica bila je oblikovana patrijarhalnim svjetonazorom koji je u ženi vidio religiozno, naivno, gotovo eterično stvorenje. Fališevac smatra da je upravo u 18. stoljeću „ostvarena podjela književnih tekstova na one muške i na one ženske“ (2002: 137).

U hrvatskoj književnosti 19. stoljeća značajna spisateljica je Dragojla Jarnević (1813. – 1875.). Dnevnikom vođenim od 1833. do 1874. nastojala je promijeniti stereotipnu i degradirajuću sliku žene prisutne u tadašnjem društvu koju su kreirali muškarci. Htjela je „preoblikovati položaj žene od objekta (seksualnog, društvenog, estetskog) do spoznavajućeg samosvjesnog subjekta“ (Nemec, 2002: 100). Njezin *Dnevnik* u kojem daje sveobuhvatnu sliku tadašnjega društva i posebno ocrta razlike među spolovima, u to je doba bio iznenađujući, gotovo blasfemičan, zbog njezina otvorena pisanja o intimnim temama, što ju je gurnulo još dalje na margine tadašnjega društva. Ivan Filipović je djelo proglasio pornografijom, a autoričina slika skinuta je sa zida učiteljske zadruga. U povijesti hrvatske „ženske“ književnosti njezin *Dnevnik* zauzima značajno mjesto kao djelo koje u književnost uvodi osviješteni ženski subjekt. Djelo je u integralnom obliku objavljeno tek 2000. godine, a uredila ga je Irena Lukšić. Dunja Detoni Dujmić (1998: 79) smatra da je to „jedan (je) od

---

<sup>57</sup> Misli se prvenstveno na Dalmaciju, o čemu svjedoči i djelo Jakova Armolušića *Slava ženska*. Kontinentalna Hrvatska u to se vrijeme još borila protiv Turaka i tek je jedna predstavica „ženske“ književnosti, Katarina Zrinski.

najtužnijih tekstova u hrvatskoj književnosti XIX. stoljeća; obilježen je traumom osamljenička života, prizivanjem smrti, dramatičnom borbom za izraz žene iznimno živa duha koja se žestoko naprezala osmisliti vlastiti opstanak“. Nikola Andrić nazvao ju je „hrvatskom George Sand“, a Milan Marjanović „dobrovoljnom usidjelicom“. Ivo Frangeš, pak, u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti*, dao joj je tek jednu rečenicu.

Sliku žene koju su stvorili muškarci u 19. stoljeću u hrvatskoj književnosti Nemeč (2002: 100-101) dijeli na četiri tipa:

- 1) kućni anđeo/ svetica/ progonjena nevinost
- 2) fatalna žena (*femme fatale*)
- 3) produhovljena, boležljiva, krhka žena (*femme fragile*)
- 4) žena na putu prema samosvijesti, subverzivna žena koja raskida s patrijarhalnim, moralnim i klasnim ogradama.

Prva tri tipa moguće je prepoznati u romanima Augusta Šenoa, Ksavera Šandora Gjalskoga, Eugena Kumičića, Ante Kovačića, Vjenceslava Novaka. O četvrtom tipu pišu žene koje ujedno pripadaju prvom feminističkom valu u Hrvatskoj, prvenstveno Marija Jurić Zagorka (1873. – 1957.) i Zofka Kveder (1878. – 1926.). Od ostalih spisateljica spomenimo Jagodu Truhelku (1864. – 1957.), Gjenu Vojnović (1866. – 1956.), Ivanu Brlić Mažuranić (1874. – 1938.), Adelu Milčinović (1879. – 1968.). Muškarci koji su se bavili književnošću u 19. stoljeću nisu pisali o samosvjesnim ženama; njihov prikaz i doživljaj žene i dalje je bio stereotipan.

U devetnaestom stoljeću spisateljice su pronašle i svoju „oazu“, dječju književnost, odnosno „prostor koji joj je ista javnost velikodušno ustupila“ (Dujić, 2006: 19). Većina književnica također se bavila odgojem i poučavanjem, što se isto može smatrati getoizacijom književnica u sfere koje muškarcima nisu bile od velikoga značenja.

Razdoblje između dvaju ratova smatra se drugim feminističkim valom u hrvatskoj književnosti. Uz neumorni spisateljski duh Marije Jurić Zagorke pišu i Mara Ivančan (1891. – 1968.), Zdenka Jušić Seunik (1905. – 1989.), Vilma Vukelić (1880. – 1956.), Fedy Martinčić (1902. – 1982.). Sve to bili su mali koraci prema afirmiranju ženskoga pisma koje će se „kao autentično pismo žudnje (M. Duras), afirmirat (će se) u hrvatskoj književnosti tek osamdesetih godina 20. stoljeća“ (Nemeč, 2002: 108).

Poslije Drugoga svjetskog rata na žensku književnu scenu stupile su „žene stradalnice“. Naime, 1945. godine „nastupilo je doba jakih ideologijskih pritisaka zbog kojih nakladničku prednost dobivaju ratne stradalnice, jasenačke žrtve, elšatske i partizanske povratnice, omladinske aktivistice te neke predratne ljevičarke (Detoni Dujmić, 1998: 55).

Mijene u hrvatskoj književnosti ka afirmiranom ženskom pismu počinju već 1970-ih godina romanima Sunčane Škrinjarić. Andrea Zlatar (2002: 109) smatra ju prethodnicom događanja u hrvatskoj ženskoj književnosti 1980-ih godina, no „njezina se prozna produkcija nikako nije uspijevala recepcijski, prvenstveno u očima kritike, izvući iz ladica djevojačke, omladinske literature, iako je njezina proza nudila model mekanoga autobiografskog ženskog pisma“. Krajem 1970-ih godina i Dubravka Ugrešić piše svoju prvu prozu za odrasle. Nemeč zamjećuje da je već 1960-ih godina „zamjetna (je) tendencija kakva će se kasnije samo produbljivati: prestanak dominacije jednoga tipa pisanja, izrazita heteronomija, uvećavanje razlika među piscima, stvaranje 'pojedinačnih proza' što ih više ne povezuje nikakav zajednički nazivnik, bilo sadržajni, bilo idejni, stilski ili duhovno-povijesni“ (Nemeč, 2003: 174). Događaji na svjetskoj društvenoj sceni praćeni su i događajima u Hrvatskoj, što sve ostavlja utjecaja i na književnost: Deklaracija o jeziku 1967. i Hrvatsko proljeće 1971. Odvija se postupna zamjena epohe moderne postmodernom, odnosno „mijenja se kulturni koncept dotad obilježen modernističkim ekskluzivizmom i esteticizmom“, no ipak „koherentan poetički opis tih procesa u hrvatskoj književnoj historiografiji nažalost još ne postoji. No u suvremenim periodizacijama naziv 'postmodernizam' već je prihvaćen kao oznaka književnih procesa od 1971. naovamo“ (2003: 244). Upravo iz tog razloga Dubravku Ugrešić promatramo u razdoblju od 1970-ih godina 20. stoljeća do danas, stavljajući ju u društveni, politički i poetski kontekst toga vremena. Vrijeme postmoderniteta odlikuje raspršenost i izbjegavanje središta, što je bilo odlika moderne. Subverzivno, marginalno i zanemarivano sada dolazi u prvi plan. Promatrajući žensko pismo i prostor, Emilija Kovač (2010: 5) piše: „Krajem sedamdesetih pale su velike, kompaktne, utopijske ideologije jakog subjekta pa se tako raspao i ženski prostor kao jedinstven entitet koji se održava centripetalno usmjerenim silnicama.“ U tako posloženoj konstrukciji odnosa moći, žensko osviješteno pismo nalazi svoje mjesto u hrvatskoj književnosti 1980-ih godina, a autorice su se dokazale kao razlika, drugost i sve se više poetički individualiziraju.

Lidija Dujčić (2006: 129) žensko stvaralaštvo 1980-ih godina dijeli na sljedeći način:

- 1) Autobiografska građa oblikovana u manje romaneskne forme često ispovjednog karaktera.
- 2) Arhetipski fragmenti iz sterilnog, dekadentnog, građanskog miljea, jasno polariziranih uloga superiornog oca i inferiorne majke.
- 3) Naglašena stilska afektivnost koja vodi autorice od iskazivanja poetski izvornog i doživljenog prema patetičnom i artificijelnom.

Među najznačajnijim predstavnicama ženskoga pisma Dujčić izdvaja Irenu Vrkljan, Slavenku Drakulić i Dubravku Ugrešić.

Helena Sablić Tomić (1997) prozno žensko stvaralaštvo 1980-ih godina dijeli na tri tipa: priče s elementima fantastike, dva modela trivijalne književnosti: patchwork Ugrešić, Lukšić, i jeans proza te quorumaška proza. U časopisu *Quorum* djelovale su Carmen Klein, Jasna Denona, Branka Sljepčević, Zorica Radaković, Marinella. One pišu u vrijeme ženskoga pisma, no nitko ih nije tako definirao.

Govoreći o ženskome proznom stvaralaštvu 1980-ih godina u knjizi *Gola u snu*, Sablić Tomić (2005: 99-100) piše da ono „podrazumijeva ujednačavanje raznorodnih modela i tipova kroz koje autorice ne naglašavaju uvijek samo binarnu zaoštrenost između spolnih oznaka i literarnih vrijednosti“ te da se „u tekstovima većine autorica iz osamdesetih godina kao podtekst (se) provlači rodno promišljanje suodnosa osobnih i kozmopolitskih vrijednosti, pretapanje malograđanskih i socijalističkih navika“.

Žensko prozno stvaralaštvo 1990-ih godina u hrvatskoj književnosti povezuje se s diskursom rata, a za tadašnju žensku prozu Kovač (2010: 5) kaže da tada „i ženski subjekt ispituje sebe, i kao čitatelj javnog, kolektivnog identiteta“. Kovač tri najznačajnije književnice toga doba (Drakulić, Ugrešić, Vrkljan) smješta u književnost u egzilu (2010: 28-29). Među književnicama kasnijih 1990-ih godina koje se ne dotiču rata u svojoj prozi, barem ne izravno, izdvaja Tatjanu Gromaču, Lanu Derkač, Suzanu Kunac i Tatjanu Jukić.



### 3.1.1. Mjesto Dubravke Ugrešić u hrvatskoj „ženskoj“ književnosti

Od kraja 1970-ih godina u hrvatskoj književnosti ženski glas dobiva svoje izraženije mjesto. Sve je veći broj i teorijskih i književnih tekstova o „ženskom“ pismu<sup>58</sup>. Iz toga korpusa izdvojili smo Dubravku Ugrešić jer smo primijetili da je ona svoj prostor u individualiziranju „ženske“ poetike izborila ironijskom komponentom, koja ju ujedno odvaja od ostalih autorica ovoga razdoblja. Time je njezina pozicija kontrapunktna jer ju se ne može smjestiti u „žensko“ pismo, ali ju se ne može iz njega ni izbaciti. Njezini romani nisu trivijalni, ali se tim postupkom služe; kao da izmiču bilo kakvom određenju, onako kako Bahtin (1989: 16) komentira roman: „Roman je umetnički organizovana društvena govorna raznolikost, ponekad višejezičnost, i individualna disonanca.“

Dubravka Ugrešić rođena je 1949. godine u Kutini. U književnost je ušla knjigama za djecu *Mali plamen* (1971), *Filip i srećica* (1976), *Kućni duhovi* (1988). Prvu prozu za odrasle, zbirku *Poza za prozu*, objavila je 1978. godine. Velik uspjeh postigla je svojim prvim romanom, *Štefica Cvek u raljama života* (1981), u kojem je postupcima ironije i humorom utjecala na socijalističku sliku ideala žene. Fantastičarskoj maniri približava se zbirkom kratkih priča *Život je bajka* (1983), kojoj je osnova interliterarnost, odnosno intertekstualnost koja upisuje drugi tekst u vlastiti prekrajajući ga, gotovo po istoj „šabloni“ po kojoj se prekraja identitetski potencijal Štefice Cvek. Zanimljiv odnos prema stvarnosti i ironijski stav prema vlastitom pozivu, ali i široj književnoj sceni, može se pratiti u njezinu drugom romanu *Forsiranje romana reke* (1988), u kojem propituje neke već prije naznačene stereotipe, ali koji se može čitati i kao roman „s ključem“. Društvene i povijesne prilike 1990-ih godina utjecale su na svojevrsan zaokret u prozi Dubravke Ugrešić te političko i svoju egzilnu poziciju interpolira u romane *Muzej bezuvjetne predaje* (1998) i *Ministarstvo boli* (2004)<sup>59</sup>. Posljednji roman objavljuje 2008. godine, *Baba Jaga je snijela jaje*. Roman je rekapitulacija njezina dosadašnjeg opusa i svojevrsno vraćanje feminističkim korijenima. Prožno

---

<sup>58</sup> U članku „Prostori suvremene ženske proze“ Helena Sablić Tomić daje detaljan prikaz tekstova o ženskom pismu i pisanih ženskim pismom. Andrea Zlatar u knjizi *Tekst, tijelo, trauma* također donosi niz autorica koje su zauzele prostor suvremene hrvatske književnosti.

<sup>59</sup> Ove je romane prvo objavila na nizozemskog, tek kasnije na hrvatskom. Sabrana djela objavio je srpski izdavač SamizdatB92 i urednik Dejan Ilić, uz zagrebački Konzor. (usp. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=332946>, pristupljeno 29. 8. 2013.)

stvaralaštvo praćeno je autorićinim esejistićkim radom, okupljenim u nekoliko zbirki eseja koji su prevedeni na više jezika. Kronološki, to su *Kultura laži* (1996), *Zabranjeno ćitanje* (2001), *Amerićki fikcionar* (2002), *Nikog nema doma* (2005), *Napad na minibar* (2010) i *Europa u sepiji* (2014).

U povijestima hrvatske knjiŹevnosti takoder je vidljivo koliko je proza Dubravke Ugrešić „sklisko“ podrućje, a time podložno razlićitomu usustavljanju. Spomenuto je već kako se još uvijek ne moŹe govoriti o korpusu djela hrvatske knjiŹevnosti sa stajališta kanona jer se govori o nećemu što se zbiva sada, a za povijest knjiŹevnosti vaŹan je dijakronijski pristup. Neki povjesničari knjiŹevnosti iz razlićitih razloga izbjegavali su uvrštavanje knjiŹevnica u povijesti knjiŹevnosti, no novije povijesti otvaraju prostor i spisateljicama koje su djelovale ili djeluju u hrvatskoj knjiŹevnosti. IstraŹujući Źenski knjiŹevni prostor, Dujić je 2006. godina zapisala da tek sedam Źena ima svoje mjesto u povijestima knjiŹevnosti: Cvijeta Zuzorić, Ana Katarina Frankopan Zrinska, Katarina Pataćić, Dragojla Jarnević, Ivana Brlić MaŹuranić, Jagoda Truhelka i Vesna Parun (2006: 9). U novijim povijestima (Nemec, Prosperov Novak) ipak je veći prostor dan Źenskomu pismu i knjiŹevnicama, u usporedbi s povijestima hrvatske knjiŹevnosti prethodnoga razdoblja.

Dubravko Jelćić (2004) tako na naslovnici svoje *Povijesti knjiŹevnosti* stavlja sliku Cvijete Zuzorić, no u samom pregledu vrlo malo mjesta daje knjiŹevnicama. Najviše mjesta dobila je Vesna Parun, a Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić tek po nekoliko redaka<sup>60</sup>. Jelćić smatra da „samo ćetvero hrvatskih knjiŹevnika nije prepoznalo povijesni trenutak kojemu je hrvatska knjiŹevnost stoljećima teŹila: Dubravka Ugrešić odbacila je hrvatsku drŹavu izjavom da je ona ne osjeća svojom i nastanila se u Nizozemskoj. Slavenka Drakulić je iz Švedske optuŹivala u stranom tisku svoju domovinu za grijeh e koje nije poćinila...“ (2004: 615). Uz dvije spomenute autorice, u ovo ćetvero knjiŹevnika smješta još Gorana Babića i Predraga Matvejevića.

Šicel (1997) u *Povijesti hrvatske knjiŹevnosti 19. i 20. stoljeća* piše sljedeće: „Prozu s naglaskom na spontanosti izraŹaja specifićnoga Źenskog senzibiliteta piše Dubravka Ugrešić – posebno zapamćena romanom *Štefica Cvek* u raljama Źivota, pisanim tehnikom tzv. estetićkog infantilizma“ (1997: 255). Prosperov Novak (1996) naziva ju „najradikalnijim

---

<sup>60</sup> Zanimljivo je da je puno više mjesta od njih dviju dobila Dubravka Oraić Tolić, ćak pola stranice. Sibila Petlevski u ovoj povijesti nazvana je pjesnikinjom, iako je i vrlo znaćajna romaneskna spisateljica.

piscem postmodernističkog stanja“ i smatra da ima lucidne silogizme, ali krive zaključke. Tek se *Poviješću hrvatskoga romana od 1945. do danas* Krešimira Nemeca otvara značajnije mjesto autoricama u povijestima hrvatske književnosti. Prosperov Novakova *Povijest hrvatske književnosti* iz 2003. godine također otvara mjesto književnicama i „ženskom“ pismu, u tolikoj mjeri da u svoju *Povijest* uvrštava i suvremene autorice poput Arijane Čuline ili pak Vedrane Rudan.

### 3.2. Povijesni trenutak – socijalizam kao okvir upisivanja ironičkog potkapanja

Prvu prozu za odrasle objavila je Dubravka Ugrešić 1978. godine. Istraživanje ironije u njezinoj prozi usko je povezano s kontekstom – vremenom i prostorom stvaranja, kao i društvom. Vrijeme stvaranja ove proze promatra se dakle od kraja 1970-ih godina (upravo je to i vrijeme od kojega se promatra hrvatska „ženska“ književnost u svjetlu postmodernizma) pa sve do sadašnjega vremena. Početci njezina proznog stvaralaštva promatraju se u svjetlu društvenih i političkih odnosa u tadašnjoj SFRJ i prevladavajućega svjetonazora socijalizma, koji se nerijetko u ovome vremenskom periodu u teorijskim tekstovima naziva i dekadentnim socijalizmom<sup>61</sup>.

Naime, 1945. godine nekadašnja monarhija postaje Federativna Narodna Republika Jugoslavija, uređena kao federacija šest republika: SR Bosna i Hercegovina, SR Crna Gora, SR Hrvatska, SR Makedonija, SR Slovenija, SR Srbija s autonomnom pokrajinom Vojvodinom i autonomnom oblašću Kosovom i Metohijom<sup>62</sup>. Na čelu države bio je Tito i Komunistička partija Jugoslavije, koji su slijedili politiku Sovjetskoga Saveza. Sa Staljinovom politikom Tito raskida 1948. godine, a Staljinove simpatizere kažnjava i šalje u logore, kao što su bili Goli otok i Sveti Grgur. Novim Ustavom iz 1963. godine država mijenja ime u Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija, koja će se 1991. godine raspasti. Odnosi unutar Federacije nisu bili skladni; smatra se da su „osnovni uzroci raspada

---

<sup>61</sup> Dean Duda dekadentni socijalizam uokviruje Mediteranskim igrama u Splitu (1979.) i Zimskim olimpijskim igrama u Sarajevu (1984.). Vrijeme je to ekonomske krize, Titove smrti i nagovještaj raspada države.

<sup>62</sup> prema [http://hr.wikipedia.org/wiki/Povijest\\_Socijalisti%C4%8Dke\\_Federativne\\_Republike\\_Jugoslavije](http://hr.wikipedia.org/wiki/Povijest_Socijalisti%C4%8Dke_Federativne_Republike_Jugoslavije) (pristupljeno 28. 8. 2013.)

Jugoslavije bili (su) nesklad između ekonomske moći (najrazvijenije republike bile su Slovenija i Hrvatska) i političke moći<sup>63</sup>. Položaj Hrvatske, kao i hrvatskoga jezika i kulture, bio je podređen, o čemu svjedoči prvo Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika iz 1967., a zatim i kulturno-politički pokret Hrvatsko proljeće<sup>64</sup> (1970. – 1971.) nakon kojeg je nastupila „hrvatska šutnja“, politika ignoriranja Hrvatske, no ideja Hrvatskog proljeća nije ugušena, što je i rezultiralo raspadom SFRJ-a. Ovaj pokret i događaji unutar SFRJ-a mogu se promatrati unutar šireg društvenog okvira; želja za demokracijom i samostalnošću, potaknuta i dubokom ekonomskom krizom, raširila se cijelom istočnom Europom: srušen je Berlinski zid, uslijedile su revolucije 1989. godine, komunizam je doživio slom; označen je „početak post-komunističkog razdoblja tržišnog gospodarstva i demokracije“<sup>65</sup>. Ujedno, 60-e i 70-e godine vrijeme su i značajnijih promjena na književno-umjetničkoj sceni: modernu zamjenjuje postmoderna, zbog čega se i nadaje nužnost smještanja književnosti u širi društvenopolitički okvir. To je također i vrijeme kada popularna kultura postaje dominantnom formom i intelektualno se promišlja:

Takva se promišljanja javljaju u inozemnom teorijskom kontekstu kod pojedinačnih autora i različitih teorijskih pravaca i škola: od američke nove kritike, Franka Raymonda i Queenie Dorothy Leavis, Joséa Ortege y Gasseta, D. H. Lawrenca, T.S. Eliota i dr., preko Frankfurtske škole, britanskih kulturalnih studija pa sve do temeljitog preokreta unutar humanističkih znanosti potkraj 20. st. koji je popularnu kulturu učinio legitimnim predmetom akademskog proučavanja unutar različitih disciplina i nezaobilaznim predmetom svake rasprave o postmodernizmu (Kolanović 2011: 47).

---

<sup>63</sup> Isto.

<sup>64</sup> Pokret hrvatskih sveučilištaraca koji je tražio prava Hrvatske unutar Jugoslavije. Najznačajniji akteri bili su Savka Dabčević-Kučar, Miko Tripalo, Vlado Gotovac, Ivan Zvonimir Čičak i mnogi drugi značajni političari i kulturni djelatnici, redom kažnjeni zatvorskom kaznom. Pokret je „posudio“ ime od 1968. godine pokrenutog Praškog proljeća, koji je također inzistirao na većim slobodama i demokraciji.

<sup>65</sup> Prema [http://hr.wikipedia.org/wiki/Revolucije\\_1989](http://hr.wikipedia.org/wiki/Revolucije_1989). (pristupljeno 28. 8. 2013.)

Unutar Jugoslavije njegovala se ideologija socijalizma<sup>66</sup>, koji je zazirao od, za tadašnje moćnike, negativnih, utjecaja Zapada; ta „socijalistička, demokratska kultura, po Šuvaru, mogla se razviti jedino dokidanjem 'tzv. masovne kulture' i dokidanjem 'građanske inteligencije' koje je masovna kultura prirodni izraz te one jedna bez druge 'ne bi mogle opstojati'“ (Senjković, 2006: 37). Dobar primjer tadašnjega svjetonazora važan za kontekst unutar kojeg iščitavamo ovu prozu daje časopis *Tina*, magazin za djevojke, koji je izlazio od 1971. do 1976. godine i imao odgojnu ulogu i „okvir koji kontrolira prikladno, prihvatljivo i poželjno odrastanje“ (Senjković, 2008: 146) mladih djevojaka, odgajajući ih u strogo podređenom i patrijarhalnom duhu, usto nudeći biografije poznatih socijalističkih ličnosti koje su trebale odgojno djelovati. Feminističku osviještenost na području bivših jugoslavenskih naroda stoga je potrebno promatrati u drugačijem svjetlu od one (zapadno)europskih zemalja jer su se djevojke/žene na ovom području prvo morale suočiti s patrijarhalnom tradicijom<sup>67</sup> i tek 1980-ih godina „manje (je) koda romanse, prodorom feminizma čitateljice su postale samopouzdanije“ (2008: 134). Koliko je socijalizam htio utjecati na živote djevojaka i odgajati ih u socijalističkom duhu govori i pokušaj proizvodnje „'jugo-ljubića', ideološki prilagođena ženskog štiva“ (2008: 61), koji ipak nije postigao željeni cilj. Ovdje je važno napomenuti i da iako je socijalizam zastupao jednu ideologiju, „nipošto nije riječ o monolitnom i posve homogenom razdoblju, nego unutar njegova trajanja možemo, uvjetno rečeno, zamijetiti i različite *ideosfere* koje nisu tek odraz hladnoratovske politike koja je u Jugoslaviji imala sasvim specifične posljedice“ (Kolanović, 2011: 53). Kolanović (2011: 104-107) dijeli ih na intelektualce koji fenomene popularne kulture i književnosti promišljaju i vrednuju u suglasju s dominantnom ideologijom, intelektualce koji u mnogočemu ostvaruju „kratke spojeve“ sa stajalištima organskih socijalističkih intelektualaca, donekle zadržavajući autonomiju vlastite istraživačke discipline i na izvaninstitucionalne intelektualce koji niti govore u ime dominantne ideologije niti su vezani uz istaknute znanstveno-obrazovne institucije. Druga skupina intelektualca, među kojima su primjerice Škreb i Solar, zalaže se da trivijalna književnost postane dijelom proučavanja književnosti. Trećoj skupini intelektualaca Kolanović pridružuje Igora Mandića, Veselka Tenžeru i Branimira Donata.

---

<sup>66</sup> Od lat. *socialis*, „pokret i ideologija koja teže uspostaviti društva na načelima soc. pravednosti, na pravednoj raspodjeli materijalnih i kulturnih dobara, na jednakosti i međusobnoj solidarnosti pripadnika društva. ... U marksističkoj teoriji, s. je prijelazno razdoblje između kapitalizma i komunizma, zasnovano na raspodjeli prema radu, podruštvljenim sredstvima za proizvodnju i diktaturi proletarijata. Također, društ. uređenje zasnovano na jednostranačkoj autoritarnoj vlasti komunist. stranaka“ (<http://proleksis.lzmk.hr/3480/>, pristupljeno 28. 8. 2013.).

<sup>67</sup> Časopis *Tina* posebice je indikativan za iščitavanje ironije u romanu *Štefica Cvek u raljama života*.

Drugo značajno zanimljivo djelo koje se povezuje sa socijalizmom jest tzv. Bijela knjiga<sup>68</sup>, koju je 1984. godine pod vodstvom Stipe Šuvara sastavio Centar za informiranje i propagandu Centralnog komiteta Saveza komunista Hrvatske. Knjiga je objavljena tek 2010. godine u Večernjakovoj ediciji pod nazivom *Bijela knjiga Stipe Šuvara*. U tom dokumentu prozvani su mnogi pisci i kulturni djelatnici<sup>69</sup> koji su bili neistomišljenici partijske socijalističke ideologije i na koje je organizirana „medijska hajka“. Bijela knjiga sinonim je političke represije i progona neistomišljenika koji su optuženi da stvaraju „dojam da u našem društvu danas kulminira nepomirljivi sukob kulture kao poprišta slobode i politike kao poprišta represije prema svakoj slobodi“ (prema Čale Feldman, 2006: 55). Zanimljivo je zapažanje Vesne Parun koja je 1985. godine rekla „da je to ustvari mogao biti krik: propada država“ (2006: 68). I zaista, revolucije 1989. godine<sup>70</sup> dovele su do raspada socijalističkih država: 90-ih godina raspao se Sovjetski Savez, Čehoslovačka, Jugoslavija. Komunizam i socijalizam na području srednje i istočne Europe zamijenila je demokracija i višestranačje. Osamdesete godine pak „poznate su kao godine Univerzijade, osnivanja Omladinskog radija (Radija 101), prvog festivala gay filma i dr. koji su simbolički prostor jugoslavenskog socijalizma legitimirali kao pluralistički prostor“ (Kolanović, 2011: 289).

Političke i društvene prilike na području naroda bivše Jugoslavije utjecale su na stvaralaštvo Dubravke Ugrešić i poznavanje šireg društvenog konteksta nužno je za pokušaj pravilnog dekodiranja ironijskih signala jer, kako između ostalog smatra Johnson (2006: 92), „'tekst' se više ne proučava radi njega samog, niti radi društvenih posljedica do kojih navodno dovodi, već radi subjektivnih ili kulturalnih formi koje ostvaruje i čini dostupnima.“ Od posebne se važnosti nameće pitanje egzila koje je oblikovalo poslijeratno stvaralaštvo Dubravke Ugrešić, o čemu će više riječi biti u poglavlju koje proučava kako je autoričino „stanje egzila“ utjecalo na ostvarenje ironije u tekstu. Uz situaciju na području bivše Jugoslavije, u njezinoj prozi iščitavaju se i tranzicijski procesi bivše/ih država, ali i događaji važni na globalnoj razini, pitanja drugih i drugačijih, odnos zapadnoeuropskog društva prema

---

<sup>68</sup> Kolokvijalno nazvana „Bijelom knjigom“ zbog bijelih korica, a puni naslov dokumenta glasi: „O nekim idejnim i političkim tendencijama u umjetničkom stvaralaštvu, književnoj, kazališnoj i filmskoj kritici, te o javnim istupima jednog broja kulturnih stvaralaca u kojima su sadržane politički neprihvatljive poruke“.

<sup>69</sup> Spomenimo npr. sljedeće: Igor Mandić, Predrag Matvejević, Stanko Lasić, Drago Štambuk, Stjepan Čuić, Edvard Kocbek, Rajko Grlić.

<sup>70</sup> Borba za demokraciju u šest zemalja tadašnjega Istočnog bloka: U Poljskoj, Mađarskoj, Istočnoj Njemačkoj, Čehoslovačkoj, Bugarskoj i Rumunjskoj. Nazivaju se još i „jesen naroda“. Pad Berlinskog zida označio je početak jednog novog razdoblja i otvaranja granica.

starosti... Sve to dovodi do zaključka o uronjenosti njezina teksta u tekst kulture, koji se samo tako i može (re)interpretirati.

Razmišljajući o prikazu povijesti u romanima Dubravke Ugrešić, može se zaključiti da njezini romani donekle odgovaraju na povijesne momente i kulturno okruženje na način koji je Linda Hutcheon opisala kao novohistoricističku metafikciju. Naime, pod utjecajem novohistoricizma i postmodernizma, u romanima koji se bave poviješću „dolazi do demontaže monumentalističke i antikvarne paradigme“ (Milanja, 1996) te povijest više nije učiteljica života. Sada je pišu mali ljudi, oni koji su tu povijest promatrali, jer je njihov doživljaj najbolja slika stanja određenoga vremena. Može se iščitati to i primjerice iz jedne sekvence romana *Baba Jaga je snijela jaje*, gdje se raspravlja o raspadu bivše Jugoslavije i o tome je li zemlja valjala ili nije: „Valjala je zemlja, valjala, samo su ljudi govna! – odrezala je Pupa. Što samo dokazuje da historija ipak nije učiteljica života, kao što su nas učili naši stari...“ (2008: 125) Vidljivo je da je ova proza uronjena u tekst kulture, s kojim korespondira.

### 3.2.1. Književni predlošci

U analizu prvoga dijela, koji kao kulturološki okvir uzima razdoblje socijalizma, uzet će se djela nastala od 1978. do 1988. godine: *Poza za prozu* (1978.), *Štefica Cvek u raljama života* (1981.), *Život je bajka* (1983.) i *Forsiranje romana-reke* (1988.).

*Poza za prozu* kratka je zbirka sastavljena od triju priča („Love story“, „Ruske priče“ i „Vražja literatura“). „Love story“ zapravo je priča o književnosti. Pripovjedačica razgovara s likom iz priče, Bublikom, o tome kakva bi trebala biti literatura koju piše. Autoreferencijalni postupci, ironija, parodija i intertekstualnost u ovom prvom djelu za odrasle upućuju na postmodernu književnicu koja raskida s tradicijom moderne. Kroz dijaloški odnos s Bublikom autorica raskida s tradicijom, no istovremeno propituje vrijednosti i strukturu književnoga teksta, odnoseći se prema široj društvenoj stvarnosti.

„Ruske priče“ donose slike iz pripovjedačičina studentskoga života u Rusiji, zajedno s još nekoliko kolega od kojih se posebno ističe matematičarka Goga. Ironijskim i humorističnim postupcima autorica kritizira tadašnju stvarnost, posebno se odnoseći prema iskrivljenim vrijednostima umjetnosti i socijalističkomu društvu u kojemu su ljudi prisiljeni

krasti toaletni papir. Takva vizija društva naglašena je fantastičnim elementima, koje će autorica razraditi u svojoj sljedećoj zbirci priča.

Sudbina studenata komparativne književnosti iznosi se u priči „Vražja literatura“. Stereotip o nesretnim književnicima i nužnosti patnje dan je intertekstualnom slikom kolega nazvanih imenima pisaca čije su referate iznosili. Od Kafke do Dostojevskog svi su redom završili u nekim drugim, najčešće komercijalnim zanimanjima. Pripovjedačica – Proust – na kraju i svoju sudbinu suobličava tuđima završavajući priču odlomkom „Ode Proust na dopust“.

Autoričin „Pogovor“ dodan je izdanju iz 2001. godine. S vremenske distance kritički se odnosi prema svojem djelu, no bez obzira na uočene nedostatke u samom tekstu ponovno potpisuje svoj tekst jer smatra da je pisanje čežnja za dijalogom, što u njezinu tekstu predstavlja Bublik: „imaginarni sugovornik, traljavi ljubavnik kojeg sam izmislila da bih započela pisati, moj alter ego, neposlušni dvojnjak, narogušeni kritičar ... imaginarni čitalac, oponent, grintavac, svađalica, neznalica, zavodnik i zavedeni – zapravo je projekcija čežnje za dijalogom“ (Ugrešić 2001a: 114).

*Štefica Cvek u raljama života* roman je o „tipičnom“ ženskom liku, tipkačici Štefici, koja je u potrazi za muškarcem svojega života. Roman je sastavljen kao „patchwork“, što i stoji u podnaslovu, a uputama na marginama koje se koriste u šivanju dopušta čitateljima mijenjanje i nadopunjavanje značenja teksta. Uzimajući žanr ljubica kao predložak, autorica gradi postmodernistički roman prepun intertekstualnih i autoreferencijalnih elemenata, ukazujući čitateljima postupcima parodije i ironije na patrijarhalni obrazac kojeg društvo prakticira i koji je potrebno mijenjati, a sve na primjeru Štefice, kojoj prijateljice savjetuju kako upoznati muškarca. Nakon niza neuspjeha (Šofer, Intelktualac, Trokrilni), neuspješnog pokušaja samoubojstva, papagaja, Štefica upisuje tečaj engleskoga jezika i upoznaje Mr. Frndića, u kojeg se zaljubljuje. Autorica na tom mjestu nudi niz mogućih završetaka, dopunjujući roman „završnom obradom modela“ u kojem „objašnjava“ neke vlastite autorske postupke.

Zbirka *Život je bajka* fantastičarska je proza i donosi pet priča. U završnim Napomenama ukazuje na intertekstualne veze i predloške koje je koristila za svaku od priča. Tako prva priča, „Hrenovka u vrućem pecivu“, ima predložak u Gogoljevu „Nosu“, a riječ je o muškarcu, piscu, koji je izgubio svoj penis i kojeg u vrućem pecivu pronalazi jedna djevojka. U slučaj se upleće i policija, sve je više fantastičnih elemenata. Penis konačno biva vraćen vlasniku, no kada ga „prilijepi“, on raste i ne može splasnuti. I ova priča završava



otvoreno – autoreferencijalnim postupkom, ostavljajući čitateljima mogućnost završetka priče. Postupak permutacije<sup>71</sup> čest je u njezinoj prozi, što potvrđuje autoričinu uronjenost u postmodernu. „Život je bajka“ donosi fantastični događaj – žena koja je u neprestanoj gladi razgovara s muškarcem koji je nesretan jer ga je žena ostavila, a usto ima i mali penis. Preokret se događa kada probaju čokolade Fontana – žena smršavi, muškarcu naraste penis, njezine prijateljice dobiju što im treba – jedna velika grudi, druga penis. Priču prati odnos pisca prema vlastitom tekstu, što potvrđuje činjenicu da je za Ugrešić svaki tekst prilika za ispitivanje prirode književnosti. „Tko sam“ zasniva se na bajci *Alisa u zemlji čudesa*<sup>72</sup> i priča je o identitetu; riječ je o ženi koja ne zna tko je i tek na kraju priče uzvikne da je ona Alice. Tolstojeva *Kreutzerova sonata* poslužila je autorici za istoimenu priču u kojoj u vlaku muškarac pripovjedaču priča nesretnu priču o svojem životu i ženi koja ga je ostavila samog s djetetom. Razmišljajući kako s lakoćom priča tu priču, pripovjedač koji je i sam pisac i ima stvaralačkih poteškoća odjednom se nađe sam, opljačkan, s papirićem u džepu koji mu je ostavio muškarac koji je pričao priču, objašnjavajući da je time naplatio svoj „literarni elaborat“. Posljednja priča, „Posudi mi svoga lika“, nosi podnaslov *Is a pen metaphorical penis?*, poznati citat autorica Gilbert i Gubar, a progovara o životnom i autorskom odnosu dvoje ljudi, muškarca koji od žene posuđuje lik iz ženske proze. Na jednoj višoj razini može se iščitati iz ove priče odnos „muške“ i „ženske“ književnosti.

Roman *Forsiranje romana reke* smješten je u Zagreb 1983. godine. Na Zagrebačkim književnim razgovorima okupili su se mnogi domaći i inozemni književnici, što je tek povod za autoričino propitivanje prirode književnosti i književnih postupaka uopće, ali i za komentiranje tadašnje društvenopolitičke situacije. Sam roman uokviren je pripovjedačičinim dnevničkim zapisima iz kojih saznajemo njezinu namjeru da napiše roman, o mjestima na koja je putovala i o problemima s išijasom. U ovim zapisima nalazi se i razlog za ime romana: naime, njezin prijatelj pisac iz Beograda napisao joj je kratku razglednicu: „*Dragi Dule, forsiram roman-reku*“ (Ugrešić, 1989: 13).

---

<sup>71</sup> Solar (2003: 322-335) u *Povijesti svjetske književnosti* u poglavlju o postmodernizmu navodi D. Lodgea koji tipičnim postupkom postmodernizma smatra protuslovlja, prekomjernost u opisivanju koja se ni sa čim ne opravdava i permutacije – nabranje svih mogućih varijanti nekog događaja, kao i „kratki spoj“.

<sup>72</sup> Bajka *Alisa u zemlji čudesa* spominje se na više mjesta u cjelokupnu proznu opusu Dubravke Ugrešić. S obzirom na to da je *Alisa u zemlji čudesa* označila jedan novi, drugačiji tip bajke, može se iz ovog motiva iščitati književni postupak koji analogijom samog sebe stavlja u začetke nečega drugačijega, novoga.

Središnja ličnost romana zagonetna je Francuz Jean Paul Flagus, koji tvrdi da je daljnji Flaubertov rođak (odavde i ime: **Flaubert, Gustav**), za kojega se ispostavlja da na neki način upravlja sudbinama pisaca, iz čega Đekić (2006) iščitava sličnost s Bulgakovljevim postupcima u romanu *Majstor i Margarita*. Upleten je u krađu rukopisa jednoga češkog pisca, u sudbinu ruskoga pisca, kao i u objavljivanje vijesti o smrti Ministra zadužen za kulturu, koji na tu vijest zaista i dobije infarkt. Prije svega riječ je o propitivanju „originalnosti prepisivanja“, što je autorica naznačila kao svoj cilj i u ranijim djelima, a o čemu će više riječi biti u samoj analizi ironije intertekstualnih i metatekstualnih veza.

Počevši od svojega prvoga proznog djela za odrasle (*Poza za prozu*), autorica ucrtava vlastiti književni put čija se linija može pratiti sve do posljednjega djela (*Baba Jaga je snijela jaje*) i odmah na početku odvaja se od ostalih autorica „ženske“ književnosti, uzevši ironiju kao središnji konstruktivni element svoje proze. Autorica se u ovome prvome proučavanom dijelu prepoznaje kao zagovarateljica feminizma te usmjerava ironijske oštrice prema muško-ženskim nejednakostima, prije svega u svjetlu patrijarhalnoga društva. Osim toga, autorica koristi i postupke autoironije i referencijalnosti, ironijski se odnoseći prema vlastitomu položaju u ovako određenom društvu i kulturi. Treće mjesto ironijskih iskliznuća pripada ironiji intertekstualnosti i metatekstualnosti. Primjećujemo da navedeni postupci: ironija, autoironija, referencijalnost, intertekstualnost istovremeno odgovaraju postupcima postmoderne književnosti (Lodge, Solar), zbog čega se u ovom radu koristimo teorijskom podlogom postmodernizma i popularne kulture kao arene unutar koje se ovakva književnost stvara.

### 3.2.2. Društvo i kultura

Prvi „okvir znaka“ (Culler, 1988.) koji se iščitava u ovom radu jest društvo koje omogućava stvaranje ironije i koje ga tumači, kao i kultura koja proizlazi iz upravo toga društva. Savršeno se to može postići upravo u romanu jer „govor autora, govor drugih pripovedača, umetnuti žanrovi, govor junaka – to su samo osnovna kompoziciona jedinstva pomoću kojih se govorna raznolikost unosi u roman; svako od njih dozvoljava raznolikost društvenih glasova i raznolikost veza i korelacija među njima (uvek u izvesnoj meri dijalogizovanih)“ (Bahtin, 1989: 16).

Vrijeme u koje su smještena ova četiri proučavana prozna djela vrijeme je dekadentnoga socijalizma. Iako se možda na prvi pogled ne čini, upravo je društvo to koje je implicirano ironijskim iskliznućima. Ironija muško-ženskih odnosa, o kojoj će više riječi biti u sljedećemu potpoglavlju, zapravo je upućivanje na patrijarhalno društvo u cjelini. Izlažući ga humoru i ironiji, upućuje na nužnost promjene takve paradigme koja bi se prije svega trebala dogoditi u čitatelju.

Muško-ženski odnosi nisu jedino što zanima autoricu. Tu su intelektualci čiji su se ideali rasplinuli i sada rade u bankama ili pak imaju tvornicu rezanaca, kao i groteskna krađa toaletnoga papira koja u pozadini nosi kritiku zatvorenoga komunističkoga ruskog društva. O tipovima intelektualaca ovoga razdoblja pisala je Kolanović (2011). U zbirci *Poza za prozu* vidljiv je autoričin stav prema intelektualcima u priči „Ruske priče“, kada imperativom postaje voljeti umjetnost. Pripovjedačica pokušava objasniti kako „s umjetnošću ne treba postupati grubo, turistički“ (Ugrešić, 2001a: 94), no njezini kolege studenti odreda pokazuju „malograđanski“ stav prema umjetnosti, kao Goga koja obožava umjetnost pa je čak već kupila jednu sliku, što joj daje za pravo pripovjedačici reći: „I da znaš, ja više volim umjetnost nego ti! Ja sam barem sliku kupila, a ti ništa!“ (2001a: 97). I Lukica je kupio jednu sliku, ali ne zbog umjetnosti već grožđa na slici. Pridružuje se ovim intelektualcima, „ljubiteljima umjetnosti“ i Vera, koja obožava kazalište, no način na koji pokazuje da joj se određeno djelo sviđa jest što izvikuje „koliko ekspresije“, to jače što je oduševljenija, do te mjere da su jednom „organi reda bili prisiljeni drugaricu Veru odstraniti s predstave“ (2001a: 94). Ovu „fasciniranost“ umjetnošću autorica odlučuje završiti – fantastikom, u sceni u kojoj polugola Goga leži na kipu Davida dok starica oštih zubi divlje udara po dirkama klavira i određuje ritam kojim David vrti Gogu, sve dok ne umre. Korištenje fantastike u ovom prizoru može se povezati s hrvatskim teatrom 1970-ih godina 20. stoljeća, ali i s fantastičarima, kojima je upravo neprogovaranje o političkom bio znak političkog. Zaključila je tako fantastikom i Ugrešić ovu priču u kojoj je ironizirala diktat „voljeti umjetnost“.

Originalan način za govor o tadašnjemu društvu dan je u priči „Love story,“ u dijelu u kojem pripovjedačica, tražeći književnu temu, razmišlja o svojim susjedima, čime prikazuje društvo koje ju okružuje, služeći se humorom i ironijom. Pripovjedačicu autorica smješta u jedan novozagrebački neboder (a ne u centar!) što joj pruža galeriju likova potrebnu za ocrtavanje tadašnjega jugoslavenskoga društva. Tu je pijani glazbenik koji svojoj ženi upućuje indikativne psovke: „'Elvira, ti si kurva samoborska, hrvatska, jugoslovenska, evropska, svjetska...!“ U tadašnje radničko socijalističko društvo nisu se uklapali ljudi poput njezina

susjeda filozofa koji je proučavao budizam te su mu roditelji govorili: „Jebo te tvoj Budo, te te jebo! Radi nešto, oženi se, rađaj djecu kao i drugi svijet, a ne samo Budo pa Budo! ... Budalo!“ (2001a: 20). Stanari nebodera su i baka i unuk, patrioti, koji za svaki praznik postavljaju zastavu. Socijalizam se iščitava i iz primjera urara koji je prodao kuću na Gornjem gradu i svoju urarsku radnju preselio u neboder. Odabir ovih likova Visković (1983: 107-108) pak smatra autoričinom opozicijom prozi u trapericama te se posebno osvrće na mladića koji proučava budizam:

Imamo pred sobom tipičnu konfliktnu situaciju proze u trapericama „nedorasli-odrasli“, ali naratorov stav je drugačiji od tipičnog. Narator ironizira odrasle navodeći njihovo nepravilno izgovaranje Budina imena, ali umjesto tipskog odnosa simpatije prema „nedoraslom članu opozicijske relacije“ suočavamo se s ironijom ... Time narator (i autor koji se skriva iza tog naratora) iskazuje svoje distanciranje od evazivnog neoromantizma mladih koji je ključni topos *jeans-proze*.

Neke aluzije na prozu u trapericama primijetit će se i u kasnijemu proučavanju autoričine proze ovoga razdoblja, no uz ovu odrednicu, naglašen je i autoričin ironijski odnos prema društvu u cjelini.

Sve ove priče zaogrnutu su u autoreferencijalnu potragu za pričom, no istovremeno djeluju i na drugoj razini, omogućavajući uvid u društvo koje je samo žrtva ironije. Zbog toga se ironiju u prozi i može iščitavati na tekstualnoj i izvantekstualnoj razini, proučavajući mjesto, ulogu i razlog upisivanja ironičkih impostacija.

Roman *Štefica Cvek u raljama života* zahtijeva kontekstualiziranje tadašnjim društvom čiji kontekst omogućava razumijevanje ironije i „dobrohotnoga“ humora. Za razliku od romana kasnijega razdoblja, ironija prisutna u ovome razdoblju vrlo je jasna, u smislu onog što se naziva *simulatiom*: to je tradicionalni oblik ironije, a „radi se o pojavi kad retoričar misli ono što ustvari ne misli, stvarajući mišljenje koje nije pravo mišljenje, odnosno takvo koje ne pripada njemu samom“ (Škvorc, 2003: 229). Društvo o kojem se ovdje govori patrijarhalno je društvo prema kojemu je žena podređena i za vlastito ostvarenje nužan joj je muškarac. Za razumijevanje romana važno je napomenuti kako su u tadašnje vrijeme žene uglavnom čitale ljubavne romane (*herz-romane* ili *ljubiće*), kao i ženske časopise od kojih je najpopularniji bio časopis *Tina*, koji je pratio zapadne, u prvom redu britanske utjecaje, čija je važnost za razumijevanje tadašnjega društva i kulture u ovom radu već naglašena.

Takvi su časopisi obvezno imali i rubriku za pisma čitateljica koje su tražile savjet za svoje ljubavne probleme. Na takvo je pismo naišla 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, 2001b: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 magazini im savjetuju da je „strpljenje najbolji odgovor na probleme s dečkima“ (Senjković, 2008: 122). Ovisnost Štefice o ženskim magazinima<sup>73</sup> 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 magazini slika je svemogućće, savršene žene iz bajke koja čarobnim štapićem uspije biti izvanredna supruga, majka i uspješna žena i usto izgledati besprijekorno. Šafranek (1999: 101) 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“, a može se reći da je ovo upravo takav jedan tekst.

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, odjećom izraženu deminutivima, jer pristaje samo savršeno oblikovanim tijelima mladih žena.

Sliku tadašnjega društva autorica ocrta i savjetima koje pripovjedačica dobiva od prijateljice, Emancipirane Ele: posjet kazalištu, čitanje, posjet izložbi, tečaj stranoga jezika. Nastavlja se autorica ovdje na već ironiziranu „fasciniranost“ umjetnošću koja je prepoznata u *Pozi za prozu*. Tako je najupečatljiviji događaj Štefičina posjeta kazalištu zgoda iz zahoda, gdje je prisluškivala priču čistačica o raku maternice i dojki te se vraća tek na kraj predstave:

---

<sup>73</sup> Uz ženske časopise, važna je i konotacija na *Burdu*, iz koje se posuđuju krojni arci.

„Grobari su već sigurno prošli, mislila je, Ofeliju su zakopali, morat ću predstavu pogledati još jedanput, ni princ nije bio loš, zapravo odličan glumac i baš dobro paše za princa...“ (Ugrešić, 2004: 61). Upisan društveni kôd koji zahtijeva nužnost potrage za savršenim muškarcem natkriljuje i umjetnost: od predstave je važniji zgodan glumac.

Posljednji savjet – da upiše tečaj stranoga jezika – također se može iščitati unutar društva koje ide k Zapadu. Međutim, ovo poznavanje stranoga (engleskoga) jezika u romanu funkcionira samo kao izlika za upoznavanje muškarca, Mistera Frndića, s kojim Štefica napokon pronalazi ljubav. No, prouči li se pozornije, može se uvidjeti da autorica svojim *patchworkom* upisuje podsloj: kao da upućivanjem k zapadu „odgaja“ čitateljice ljubavnih romana da pristupe jednoj drugoj i drugačijoj kulturalnoj paradigmi i tako se odmaknu od patrijarhalne paradigme kakvu održava socijalizam. Ista tendencija može se primijetiti i u odabiru romana *Madam Bovary*, što će se pokazati nešto kasnije.

Društvo koje Ugrešić komentira i podvrgava kritici uvijek je u ovoj prozi jedno šire područje slavenskih naroda. Vidljivo je to u svakom njezinu proznom djelu. U *Štefici Cvek* dan je prikaz širega „slavenskog bratstva“ pri okupljanju majčinih prijateljica koje „autorici“ daju savjete za pisanje ovoga romana. Nalazi se tu i gospođa Jarmila iz Brna i Lenča iz Strumice. Zanimljiv je autoričin postupak u kojemu svaka od žena govori svojim jezikom (hrvatski, češki i makedonski) i sve se razumiju. Može se ovaj postupak tumačiti na dvjema razinama: unificiranost razmišljanja o „ženskom“ ženâ iz različitih slavenskih naroda te stoga i nužnost mijenjanja takva stava, no čitanje može biti i političko: sveslavenski kolektiv koji nadilazi nacionalno pitanje malih naroda, a u skladu je s autoričinim stavom o transnacionalizmu i transkulturalnoj književnosti, što će se iščitati i u nekim kasnijim djelima.

Zbirkom *Život je bajka* autorica je našla vlastito mjesto u društvu fantastičara. Iako su oni u književnosti prije svega zauzeli razdoblje od oko 1969. do polovice 1970-ih godina, oko 1980. pojavljuje se novi naraštaj fantastičara, u koje Pavičić (2000) ubraja Sašu Meršinjaka, Dubravku Ugrešić, Davora Slamniga i neke druge. Za razliku od ostalih djela u kojima autorica izravno komentira društvo koje čini kontekst njezine proze koja omogućava ironiju, ovdje je situacija nešto drugačija. Naime, samim time što su svoju prozu smjestili izvan društvenih okvira i prenijeli ju u svijet fantastike, autori koji pišu fantastiku pokazuju svoj odnos prema svijetu i društvu koje ih okružuje jer i nespominjanje nečeg (društva) upućuje na sam taj objekt. Pavičić (2000: 28) smatra ih pravom revolucijom „jer oblikuju u prozi autonomne svjetove u jeziku“. Ipak, u ovoj zbirci može se primijetiti odnos prema tadašnjemu društvu i kulturi snažno ironično intoniran. U priči „Hrenovka u vrućem pecivu“

lik koji gubi svoj penis jest prozaik Kovalić, koji je „dijelio prozu na onu s mudima i na onu bez muda“ (Ugrešić, 1983: 13). Naime, najžešći kritičari tadašnjega „ženskoga“ pisma i autorica koje su pisale „žensku“ prozu bili su Veselko Tenžera i Igor Mandić. Slavenka Drakulić objavila je 1984. godine knjigu *Smrtni grijesi feminizma* podnaslova *Ogledi o mudologiji*. Predgovor je napisao Tenžera, a „taj ugledni kritičar nekoliko puta naglašava osobnu, ne baš pretjeranu 'vjeru' u ženski glas koji se javlja usuprot socijalnih, moralnih i kulturoloških normi“ te komentirajući prethodne autoričine tekstove zaključuje „kako je genotekst takvih ženskih oštih, ironičnih i provokativnih stavova u autoričinoj 'nesređenoj' obiteljskoj situaciji“<sup>74</sup>. Moguće da je Ugrešić ovom pričom aludirala upravo na spomenute žestoke kritičare ženskoga pisma, koji su zastupali patrijarhalne stavove, ironično ih kaznivši oduzimanjem „muda“. Neki drugi odnosi prema patrijarhalnomu društvu bit će spomenuti nešto kasnije.

Iako roman *Forsiranje romana-reke* prvenstveno progovara o književnim postupcima, mogu se iščitati iz njega mnoge (ironične) aluzije na tadašnje društvenopolitičke odnose. Godina je 1983. u romanu, socijalistička Jugoslavija bliži se svojem kraju. Dnevničkim zapisima<sup>75</sup> s početka romana autorica uokviruje i društvenu situaciju svoje zemlje za koju je jedan američki taksist rekao: „Šteta, divna zemlja, a tako puna komunista!“ (1989: 9) i u kojoj novine vrve člancima i feljtonima o (Orwellovoj) 1984. i u kojoj novine pišu „da su cijene strašno porasle, a plaće se strašno smanjile, a jedan je ministar izjavio za novine nešto o močvarama i opozicionerima, koji u tim močvarama plivaju kao šarani, i da bi te močvare trebalo isušiti pa bi se poslije melioracije vidjelo jesu li ti šarani još uvijek opozicioneri“. Vrijeme „podobnih“ zanimljivo je ocrtano izborom lika Ministra zadužena za kulturu, a time i organizaciju kongresa književnika. Naime, dali su mu to mjesto pred mirovinu, „da se bakće s piscima, tom najgorom gamadi“ (1989: 30). Ovakvo ironično pozicioniranje autorice preslikava tadašnju situaciju i odnos prema piscima, ali i način biranja ljudi na političkim funkcijama, u ovom slučaju Ministra:

---

<sup>74</sup> Helena Sablić Tomić: *Prostori suvremen ženske proze*, dostupno na [http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Sablic-Tomic\\_Prostori.pdf](http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Sablic-Tomic_Prostori.pdf) (pristupljeno 8.11.2013.)

<sup>75</sup> Dnevnik kao književno-znanstvena vrsta podrazumijeva i onaj objektivni, stvarnosni okvir, koji tekst izdiže iz fikcije. Poigrava se tako autorica i čitateljem, nudeći mu roman uokviren dnevnikom, iz kojeg treba iščitati što je fikcija, a što fakcija. Osim dnevnika kao okvira romana, u sam roman inkorporirana su pisma Dankinje Cecile svojem partneru Peeru, kojega izvještava o događajima sa skupa, što je još jedan ludički potez brisanja granice objektivnog i subjektivnog.

U ratu, i kasnije, sve je bilo lako, jednostavno i nekako ljudski. Poslije se zamaglilo. A van se više nije moglo. Bio je kotačić u mehanizmu. mesarski zanat izučio je taman kad je došao rat. Otišao je u partizane. Poslije ga je bacilo u prehrambenu, pa prestrukturiralo, onda na doškoloavanje... Viša upravna, pa pedagoška. Moralo se. ... Stalno su tražili od njega da bude tolerantan, širokih pogleda, demokratičan... Kao da je šef sale u restoranu za pisce, a ne „politički“! (1989: 31).

S druge strane, pisci „nisu imali nikakvih obaveza, osim da melju, laju, kukaju, opanjkavaju jedni druge i sistem, i da objavljuju svoje nikom potrebne bezvezarije. Da se busaju u prsa i za svako govno dižu glavu“ (1989: 31). Iz Ministrovih riječi moguće je iščitati tipičan *simulatio* kojim autorica izražava svoj stav koji je u potpunosti drugačiji od rečenoga. Kultura i njezino mjesto u tadašnjemu društvu u središtu je zanimanja autorice te se u svakome djelu ovoga razdoblja može pratiti ironijski odnos teksta prema društvenoj stvarnosti koja kulturu želi integrirati u svoje pore tek zbog toga što je to „potrebno“. Tako se fantastično ironizirano mjesto kulture u ovom romanu nalazi u karnevalesknoj sceni odlaska pisaca u posjet tvornici kobasica, čiji su zaposlenici također morali poslušati Ministrove riječi, koji je širio propagandu u koju sam nije vjerovao: „da kultura mora doprijeti do najširih masa, osobito u radničku sredinu“, a „oni se zaista nemaju čega stidjeti, jer imaju folklornu i dramsku sekciju, a kod njih u tvornici radi i poznati naivni slikar Franjo Kefeček...“ (1989: 130). Pjesnik Prša recitirao je svoje pjesme, a zagonetni Flagus, pokretač radnje romana, predložio je da se jedna kobasica nazove Pršinim imenom; ironija, naravno, nije prepoznata, već su rekli da „prijedlog treba dati na radnički savjet, odnosno zbor radnika, pa će kolektiv zajednički odlučiti“ (1989: 132), čime se pokazuje sav apsurd ovako uređena društva, ali i autoričina sklonost „nacerenu“ ismijavanju društvenih praksi koje se u izvantekstualnim odnosima i nje izravno tiču.

Nije tadašnje jugoslavensko društvo jedino koje autorica stavlja u kontekst svojega djela. Atribut kongresa – međunarodni – otvara mogućnost za detekciju i dekonstrukciju i nekih drugih društava, kako slavenskih, tako i onih zapadnih, kojima se teži: Čeh sa svojim romanom ne smije natrag u domovinu, Rusi ismijavaju zapadne rusiste koje nazivaju poluljudima: „Šezdesetih godina regrutirali su se iz redova sveučilišnih ljevičara, zatim zakasnijelih ljevičara, pa znanstvenih turista i hohštaplera...“ (1989: 50), preminuli Jose Ramon zbog svojih komunističkih ideja bio je za vrijeme Franca nekoliko puta u zatvoru,



Amerikanac Marc kritizira svoju državu: „Mi Amerikanci smo antiintelektualci. To je opće poznato. Zato sam i završio dva fakulteta, književnost i pravo, i tri dopisne škole: kuharsku, vozačku i školu podvodnog ribolova“ (1989: 92). Čuju se i mišljenja da je „evropocentrizam“ in, a „Amerika je, kao kulturni kompleks, za seljačine, provincijalce!“ (1989: 93).

Još je jedna razina na kojoj je moguće promatrati odnos autorice prema društvenoj zbilji u ovome romanu, a to je sličnost stvarnih likova s tadašnjom zagrebačkom književnom scenom, zbog čega se ovaj roman nekada i karakterizira kao „roman s ključem“. Primijetio je to i Velid Đekić (2006: 155) te piše:

Znatiželjnu čitatelju u vrijeme prvog objavljivanja romana ne bi trebao biti problem dešifrirati tko se krije iza imena Ivana Ljuštine (nešto korpulentnijeg književnog kritičara, nesklona tzv. ženskoj književnosti), zatim iza imena Vuka Prše (pisca koji šakom i kapom dijeli političke etikete svojim kolegama i koji žudi za vlašću), iza imena Pipe Finka (frustrirana pisca čiji cijeli opus stane između korica jedne knjige, i to pomalo autobiografski obojene), iza imena Dunje i Tanje (književnica sukobljenih sa „ženomrscem“ Ljuštinom), iza nadimka Ministar (osobe iz lokalnog političkog okružja, koja je u stalnom sporu s književnicima)...

Iz ovih postupaka iščitava Đekić parodiranje, s čime se slažemo, no ipak smatramo da je dominantniji postupak u cjelokupnu djelu korištenje ironije koje omogućuje autorici „skrivanje“ iza vlastita teksta i opravdanje za, kako Đekić (2006: 155) piše, „ne baš bezazlene društvenokritičke primjedbe“. Parodiju kao odrednicu Ugrešićkina teksta iščitava i Helena Sablić Tomić (2002) sistematizirajući suvremenu hrvatsku autobiografsku prozu. *Pozu za prozu* smješta u *parodiranu autobiografiju*:

Parodiranje tradicijski utemeljenih žanrova, teme u djelu kao i nekih stilskih postupaka figurom ironije i autoironije posljedica je postmodernog zahtjeva za otklonom od zbilje konvencionalnih strategija u oblikovanju narativnog teksta, za dehijerarhizacijom i dekonstrukcijom poetičkih postupaka i samoga sebe. Međutim, parodirati konvencije ne znači uništiti prošlost, već je trenutno konzervirati, kako bi iznova došlo do njezine revalorizacije (Sablić Tomić, 2002: 82)

Ironija prisutna u sloju koji se odnosi na društvenopolitičku situaciju i kulturalne prakse tek je jedna od razina koju Ugrešić dekonstruira i nužno ju je iščitavati u odnosu prema ostalim slojevima djela. Tek takvo sinergijsko čitanje daje cjelovitu sliku a na temelju koje se donose zaključci ovoga rada.

### 3.2.3. Ironija muško-ženskih odnosa: žena kao druga

Razdoblje od 1970-ih do 1990-ih godina 20. stoljeća zahtijeva nešto drugačiju paradigmu od one koja je danas prevladavajuća. Naime, u to vrijeme patrijarhalna kultura bila je obdržavana od strane socijalizma i naponi koji su se ulagali za ukazivanje na nužnost njezina mijenjanja bili su snažniji i nužniji. Pozivajući se na zaključke Hutcheon, Stojanovića, Škvorca prema kojima ironija zahtijeva onoga tko ironiju stvara, onoga tko ju tumači i žrtvu ironije, u ovu prvu skupinu proučavanih djela smještamo elemente ironije u kojima se kao njezina žrtva nadaju nejednakosti muško-ženskih odnosa u čijoj je pozadini najčešće patrijarhalna<sup>76</sup> kultura, u širokom smislu riječi: dakle, uključuje one koji ju zagovaraju, ali i one koji omogućavaju njezinu perpetuizaciju.

Već od samoga početka proznog stvaralaštva Ugrešić usmjerava ironiju svojega teksta na patrijarhalnu kulturu. Gledano u djelu *Poza za prozu*, prvenstveno ju se može iščitati u odnosu pripovjedačice i Bubluka, koji je između ostalog i ljubavni odnos. Propitujući razloge zbog kojih nije pronašla „čovjeka svog života“, što je važno mjesto autoričine proze ovoga razdoblja, koju se promatra ironijski, zaključuje da unatoč tomu što posve pristojno izgleda, njezin glavni hendikep leži u njezinu prirođenom altruizmu. Istu sintagmu koristi i Bublik, njezin alter-ego, glavni kritičar, upućujući ju kako bi trebala pisati poput Amerikanki („*emancipirane cure, pišu bez dlake na jeziku. A ove naše, pasivne sentimentalke samo čekaju da nađu 'čovjeka svog života'*. *Najzad sam sreo normalnu ženu, 'ženu-viteza'*“). Njihovo neslaganje o tome kakvu bi književnost trebalo pisati reflektira se i na njihov ljubavni odnos. Nastojeći ga zavesti, piše priče kakve bi se njemu svidjele, slijedeći Marquezov motto „Pišem

---

<sup>76</sup> O vezi ironije i feminizma u patrijarhalnom društvu govori i Hutcheon. Zanimljivo je ponovno spomenuti kako je ironija smatrana „intelektualnim oružjem“, koje svojom atributnom odrednicom samim time, mislilo se u patrijarhalnom društvu nije rezervirano za žene.

zato da bih bio više voljen“. Kao što se razilaze u razmišljanju o književnosti, razilaze se i u ljubavnom odnosu, i to tako da pripovjedačica uvrijedi Bubluka usporedbom njegova penisa s kineskim pužićem. Nastavlja se ovaj motiv i u zbirci *Život je bajka* te se može reći da autorica svjesno uzima motiv penisa, referirajući na pitanje Gilbert i Gubar, je li olovka metaforički penis.

Ironija se nastavlja i dalje: raskinuvši s Bublikom, prilagođava se slici žene kakvu društvo očekuje: dotjerana žena („Maskiranje pažljivo obavljam svakog jutra“ (Ugrešić, 2001a: 50) – signal ironije) koja radi kao urednica u izdavačkoj kući, a zadužena je za sve one „niže“ vrijednosno rangirane knjige: o kuhanju, zimnici, šivanju, stanu, ljepoti, prehrani... Upravo takvoj ženi deset godina kasnije dolazi Bublik – ne bi li objavila njegovu priču. Ljubavnu priču s tipičnim patrijarhalnim odnosom muškarca i žene koji se nalaze na spoju „naslijepo“ u kojoj se žena očajnički nastoji svidjeti muškarcu koji igra *macho* ulogu pripovjedačica „prekraja“ i objavljuje pod svojim imenom: u njezinoj priči muškarac živi s mamom, ne pije, štoviše, u stanu ima tek tipično žensko piće – kruškovac, inicijativu preuzima žena. Za razliku od Bublikove priče, ovdje se muškarac divi ženi, i žena je ta koja odlazi dok muškarac viče za njom da će ju nazvati za ponovni sastanak. Osim što ovime autorica signalizira odnose u književnosti i književne teme, također upućuje i na iskrivljenu sliku muško-ženskih odnosa koje je tadašnje društvo nudilo. Nešto suptilnije nastavlja s tim motivom i u sljedećoj priči – „Ruske priče“ – gdje Goga, jedna od studentica, komentirajući Veru koja se nikad nije udavala i život je posvetila znanosti, kaže: „Znaš, gledam našu Veru, pa mi nekako dođe da se udam i da čitavu godinu dana samo perem, kuham i da se uopće ne bavim naukom. Je l' tako? Jesi li čula onu budalu, Peru?! Teško je danas naći pravog muškarca! Ja sam jaka i samostalna ličnost i meni treba netko tko je jači od mene. Je l' tako?“ (2001a: 84). Pritom je Pero, naravno, *macho* muškarac, oženjen, koji se hvali svojim seksualnim postignućima. Pripovjedačica, obuzeta ruskom sjetom, što se može iščitati i kao jedna od mogućnosti pisanja koju vježba ovom pričom, i to na pisačkoj mašini, drži se podalje od svega, rezignirano, no s dozom humora razmišljajući: „Idite mi svi vi lijepo u – biblioteku!“ Da ipak nije tako nezainteresirana za tematiku uloge žene i muškarca u društvu u kojemu živi može se vidjeti u poigravanju motivom hrenovke, koji se javlja i u njezinoj kasnijoj prozi (*Život je bajka*), a iz kojeg se, freudovski, naravno, može iščitati muški spolni organ. Naručuje ih za doručak („oble, ružičaste hrenovke lijepo se izvijaju na bijelom tanjuru“) i s licem na kojem se odsijava njezina „jutarnja potraga za smislom“ odlučuje se za uzdah i navaljuje na doručak. Hrenovke su pojedene, uz uzdah. Ženska energija koja

nadvladava mušku na razini simbola. Moguće je takvu simboliku primijetiti i u Bublikovu imenu, kojeg također u jednom trenutku „pojede“: „U ustima mi okus toplog tijesta. Žvačem nemilice Bublikovo lice“ (2001a: 50). Visković (1983: 110) nudi dva tumačenja: jedno fantastično i drugo čitanje „prema kojemu se jedenje Bubluka prima kao alegorijski iskaz pripovjedačice o oslobođenju od nerealizirane ljubavne žudnje, predmet žudnje je destruiran.“

Humorno se poigravajući smislom, posljednji podnaslov „Ruskih priča“ jest „Goga i ja u potrazi za 'onim““, pri čemu bi ono, kako bi logika priče nalagala, trebao biti muškarac ili pak seksualni čin. Goga i pripovjedačica na večeri su u restoranu. Trenutak koji autorica koristi za još jedan signal preokretanja obdržavanoga stereotipa o ženama prema kojemu one ne smiju piti: pripovjedačica naručuje 50 grama votke na što joj Goga kaže: „Uvruga, kako te nije stid. Pa ti si ipak ženska!“ (Ugrešić, 2001a: 88). Međutim, priča skreće sa svoje putanje koju se očekuje i ostvaruje se ironija: *ono* je toaletni papir koji žele ukrasti iz restorana jer se za njegovu kupnju mora čekati u redu. Goga u skupoj bundi, sa šubarom na glavi (još jedan od imperativa koje društvo nadaje ženama jest izgledati lijepo) pokušava ukrasti role i staviti ih u torbu, no ne uspijeva jer biva spriječena dolaskom „klozetfrajle“. Upućuje ova scena i na kritiku društva u gotovo pa grotesknoj sceni elegantno i skupo odjevene Goge kojoj se prolaznici dive dok ona ima plan ukrasti toaletni papir: „Dosta mi je ove zemlje! Zašto čovjek ne može lijepo i normalno kupiti tu stvar!?“ (2001a: 91).

Priču „Vražja literatura“ iskoristila je autorica za ocrtavanje likova svoje generacije, koji postaju općim tipovima tadašnjega društva. Našla se tu Emina, nježna djevojka iz Bosne koja je noću plesala u varijeteu, a poslije se vratila u Bosnu i vjerojatno udala. Franc je bio pijanac s kafkijanskim tatom, a sada nema ništa i radi u nekoj banci. Dostojevski je sada sretan, što, smatra pripovjedačica, nije kolegijalno od njega. Dragica i Konj dvije su djevojke za koje su sumnjali da su lezbijke jer su stalno bile zajedno, no to su „dečki navodno provjerili i crne sumnje bile su otklonute“ (2001a: 104). Našao se tu i *macho* tip – Mornarčina – pomorac koji je upisao književnost i sada putuje i čita *Mobyja Dicka*. Jedan par otvorio je tvornicu rezanaca u Italiji. Priče koje je ispričala o njima pripovjedačica naziva „sentimentalno-tračerskima“, što je opet „vježbanje žanra“ te i završava u autoreferencijalnom tonu, ona, Proust koji je otišao na dopust: „Sebe mi je žao i toga što mi izmiče tako lijepo planirani efektni završetak!“ (2001a: 109). Iščitava u ovom Visković (1983: 112) da je pripovjedačica na kraju destruirala i samu sebe.

Središnje djelo u kojem najviše dolazi do izražaja ironija muško-ženskih odnosa u kojima se žena promatra kao *druga* jest roman *Štefica Cvek u raljama života*. O

patrijarhalnom društvu koje omogućava ironiju ovoga romana već je bilo riječi, kao i o tipskom liku Štefice Cvek. Drugost žene autorica naglašava stereotipnim likovima muškaraca. Oni se jednostavno nazivaju Šofer, Intelektualac, Trokrilni. Velid Đekić (2002: 87) primjećuje da su Štefičine „intimne drame stereotipi pa su i ljubavnici, kao mogućnost razrješenja tih drama, svedeni na šablone...prerastaju u prave karikature općih mjesta ljubavnih romana“. Povezuje ih to što nijedan ne uspijeva ostvariti seksualni odnos sa Šteficom. Oženjenom Šoferu, što ona tek kasnije sazna, počnu lajati mehanički psi koje mu je netko donio iz Njemačke (ponovna aluzija na socijalističko društvo i vrijeme kada su se iz inozemstva donosili „napredni“ pokloni), Trokrilni ne prestaje jesti, pritom govoreći kako će ju „ševiti“, no to se ne ostvaruje. Intelektualac je pijan i lamentira nad vlastitom sudbinom ostavljenoga muškarca kojeg je, ironično, žena prevarila s jednim „...no, kako se već ti zovu... vodoinstalaterom, električarom, konobarom...“ (Ugrešić, 2001b: 44)

Osvrćući se na Šteficu Cvek, Kolanović (2011: 48) primjećuje da je poseban odnos Intelektualca i Štefice s obzirom na to da su intelektualci „nerijetko osjećali da popularna kultura ugrožava njihove tradicionalne vrijednosti znanja, obrazovanja, morala itd., no ne treba zanemariti ni značajnu ulogu popularne kulture u proizvodnji stereotipa o intelektualcima“. Iščitava Kolanović i sljedeće: Štefica upotrebljava riječ 'špenadla', što Kolanović povezuje s Veselkom Tenžerom „jer se upravo takvim slijedom hrvatskih riječi o špenadli poslužio Veselko Tenžera u jednom svojem feljtonu o modnom ukusu (Tenžera, 1978:178) pa se taj prizor može protumačiti i kao aluzija na njegov kritičarski diskurs<sup>77</sup>. Poigravanje likom intelektualaca primjećuje se i u priči „Kreutzerova sonata“ iz zbirke *Život je bajka*. Naime, pripovjedač iz vlaka iznimno je obrazovan, ali nije primijetio da je žena u koju se zaljubio zapravo žena sumnjiva morala, što autorica koristi kao mogućnost ironiziranja lika intelektualca kao takvoga.

Pokušavajući „ispraviti“ položaj žene kao *druge*, autorica 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: 0240). Ne želi se citirajući ovaj paragraf reći da je Štefica Cvek feministički roman, već samo

---

<sup>77</sup> Riječ je o tekstu „Bankrot ukusa“ iz zbirke feljtona *En Passant*, gdje govori o manekenima kojima se pribadačama pričvršćuju odijela kako bi savršeno stali na njima.

potkrijepiti tvrdnju da se ironijom s primjesama humora i parodije moguće želi svrgnuti ženu patrijarhalnog društva ne samo s književne već i s društvene scene.

Za podrivanje patrijarhalnog modela važan je i motiv romana *Madam Bovary*, koji se može povezati s intertekstualnošću i metatekstualnošću, ali i kojim autorica postiže određeni cilj. Naime, 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, 2001b:93). Što Štefica i *Madam Bovary* imaju zajedničko? Žena koja je zalučena ljubavnim romanima, kao i Štefica, traži savršenog muškarca, traži strast. Kad je izišao Flaubertov roman, istovremeno je izišao još jedan roman sličnog sadržaja – *Fanny Ernesta Feydeaua*. U *Demonu teorije* A. Compagnon (2007: 248) kaže da je „Feydeau požnjeo neposredan uspjeh, roman mu se prodavao bolje nego Flaubertov, no potomstvo se od njega odvratilo, dok će Flaubertov roman sve više osvajati čitatelje“. To je Jaussov stav o recepciji književnoga djela, gdje se kulinarska djela (zabavna) odvoje od prave, visoke literature. Razlozi zbog kojih pripovjedačica u teksturu ovoga djela uvlači *Madam Bovary* mogu se iščitavati na nekoliko razina. U odnosu Štefica – Emma prije svega može se primijetiti ista opsjednutost šabloniziranim romanima i iskrivljavanje stvarnosti. Može se možda iščitati i autoričino inteligentno svrstavanje u domenu visoke literature. Osim toga, za ovo istraživanje važna je još jedna interpretativna razina. Ugrešić, pozivajući se na *Madam Bovary*, djelo visoke književnosti koje je zadržalo pozitivnu recepciju i preživjelo mnoge godine, kao da navodi svoje čitateljice na preispitivanje vlastitih stajališta (pogotovo onih povezanih s „kulinarskom“ prozom) i poniranje u mrežu različitih diskursa 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, 2001b: 93), otvara čitateljicama sferu drugačije ženskosti, kojoj konačni cilj ne mora biti pronalazak savršenoga muškarca. Ostavlja čitateljima mogućnost *prepeglavanja* autorskog modela, a „autorica u *prepeglavanju* vidi skorbu budućnost književnosti“ (2001b: 94). 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).

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). Pridružen je tomu i humor, a „autorskim stavom D. Ugrešić prema liku dominira dobrohotni humor“ (Medarić, 1988: 116), tzv. humor „češke škole“. Povezanost s češkom školom ističe i sama autorica, spominjući Hrabala, a u kasnijim djelima i Kunderu. Visković (1983: 120) u tome vidi „sposobnost rijetku u naših pisaca (a osobito njegovanu baš u češkoj literaturi) da govori o likovima malih ljudi na šarmantan, ležeran, prividno nepretenciozan način, koristeći se klišejima trivijalne književnosti, a da istodobno kazuje i neke važne stvari“.

S izokretanjem muško-ženskih odnosa i ironijskim stavom prema ženi kao *drugoj* nastavlja i u zbirci *Život je bajka*. Želeći pokazati kako bi muškarčev svijet izgledao da izgubi svoj glavni simbol – falus, svoju poznatu parodiju u prvoj priči ove zbirke 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 (!), uvjerena 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<sup>78</sup>. Moguće da je ovakvu stilizaciju autorica odabrala zato što je ova pretpostavka „u svojoj erotskoj izravnosti, bliža suvremenom osjećaju za humor“ (Medarić, 1988:118)<sup>79</sup>.

Ovakva stilizacija može se 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 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

---

<sup>78</sup> A. Zlatar je zabilježila 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). Ova bilješka svjedoči o stvarnosti više nego što bi se moglo iščitati iz jedne fantastične priče.

<sup>79</sup> Ovakav humor Medarić uspoređuje s humorom Woodyja Allena.

pristupa problemu rodnog identiteta. U ovakvoj (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 središta, 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*.

U ovoj je igri Nada Matić mogla 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 muške perspektive. Tako se može gledati pozicioniranje implicitne autorice u odnosu na tekst i njegova potencijalna čitanja. Upravo to vodi do zadnje priče zbirke, „Posudi mi svoga lika“. Ispričana je u prvom licu i za razliku od prve, pripovjedač je ženskoga 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“<sup>80</sup> 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“

---

<sup>80</sup> Sintagma koju u istom značenju Ugrešić upotrebljava i u nekim drugim svojim romanima.



(Ugrešić, 1983: 121), jednako kao što je Štefica htjela da ju netko uzme<sup>81</sup>. U njegovu muškom svijetu teško može nastaviti plesti 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“ i „piskinjo“, 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 pisaće mašine „kao iz mađioničareva šešira, jedan za drugim, izvlačila sam svilene, bijele rupčice diskretno natopljene očajem...“ (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, bijela<sup>82</sup> i u koju se upisuje žensko iskustvo, kao što je pokazano ovom pričom.

Lukić u tom kontekstu kaže: „Kao žena, ona mora da se oslobodi emocionalne zavisnosti od Drugoga, a kao spisateljica zavisnosti od čitaoca nespremnog 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.

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

---

<sup>81</sup> Provodni motiv filma Rajka Grlića snimljenog prema spomenutom romanu, a koji oslikava ovu Štefčinu

želju postavljenu iz perspektive zahtjeva društva, jest "Sad ću da te karam."

<sup>82</sup> Možemo ponovo uspostaviti metaforu o pismu ispisanom majčinim mlijekom H. Cixous, koja je i uspostavila termin žensko pismo – *écriture feminine*. U ovoj priči nailazimo na nekoliko takvih signala: „Upisivala sam na bijelom čipkastom stolnjaku neko nepoznato pismo“ (Ugrešić, 1983: 119); „najviše sam voljela plahte, bijele plahte – moje neispisane stranice“ (1983: 120) te posljednje „izvlačila sam svilene, bijele rupčice diskretno natopljene očajem...“ (1983: 130).

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 pripovjedačica Dubravke Ugrešić. Istovremeno, ona tim svojim iskazima vrši prodor u dosada 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.

Jedna od posebno zanimljivih razina ponovnog iščitavanja romana *Forsiranje romana-reke* ona je koja se odnosi na muško-ženske odnose preslikane na svijet književnika. Danska književnica Cecile tako bi vjerojatno predstavljala onaj drugi val feminizma koji se ukotvio u zapadnim *welfare* zemljama i u raspravama s kolegama književnicima u kojima iznose „muško-šovinističke anegdote“ staje na stranu ne samo sadašnjih žena već i svih onih žena u povijesti koje „nisu imale priliku ni da se približe pisaćem stolu, a kamoli da napišu nešto što bi drugi mogli spaliti!“ te se spominje poznatih tragično preminulih književnica rečenicom „Što su tričavi rukopisi prema ženama koje su završavale u ludnicama ili s glavom u pećnici!“ (Ugrešić, 1989: 81). Naravno, i ovaj je razgovor potaknuo mefistofelovski lik Flagusa, glavni pokretač radnje romana koji marionetski povlači konce romana u smjeru različitih slojeva književnoga djela, ovaj put u smjeru dekonstruiranja muško-ženskih odnosa u tadašnjemu socijalističkom društvu, koje se oslikava scenom na granici ironije i groteske: književni kritičar Ivan Ljuština, poznati protivnik „ženskoga“ pisma i ženomrzac, postao je žrtvom dviju hrvatskih feministica, Dunje i Tanje, i Dankinje Cecile, koje su ga vezale i silovale. Njihov motiv bio je sljedeći: „Je li dotični proglasio našu književnost kuhinjskom?! Je li napisao da nijedna žena ne može biti romanopisac, jer je u tome sprečava osobita, tračerska priroda ženske imaginacije, koja nije u stanju da nadraste trač kao biološku kategoriju?!“ (1989: 139). Imajući u vidu parodičnu razinu romana, iz ove scene može se iščitati i obračun s tadašnjom književnom kritikom, ali i s podjelom književnosti na mušku i žensku. Ironija je u tome što jedna „ženska“ autorica u svojem romanu koristi muški postupak (sudionici razgovaraju i o tome može li se uopće silovati muškarca) uperen protiv muškarca, i to ne bilo kojega, kako bi ukazala na nužnost brisanja takozvane muške i ženske književnosti.

Daljnje naglašavanje društvenih odnosa muškaraca i žena moguće je iščitati i iz činjenice što su muškarci ti koji vode glavnu riječ, otvaraju skup, nadgledaju i organiziraju; s

druge strane, sve prevoditeljice odreda su žene. Promatrajući tri žene, sudionice skupa, Pipa ih automatski prepoznaje kao književnice za djecu, koje „regularno nesu svoja dobrodušna lirski djelca, obojena, uskršnja jaja“ (1989: 35), što je i zaista u ondašnjemu društvu bilo jedino mjesto u književnosti koje su muškarci prepustili ženama. Zanimljivu ulogu ima i Vanda, Ministrova ljubavnica i, stereotipno – „sekretarica“, uvijek raspoložena za seksualne igre s Ministrom. Njezino postavljanje uz Ministra tek je oslikavanje društva i odnosa u tom društvu koje autorica preispituje.

Sloju djela Dubravke Ugrešić koji se odnosi na muško-ženske odnose, kao što je moguće vidjeti iz interpretacije, svojstven je postupak ironije, no tu vrstu ironije može se prepoznati jedino ukoliko ju se promatra u međuovisnosti s ironijom proizišlom iz društvenokulturnih odnosa. Sljedeći sloj ironije – onaj koji se odnosi na referencijalnost i metatekstualnost – upotpunjuje ova dva, zaokružujući ironijsko iščitavanje proze ovoga razdoblja.

### 3.2.4. *Ironija autoreferencijalnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti*

Još od prvoga proznog djela Ugrešić se poigrava vlastitim tekstom, ujedno ispitujući prirodu književnosti, književno polje, načine pisanja, čime njezin tekst zauzima poziciju postmodernističkog teksta, što daje dobro uporište odakle se mogu slati ironijski signali. Autoreferencijalnost i intertekstualnost postupci su postmodernizma, kao i ironija (v. primjerice David Lodge (1988), Milivoj Solar (2005)...). Ugrešić ih u svojoj prozi spaja, no ne samo kako bi oblikovala vlastiti tekst već i kako bi ironijskom oštricom komentirala književnu tradiciju i stvarnost, obratnom analogijom namećući svoj tekst kao književno vrijedan tekst, ali također ju zanima „pokazivanje kako od fakta (životnog) nastaje fikcija, kako se od činjenica zbilje gradi literatura“ (Visković, 1983: 108). Autoreferencijalnost se opisuje kao „dimenzija izričaja ili teksta kojom oni tematiziraju neka svoja obilježja; samoodnošenje jezičnoga znaka. Za razliku od referencije, koja stavlja tekst u službu govora o predmetima, autoreferencijalnost ga stavlja u službu upućivanja na vlastitu situaciju, subjekt, strukturu, kôd ili žanrovsku pripadnost“<sup>83</sup>. Iznimno je pogodna za ironijsku poziciju autora, no

---

<sup>83</sup> prema <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4765>, pristupljeno 10. 10. 2014.

često ga stavlja i u nezavidnu situaciju. Drugi postupak koji Ugrešić često koristi jest intertekstualnost, značajno prisutna u književnosti, a u današnjem vremenu najpoznatija po definiciji Julije Kristeve. Mikulić (2006: 977) smatra ju svojevrsnim nastavkom komparativizma. Ugrešić ju koristi kako bi smjestila vlastiti tekst u okvir unutar kojeg on opet isijava ironijskim signalima, povezujući uz to i metatekstualnost kao odnos između teksta i njegova komentara.

Vrijeme i društvo o kojem se govori u iščitavanim djelima još nisu prihvatili „utjecaje zapada“, još je prisutan način „poželjnog pisanja“. Tobože se pravdajući kako ne zna pisati, pripovjedačica stvara izvrsnu postmodernu prozu, a sve kako bi se svidjela Bubliku, što podsjeća na Šeherezadu. Uostalom, autorica sama izjavljuje u romanu *Štefica Cvek u raljama života* da su Šeherezada i Penelopa u nekom smislu književne sestre (Ugrešić, 2001b: 106). Bubluka u priči „Love story“ koristiti kao vlastitoga oponenta koji će na određeni način biti prisutan u njezinoj cjelokupnoj prozi. Sljedeće su neke Bublikove izjave:

- Lijepa književnost je mrtva. (10)
- Opisi interijera izumrli su s razdobljem realizma. (11)
- „Dosta je bilo destrukcije! Idemo na konstrukciju!“ (14)
- Savjetuje joj da ne koristi izraze kao „kužiš, stari moj“, „tak se fura“ jer je „nemilosrdno žargoniziranje književnog jezika samo pridonijelo ljepotičinu izdahnuću“ (15)
- „Neka ti slučajno ne pada na pamet da možeš parodirati bilo čiju i bilo koju književnu tradiciju.“ (15)
- „Neću da te vidim da se pozivaš na Kafku, Borgesa ili Marqueza, te spisateljske mantre! Neću da vidim šankericu Šteficu i vatrogasca Štefeka! Neću fantastiku, neću krimić, neću erotiku, neću alegoriju, neću esejiziranje, neću mitologiziranje, neću filozofiranje, neću zajebavanje, nećuuuuuuuuu...!“ (15-16)
- „Muka mi je od tog nedojebanog ženskog svijeta kojim vrvi ne samo tvoja proza nego i tvoja okolina! ... Povraća mi se od te tvoje ženske proze koja je dosadna kao štrikanje, suha kao usidjelica, nemaštovita kao bečki šniel, površna i glupa kao šiparica, sentimentalna kao 'Love Story', neukusna kao agrokokino pile, prazna kao gledanje televizije ...šššššššššššššššš...!“ (48)

S druge strane, ovo su postupci i razmišljanja pripovjedačice:

- Marquezov citat u podnaslovu.
- „A mene lično uvijek razbjesni ta ich-forma, to drsko podmetanje infantilnog, nesigurnog, inteligentnog, brutalnog, ovakvog i onakvog pripovjedača koji tobože nije sam autor. Vraga nije!“ (11)
- Predložila je fantastiku i staricu koja se pretvori u pticu. (14)
- Koristi pastiš, kojem je predložak Kafkin *Preobražaj*. (22)
- Uvodi „obične“ djevojke zato što su „tipične cure zadržale romantičan, malograđanski mentalitet. One čeznutljivo vire kroz prozor na petnaestom katu, piju svoje duge kave, slažu pasijans, gataju na grah i čekaju prinčeve na bijelim konjima.“ (24)
- „I prvo što mi je palo na pamet bila je erotska priča. ... razina asocijativnog povezivanja obično je vrlo niska: banane u pornografski naprednijim uvjetima, hrenovke u prosječnim, kukuruz u – folklornim.“ (28).
- U djetinjstvu nije imala pletenice kao druge djevojčice – „Odatle svi moji kompleksi, pokušaji nadoknađivanja, kamufliranja, uljepšavanja i uveseljavanja okrutne zbilje.“ (45)

Kôd autor-tekst-čitatelj ironiziran je odnosom pripovjedačica-njezin tekst-Bublik. Zanimljivo je primijetiti da autorica banalizira i proglašava prosječnim neke elemente koje uvodi u svoje kasnije radove. Npr. hrenovku koristi u priči „Hrenovka u vrućem pecivu“, njezina Štefica lik je „tipične cure“, koristi fantastiku, ali i motiv žene/starice i ptice (u romanima *Muzej bezuvjetne predaje* i *Baba Jaga je snijela jaje*). Iz autoričinih intervjuua iščitava se njezino nepristajanje na traženje autobiografizma. U predgovoru romana *Muzej bezuvjetne predaje* čak se poigrava tim pojmom, navodeći: „pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičkom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitalaca“ (Ugrešić, 2002), a ovdje pripovjedačica smatra suprotno. Visković (1983: 107) u tom vidi aluziju na „Flakerovu tipologiju naratora proze u trapericama“.

Autoričinu prozu odlikuje miješanje Bublikovih i pripovjedačičinih imperativa, odnosno miješanje kôda tekst-autor-čitatelj, što podsjeća na roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* (1979) i postmodernističku krilaticu *Everything goes*<sup>84</sup>. Ide toliko

---

<sup>84</sup> U skladu s ovom odrednicom autorica u priču „Love story“ dodaje fusnotu (!) u kojoj objašnjava da se Bublik „kao umni radnik bavio svim i svačim“ (12).

daleko da ironizira čak i vlastiti tekst, što se iščitava u Bublikovu uzviku o sentimentalnom „Love Storyju“. Moglo bi se i ovo promatrati tek kao jedna od „kamufलाža“ koje redovito koristi, kako bi „zamaskirala“ parodiranje proze u trapericama koje se nalazi u Bublikovim izjavama. Ovim postupcima zahtijeva autorica odmah na početku svojega stvaralaštva snažnu angažiranost čitatelja, koji ima zadaću prepoznati dekonstrukciju strukturnih načela teksta i koji je važan čimbenik koji omogućava ostvarenje ironije.

Igrajući se traženjem vlastita modusa pisanja, odvodi vlastiti tekst i u sumornu i sjetnu rusku književnost, gdje vlada „kolektivna tuga ili nostalgija“ (2001a: 84); poigrava se i jezikom („Rinčice, rinčice. Rinčice kao zvončice. Kao trešnjice. Kao groždice. Jezičak zmijice.“ (2001a: 77-78)), ali i književnim postupkom pa tako navodi moguće tehnike pisanja.

Naglašavanje intertekstualnih veza i metatekstualnost neke su od odlika postmodernizma, ali i visoke književnosti općenito. Može se reći da autorica korištenjem postupaka „visoke“ i „niske“ književnosti i njihovim spajanjem u jedan tekst sebi osigurava kontrapunktnu ulogu na kojoj je zauzela mjesto s kojeg se – smije, tim više što se, kao što Visković (1983: 115) zaključuje u tom kontekstu, „metatekstualnost pojavljuje kao prateći element, čitatelju nije autorskom gestom naturena, istaknuta u prvi plan, ona je ponuđena čitatelju u pozadini, kao mogućnost, a ključna značenja teksta se mogu dekodirati i bez uočavanja tih metatekstualnih evokacija koje postoje u pozadini“. Autorica otvara vlastiti tekst mogućnostima površnoga, ali i kontekstualiziranijega iščitavanja.

Roman *Štefica Cvek...* naglašeno je autoreferencijalan i metatekstualan. Njegova je posebnost što autorica na marginama ostavlja upute čitateljima poput: izrezati tekst, malo razvući, sitno nabirati, izraditi metateksnu omčicu, rupice za koautorske gumbe, što Zlatar (2004) naziva metanarativnim kompozicijskim signalima. Time dopušta čitanje romana na drugačiji način – moguće je dublje se 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). 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).

Govoreći o romanu *Štefica Cvek...*, neizbježno je u raznim analizama i kritikama susresti se s pojmovima parodija, pastiš, *camp*. I može se reći da ovaj roman zaista sve to i

jest. Promatra li se parodiju kao postupak u kojem se određeni vrijednosni sustav hiperbolizira i karikira postižući efekt komičnosti, opisan je time postupak koji Ugrešić koristi. Međutim, Frederic Jameson u zborniku *Postmoderna* parodiju povezuje s razdobljem moderne, a postmoderni pridružuje pojam pastiša, koji je nepristran prema polazišnom tekstu, on je „prazna parodija“. Ne navodi izvor i ne odmiče se puno od svoga izvora. Svoj komentar na pastiše Ugrešić nudi u knjizi eseja *Zabranjeno čitanje*, gdje piše kako je izdavačima slala sažetke budućih romana prepričavajući ustvari velika djela svjetske književnosti, a urednici to uopće nisu primijetili:

Kamuflirani Shakespeare ide odlično. Prepričani Uliks nije nigdje prošao. Čovjek bez svojstava usprkos tomu što sam ga prepričala kao soap-operu završio je u smeću. Hadrijanovi memoari također u smeću... Ipak, uspjela sam prodati Starca i more. Maskirala sam siže. Naglasila ekološki aspekt cijele stvari. Starca sam pretvorila u mladog, naočitog kubanskog egzilanta, homoseksualca. *Proposal* su prihvatili odmah (Ugrešić, 2001c: 22).

Đekić u svojem iščitavanju inzistira na *campu*, kojem mjesto nalazi između parodije i pastiša. Govoreći o *campu*, poziva se na Susan Sontag, koja je pisala o *campu* i vidjela ga kao „određen oblik esteticizma, način promatranja svijeta kao estetskog fenomena, pri čemu se ustrajava na stilizaciji i artifičnosti“ (Đekić, 2006: 82). Nazvan parodijom, pastišem ili *campom*, ostaje činjenica da je Ugrešić upotrijebila postupak koji je značajan za postmodernizam. Lik je Štefice u maniri postmoderne rascjepkala. Ne postoji više stabilan, modernistički junak. Postmodernistički subjekt raspršio se ili, kako kaže Dubravka Oraić-Tolić, mušku modernu zamijenila je ženska postmoderna. Po Milivoju Solaru jedini lik koji egzistira u postmodernoj prozi lik je gubitnika. Može li se i Šteficu smatrati gubitnicom? Ona to cijeli roman i jest, upravo zbog društva u kojem živi, sve do trenutka kada autorica, konzultirajući se s određenim likovima romana, ne odluči Štefici udijeliti završetak koji želi, kao i niz žena koje inače čitaju ljubice.

I ovdje se uočava posebnost autorske pozicije Dubravke Ugrešić u hrvatskoj književnosti: spajanje visokoga i niskoga. Zaključio je to i Visković, smatrajući da je autorica htjela sljedeće: „pokazati vitalnost trivijalne literature, vitalnost kojom se može okoristiti i literatura pisana s većim pretenzijama“ (Visković, 1983: 119).

Autoreferencijalni odnos prema vlastitomu tekstu moguće je naći na više mjesta u romanu. Za povezanost s postmodernizom posebno se zanimljivim pokazao trenutak u kojemu autorica razmišlja o vlastitomu tekstu nakon susreta sa ženskim društvom:

U glavi su se kovitlale nejasne misli. Misli su stilom podsjećale na recept. A mislila sam nešto o tome kako je sve kliše, pa i sam život, i kako ću morati o tome podrobnije razmisliti, kad prođe kovitlac; zatim o tome kako su mikrobi kiča najvitalniji organizmi, zatim o melodramatskoj mašti koja je neuništiva; zatim o tome kako je mašta peršun, kako 'š' zvuči senzualno i kako ga treba upotrebljavati češće; zatim nešto ekološkoga, o permanentnom ozračivanju kičem, o tome kako smo stalno izloženi; o tome kako ću jednom morati razgovarati s Majom o optrealizmu (optimističkom realizmu); zatim o tome kako ću u vezi s tim morati izmisliti za Š. C. nenadano nasljedstvo i poslati je na Tahiti ... zatim nešto o tome kako smo kronično inficirani bajkom; zatim o tome treba li iz recepta izbaciti mrkvu ili ne; zatim o peršunu melodramatske mašte; zatim nešto o srčiki žanra i nezaustavljivosti happy enda; zatim nešto o patlidžanu, pa o životu, jeftinom cicu... (Ugrešić, 2004: 101).

Naizgled nepovezano nabranje i miješanje kulinarskih (i krojačkih) sastojaka sa „sastojcima“ priče svjedoči o autoričinoj svjesnoj intenciji propuštanja različitih elemenata i žanrova u vlastitu prozu s ciljem stvaranja postmodernističkoga djela visoke književnosti koji se afirmativno odnosi prema trivijalnoj (niskoj) književnosti.

Još je jedan žanr važan za intertekstualnost romana *Štefica Cvek...*, a to je bajka. Naime, 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. Prvi susret s bajkom događa se u ranom djetinjstvu i ona značajno 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: 0259). Istovremeno, većina suvremenih autorica koristi elemente mitskoga iskustva u re-pozicioniranju ženskoga iskustva, rabeći stereotip kako bi ga dekonstruirale i iz



negativnoga iskustva drugosti napravile pozitivni iskorak. Bajka i bajkovito pri tom su preokretanju tradicije i feminiziranju „muške pozicije“ neobično zanimljivi i važni. Uz bajku važna je i povijest književnosti koju treba (pre)pisati, odnosno preoblikovati. Ali to je moguće samo iz slabe pozicije fikcijskoga autora koji na sebe preuzima (ne)važnost iskazanoga subjekta priče. A 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 *Život je bajka*, koja je, za razliku od njezina prethodnog romana, u potpunosti citatno motivirana, i to djelima „visoke“ književnosti. Fantastiku, kojom se poigravala još i u prvoj zbirci, ovdje Dubravka Ugrešić dovodi u središte interesa što postiže instrumentalizacijom, intencijskim nasiljem u tekstualnom ispreplitanju odnosa života i fikcije, gdje njezin tekst, slijedeći uvjet žanra fantastike onako kako ga je „propisao“ Tzvetan Todorov, „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, prema napomenama pripovjedačice, trebala biti knjižica jednoga francuskog opata<sup>85</sup> koji je prepisivao crkvene knjige i između prepisivanog teksta umetao svoje rečenice poput „žedan sam, Bože, oslobodi me ove pokore; Utrnulo mi je rame...“ (Ugrešić, 1983: 131), a autorica 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 književnosti i obrađuje ih na vlastiti način, odmah se braneći od optužaba za prepisivanje, i na svakoj razini koristi, kao što je kritika primijetila, „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).

---

<sup>85</sup> Spomenuti opat nikada nije postojao, a M. Medarić Ugrešić naziva izumiteljem spomenutoga žanra (prema Medarić, 1988: 115).

Za „Hrenovku u vrućem pecivu“ poslužio je kao predložak Gogoljev *Nos*, „Život je bajka“ inspirirana je novinskim tekstovima te Borgesom i Tutuolom; 15,5% *Alise u zemlji čudesas*, čitamo u samom djelu, 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 na to da je ona imala istu zamisao). Za zadnju priču „Posudi mi svoga lika“, u kojoj se tematizira već spomenuto pitanje *Is a pen metaphorical penis*, pripovjedačica se poslužila knjigom Petra Mitića *Kako postati pisac*<sup>86</sup>.

Pišući o metatekstualnim postupcima Dubravke Ugrešić prisutnima u ovoj zbirci, Visković (1983: 116) navodi: „Istražujući genezu autoričine sklonosti ovoj formi, vjerojatno bismo došli do autoričina oduševljenja sličnim postupcima Danila Harmsa“. Tog autora Ugrešić spominje u bilješci o priči „Tko sam“, navodeći ga kao autora pripovijesti „Starica“, a Visković navodi podatak da ga je Ugrešić i prevodila.

Roman *Forsiranje romana-reke* u potpunosti dokazuje autoričinu poetiku koju je inaugurirala u prethodnim proznim djelima – originalnost prepisivanja i pitanje književne originalnosti i vrijednosti. Stoga i ne čudi što je upravo ovaj roman bio polazištem Velidu Đekiću za raspravu o ideji autorstva. Flaubert iz konteksta *Štefice Cvek* prelazi u ovaj roman u liku Jean Paul Flagusa, svojevrsna demijurga, koji također upravlja i radnjom, bivajući time najznačajnijim čimbenikom naratološkoga sloja, s kojim pak autorica (narator) polemizira. Razmišlja on i o jednome vidu književnog inženjeringa, jer „sve u svemu, dužnost svih nas koji volimo književnost jest da skupljamo informacije za nekakav budući zamišljeni veliki kompjutor. Onaj tko bude vladao svim tim informacijama, možda čak i mi, imat će veliku moć i neslućene prostore za stvaranje novih oblika, neke nove književnosti, neke nove kulture...“ (Ugrešić, 1989: 199). Ova Flagusova zamisao kao da je razlog zbog kojeg je djelo prepuno intertekstualnih veza; ovaj put genijalno je zamišljena (auto)referencijalna razina, koja koristi skup književnika za razgovor o književnosti i kojim se stvara književno djelo: uvodeći određene motive, poput smrti književnika s početka, autorica preispituje dotadašnje slične književne motive i smrti, kao npr. Puškina i Ljermontova koji su poginuli u dvoboju, Gorkoga kojeg su otrovali, Thackeryja koji je umro od prežderavanja... Postupak se ponavlja i nakon izgubljenoga rukopisa češkoga pisca, što je prilika za prizivanje raznih

---

<sup>86</sup> Petar Mitić i ova knjiga zaista postoje, kao što je već navela i M. Medarić.

intertekstualnih i društvenokulturnih veza, ali također i prilika za dekonstrukciju društvenih odnosa, jer su rukopisi u povijesti najčešće nestajali „jer je tako htjela vlast“ (1989: 83).

Upravo su to postupci koje postmodernizam nalaže kao načine pisanja, čime se autorica svjesno stavlja u postmodernistički korpus. Postmodernistički roman također odlikuje i miješanje žanrova te intermedijalnost. Moglo bi se reći da se u ovom romanu nalaze elementi kriminalističkog, detektivskog, horor romana, ili pak ljubavnog i pornografskog. Također, ulogu igra i postmoderna kultura, najvećim dijelom u razgovorima Pipa i Amerikanca Marca, na primjer spominjanjem kulturnoga „fiće“ u kontekstu romana ceste i *beat* generacije: „Htio sam biti naš Kerouac. Znaš ono, kreneš na *road* i furaš... I probao sam, ali nije išlo. Nemamo ti mi te *roadove*, a onda, ne bi se u svom 'fićeku' mogao uživiti' ni mrtav! A i kamo da krenem?! U Viroviticu?! Kužiš sad u čemu je razlika?“ (1989: 96). „Fiće“ u romanima 1970-ih godina postaje „sve više znak neprestičnog automobila“ (Kolanović, 2011: 294) koji se 1982. godine i prestaje proizvoditi, a njegovo spominjanje u kontekstu *Forsiranja romana-reke* naglašava opoziciju američkomu potrošačkom društvu, ali i hrvatskomu, koje „tražeći blagostanje u razdoblju između obećane sreće i pristigle krize, postaje zanimljivo vježbalište potrošačke kulture“ (Duda, 2010: 35). Kao elementi popularne kulture javljaju se u romanu i citatni motivi kulturnih filmova, usporedbe s filmovima, ali i postupci kojima autorica u filmske scene stavlja likove romana, u čemu Đekić (2006: 169) vidi „uvjerljiv ironizacijski učinak. Narator najčešće citira filmove nastale u okviru čvrsto žanrovski usmjerene produkcije, što znači da su u tim filmovima protagonisti herojizirani, izgrađeni tako da prizivaju identifikacijski tip recepcije“.

Pitanje književne originalnosti i uloge pisca u ovom postmodernističkom romanu ulazi i u kontekst Barthesova eseja „O smrti autora“ i Foucaultova pitanja „Što je autor“. Razmišljajući o autorstvu, Compagnon u *Demonu teorije* (2007) pomirljivo zaključuje da autora ne možemo isključiti, ali mu ne možemo dati ni pretjeranu važnost. Gdje je autor u svom tom prepisivanju? Đekić (2006: 150) smatra da „pisac kao demijurg u njezinim književnim tekstovima ne samo da nije iščeznuo, nego se u izmijenjenim okolnostima samo iznova potvrdio“. Upravo se u tome može tražiti originalnost proze Dubravke Ugrešić jer je uspjela tehnikom „prepisivanja“ stvoriti osebujno originalno književno djelo.

### 3.2.5. Sinteza poglavlja

Interpretacija prozних djela Dubravke Ugrešić nastalih u razdoblju od 1978. do 1989. godine, koje smo nazvali fazom (dekadentnog) socijalizma, pokazala je kako autorica koristi medij književnog teksta kako bi ukazala na „sive pjege“ društva, pritom se prvenstveno služeći ironijom. Heideggerovo poimanje bitka i postavka da „put ka rješenju pitanja o smislu bivstvovanja uopće vodi preko pitanja o smislu čovjekova bivstvovanja“ (prema Petrović, Uvod u *Bitak i vrijeme*, XXX) dalo je početni poticaj „uokviravanju znaka“ društvenokulturnim kontekstom koji je bilo potrebno dekonstruirati i unutar njega smjestiti pojedinca jer „tubitak nije samo biće koje valja primarno ispitivati, on je povrh toga biće koje se u svojem bitku uvijek već odnosi na *ono* o čemu to pitanje pita“ (Heidegger, 1985: 15). U proučavanim djelima ironija se nametnula kao kohezijski čimbenik koji drži na okupu pitanja društva, kulture, pojedinaca, drugih, ali i samog stvaralaštva kao takvog te važnosti originalnosti i autorstva, što joj ujedno daje ulogu „činitelja atmosfere“ (Muecke, 1969: 11).

Na tekst je pritisak vršio sam kontekst, čija je uloga u iščitavanju ironije nemjerljiva. No, isto tako, važan čimbenik iščitavanja ironije jest sam čitatelj na kojemu je prepoznavanje signala ironije, koja je po svojoj definiciji „neuhvatljiva“ i odlikuje ju „otvorenost za nesigurnost“. Upravo ponuđeno čitanje ostavlja otvorenom mogućnost drugog i drugačijeg iščitavanja, no nesumnjivo vjeruje u ulogu teksta kao mjesta upisivanja razlike i ironiji pridjeva značenje mijenjanja socijalnih konstrukata.

### 3.3. Od dekadentnoga socijalizma do traume 1990-ih

Godina 1991. smatra se prijelomnom u stvaralaštvu Dubravke Ugrešić. Vrijeme je to njezina napuštanja Hrvatske i prividnog tematskog zaokreta; prividnog jer odmak ka egzilantskim i traumatskim tekstovima zapravo samo nastavlja već određenu autoričinu poetiku smještanja teksta u okvir društveno-kulturnih zbivanja. U ovom dijelu rada proučavat će se dva romana nastala u razdoblju tzv. prve tranzicije: *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli*. Upravo egzilanti, smatra Said u eseju *Reflections on Exile* (2002), postaju romanopisci, navikavajući

se na novu sredinu. O pitanju egzila, sjećanja, zaborava, nostalgije u ovim romanima pisali su npr. Vladimir Biti, Renata Jambrešić Kirin, Andrea Zlatar, Emilija Kovač, da spomenemo samo neke. U ovom poglavlju o navedenim aspektima pisat će se iz pozicije onog tko tumači ironijske signale teksta. Iako je tekst premrežen različitim aluzijama i interpretacija može krenuti u različitim pravcima, zbog sistematičnosti u oblikovanju rada ironija prisutna u tekstu podijeljena je na autobiografsku ironiju, ironiju intertekstualnosti, autoreferencijalnosti i metatekstualnosti te univerzalnu ironiju, unutar koje se posebno osvrće na ironiju starosti.

Motiv ženskosti upisane u tekst u ovim je romanima nešto neizravnije prikazan, no dovoljno aluzivno da bi ga se moglo promatrati u kontinuitetu od *Poze za prozu* do *Babe Jage*, čime i ovi tekstovi odašilju poruku kojom traže pravo na razliku; ne više samo u smislu muško-ženskih odnosa već u smislu svih koji su na bilo koji način *drugi*: ovdje najizraženije egzilanti, uz tijelo koje počinje starjeti.

S obzirom na to da je za ovo iščitavanje potrebno tražiti razloge upisivanja ironije prvo u društvenokulturnom kontekstu, započinje se povijesnom situacijom koja je potakla korištenje ironije kao mogućeg oružja za poljuljavanje pogrešno postavljenih društvenih odnosa. Nastavlja se uokviravanjem romana u egzilnu književnost i ističu se veze egzila, (auto)biografije i ženske književnosti.

### 3.3.1. Povijesni okvir

Stvaranje hrvatske države i s tim povezan izražen nacionalizam u društvenopolitičkim krugovima u određenoj su mjeri odredili stvaralaštvo Dubravke Ugrešić. Hrvatska je 1991. godine, uz Sloveniju i Makedoniju, proglasila neovisnost, no odcjepljenje Hrvatske od SFRJ-a popraćeno je ratnim zbivanjima i borbom za samostalnost. Socijalizam i komunizam zamijenila je demokracija i nacionalizam u službi jačanja svijesti o nacionalnoj pripadnosti. U tadašnjim intelektualnim raspravama na tu temu sudjelovale su i feministice. Tako se primjerice skupina Ženski lobby oglasila 1992. godine proglasom „Silovanje kao oružje“, u kojem zahtijeva zatvaranje logora i tretiranje silovanja kao ratnog zločina. Također navode: „Žrtve seksualnog nasilja su žene svih nacionalnosti. U svakom ratu vojnici siluju bez obzira

kojoj strani pripadali.“<sup>87</sup> U vrijeme srpske agresije na Hrvatsku i Domovinskog rata ovakve izjave smatrane su nepoželjnim, zbog čega je u pitanje dovedena sloboda govora i opsezi demokracije. Situacija je kulminirala aferom Vještice iz Rija. Naime, 1992. godine održao se 58. svjetski kongres PEN-a u Rio de Janeiru, na kojemu se, između ostalog, raspravljalo i o održavanju sljedećega kongresa u Dubrovniku. U Rio de Janeiru bilo je i pet hrvatskih intelektualki: Jelena Lovrić, Rada Iveković, Slavenka Drakulić i Dubravka Ugrešić. Članak „Ćorak u Riju“ o događajima s kongresa napisala je Branka Kamenski 5. prosinca 1992. u *Večernjem listu*. Uz njezin tekst izdvojen je i podčlanak naslova „Lobistice promukla glasa“ u kojem nepotpisani autor piše da su navedene intelektualke

moderne (su) disidentske zvijezde koje po svim hrvatskim, europskim i preoceanskim novinama toliko viču da je ugrožena njihova sloboda govora, da su već izgubile dobar glas. Već pomalo istrošen feministički krug, koji je u zlatno doba jugokomunizma bio pažen i mažen kao kapljica vode na dlanu – danas je uvrijeđen i spreman na osvetu. Na putu prema samim vrhovima povlastica u drugoj im Jugoslaviji, ispriječila se hrvatska država. Trebalo je dakle skrenuti na zapad da bi se spasio ugroženi istok.<sup>88</sup>

U kontekstu navodnog lobiranja spomenutih žena protiv održavanja sljedećega kongresa u Dubrovniku spominje se i Slobodan Prosperov Novak, tadašnji predsjednik PEN-a, kao osoba koja je dala takav izvještaj. No, on se odriče bilo kakve povezanosti s tim slučajem, iznoseći u intervjuu koji je dao Borisu Dežuloviću za *Slobodnu Dalmaciju* vlastitu verziju priče prema kojoj je njegov izvještaj izrekonstruiran i braneći optužene intelektualke: „...značenje apostrofiranih dama uvelike prelazi (granice Hrvatske), žalosno je da Hrvatska to ne vidi. Žalosno je da Hrvatska ne vidi da su Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić danas najprisutnije hrvatske autorice na svjetskom književnom tržištu“<sup>89</sup>.

Nakon ovih događaja uslijedio je medijski progon spomenutih pet žena. Od niza članaka koji su prozivali ovih pet intelektualki najpoznatiji i najokrutniji bio je članak

---

<sup>87</sup> Preuzeto s <http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/raskol-zenske-scene/77-silovanje-kao-oruzje>. Pristupljeno 26. 2. 2013.

<sup>88</sup> Preuzeto s <http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/vjestice-iz-ria/33-lobistice-promukla-glasa>. Pristupljeno 27. 2. 2013.

<sup>89</sup> Preuzeto s <http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/vjestice-iz-ria>. Pristupljeno 27. 2. 2013.

„Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“ potpisan od strane „Globusova investigativnog tima“. Ime autora, Slavena Letice, otkrilo se tek naknadno, nakon što je i tužba za klevetu već bila podnesena. Takav medijski linč trajao je godinu dana, a tužbe protiv *Globusa* okončane su odštetama „vješticama“ tek petnaestak godina kasnije. Međutim, atribucija vještice i danas se spominje, a neke od progonjenih žena, među kojima i Dubravka Ugrešić, izabrale su živjeti izvan granica Hrvatske, u takozvanom „dobrovoljnom egzilu“.

Tekst Dubravke Ugrešić koji je posebno razljutio strogo nacionalistički orijentirane komentatore bio je „Čisti hrvatski zrak“ objavljen u njemačkom *Die Zeitu* 23. 10. 1992.<sup>90</sup>, u kojem iznosi vlastito mišljenje o demokraciji koja to nije jer ne dopušta pluralizam mišljenja. Zalaže se i za realno sagledavanje stvarne situacije te piše o srpskoj agresiji i uništavanju, ali navodi i sljedeće: „Pritom su rušili i Hrvati, pogotovo u Bosni. Ta činjenica nije umanjila kolektivni doživljaj Hrvatske kao žrtve koji strasno gaje njezini građani, vlast i mediji“ (Ugrešić, 1999: 88). Time započinje autoričina egzilantska sudbina, koja se nerijetko (ili redovito) iščitava na stranicama romana nastalih u ovom razdoblju.

### 3.3.2. Pisanje „u i o egzilu“<sup>91</sup>

Tema egzila u književnosti prisutna je još od antičkoga vremena. O hrvatskoj egzilnoj književnosti pisao je Vinko Grubišić (1990) u djelu *Hrvatska književnost u egzilu* i Vinko Brešić (1997) u članku *Hrvatska emigrantska književnost*. U ovom dijelu rada od posebnog je interesa hrvatska egzilna književnost od 1990-ih godina, posebice ženska autobiografska proza nastala u tom vremenu, o čemu su pisale Renata Jambrešić Kirin (2001), Andrea Zlatar (1998, 2004), Emilija Kovač (2010). Vrijeme je to kada izvan domovine stvara više književnica, koje se djelomično može povezati i feminističkom odrednicom. Najznačajnije među njima svakako su Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić, čije je pisanje u egzilu obilježeno političkom odrednicom; osim njih značajnije književnice koje pišu izvan domovine jesu Irena Vrkljan, Rada Iveković, Daša Drndić, Neda Miranda Blažević, Julien Eden Bušić.

---

<sup>90</sup> Poslije je tekst preveden na engleski i objavljen u engleskom *Independent on Sunday*, a na hrvatskom je objavljen kao dio knjige eseja *Kultura laži* 1996. godine.

<sup>91</sup> Termin „u i o egzilu“ preuzimam od Renate Jambrešić Kirin, koja je svoj tekst „Za književnicu je pisanje dom“, objavljen u časopisu *Novi izraz* 2000., podnaslovila „o suvremenoj hrvatskoj ženskoj književnosti u i o egzilu“.

U zapadnoj misli jedan od najznačajnijih teoretičara koji se bavi egzilom jest Edward Said. Egzil smatra „isprekidanim stanjem postojanja“ (2002: 177). Iako smatra da je svatko tko se ne može vratiti kući egzilant, razlikuje nekoliko tipova: egzilanti (*exiles*), izbjeglice (*refugees*), izvandomovinci (*expatriates*) i emigranti (*émigrés*). Za pripovjedačku poziciju zanimljiva je Saidova (2002: 181) definicija egzilanta i izvandomovinca: „Egzil potječe od drevne prakse protjerivanja. Jednom protjerani, egzilanti žive anomalan i jadan život, sa stigmom autsajdera“; „Izvandomovnici dobrovoljno žive u tuđoj zemlji, obično iz osobnih ili društvenih razloga“. Autorica u izvanknjiževnim tekstovima kaže da živi u „dobrovoljnom egzilu“ te se u iščitavanju ovih tekstova koristi pojam egzilanta, ali pridjev dobrovoljan upućuje i na oprez i povezivanje s izvandomovincima.

Kovač (2010: 35) smatra da „kao oblik radikalne dislokacije, egzil nužno generira preispitivanje i sebe i grupe, one iz koje je pojedinac izmješten. I one u koju je integriran. ... Egzil je, po definiciji, u najčišćem i najdirektnijem smislu, preispitivanje osobnog identiteta“. Pitanje identiteta jedno je od središnjih u postmodernoj književnosti, identiteta koji je „raspadnut“. Identitet navedenih književnica koje pišu u egzilu postaje tim značajnije pitanje zbog toga što je izravno povezan s raspadom države, čime se u tekstovima iščitava dvostruka fragmentarnost: osobnog i javnog identiteta. Usto, autor koji piše u egzilu „ne prestaje reflektirati tjeskobno osjećanje/pamćenje doma kao zazornog i politički konfliktnog mjesta koje generira nesnošljivost i 'narcizam malih razlika“ (Jambrešić Kirin 2008: 125). S preispitivanjem osobnog identiteta povezuje se i pitanje autobiografizma, kojeg se Ugrešić odriče, naglašavajući da je fikcija ipak samo fikcija. Autobiografija je značajan žanr egzilanata, ali i hrvatske (ženske) književnosti 1990-ih godina; autobiografizam je također jedna od odlika ženskoga pisma, o čemu je već bilo riječi. Biti (2005: 226) navodi kako je Paul de Man autobiografiju proglasio „žanrom obezličavanja“ te sam nastavlja: „ona dakle ne govori toliko o nečijem životu koliko naprotiv baš o smrti kao o onome iznenada 'zastrtom velu' koji je tom životu oduzeo neposrednost i time stvorio potrebu za njegovim prepoznavanjem.“

U osnovnim postavkama teze ove disertacije spomenuto je mjesto *drugih* i *drugačijih*. U prvom proučavanom krugu među drugim i drugačijima navedene su prije svega žene i manjine; ovdje je riječ o egzilantima kao *drugima*. Drugima ih čini i njihovo slavensko (balkansko) podrijetlo, a o balkanizmu pisala je Katarina Luketić (2013), koja o *drugima* zaključuje sljedeće:



Drugost je nerijetko parola političke korektnosti pod kojom se uspostavlja geto: trpanje i ograđivanje pojedinih kultura i identiteta u jedan prostor. Oni u njemu mogu slobodno upražnjavati svoju različitost, i to u okvirima manifestacija manjinske kulture: studija, projekata, festivala i sl. Dakle, nema miješanja, hibridnosti i međusobna natjecanja, nego postoje odvojene kulture, a doseg današnjih demokratskih društava bio bi, ironično, u tome što se dozvoljava da se te kulture – odvojeno i nacionalno referentno – predstavljaju i njeguju (Luketić, 2013: 131).

I sama egzilantica, pišući o egzilantima, pritom osvijestivši „političnost svog pobunjenog ženstva kao presudna za ostracizam nacionalističke zajednice“ (Jambrešić Kirin, 2008: 128), ne prepušta se letargiji, već koristi moć književnog teksta kako bi izrazila vlastitu pobunu. Dubravka Ugrešić „pitanje apartidstva postavlja kao opću pojavu u svijetu i prirodno stanje svog vremena (i sebe kao pojedinca) budući da u otvorenom društvu nema 'čistih' pojavnosti: identitet se ne nasljeđuje kao već definirana datost nego se izgrađuje kroz životnu praksu“ (Kovač, 2010: 104). U objema kritikama iščitava se akcija kao reakcija na zatečeno stanje, u čemu leži mogućnost promjene ustaljenih društvenih i kulturnih obrazaca.

Tekstovi ovoga kruga proučavaju se na drugačiji način, povezujući se s identitetom, političkim, transnacionalnim, ali i onim što stoji u izvorištu svega toga: trauma 1990-ih godina. Više nego u prethodne romane i u ove se uvukla ironija, no ovaj put ona je nešto drugačija, skrivenija, zamaskiranija i – gorča.

### 3.3.3. Književni predlošci

U razdoblje koje je uslijedilo nakon afere Vještice iz Rija pa do „druge“ tranzicije smještamo dva romana: *Muzej bezuvjetne predaje*, koji je izvorno objavljen na nizozemskom 1997. u Amsterdamu (*Museum van onvoorwaardelijke overgave*) i *Ministarstvo boli* (2004). O ovim romanima Zlatar (2010: 20) piše: „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'.

Takvo pozicioniranje 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<sup>92</sup> 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, Kundere u prvoj fazi njegova egzila, ili kod čitavog niza hrvatskih pisaca u egzilu). 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 koja se nužno nadaje, Ugrešić i dalje slijedi isti obrazac. Tekst se gradi na intertekstualnosti, a egzilna je situacija izbor toga literarnoga zajedničkog korpusa iz kojeg se mogu crpiti odnosi u književnom djelu. Premda to na prvi pogled ne izgleda tako, i dalje se referira više prema identifikaciji sa svijetom fikcije negoli s faktografskim svijetom pseudo-realističke paradigme. Doduše, moralo se otići, ali možda nije bilo obvezno 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 može označavati bijeg. A bijeg u drugi prostor ili fikciju jednako je podatan materijal za intertekstualno preplitanje izrečenog i prešućenog.

Esejističko djelovanje nešto je plodnije; u ovom razdoblju izdane su zbirke eseja *Kultura laži* (1996), *Zabranjeno čitanje* (2001), *Američki fikcionar* (2002), *Nikog nema doma* (2005).

Radnja romana *Muzej bezuvjetne predaje* odvija se u Berlinu, gdje se u jednom zoološkom vrtu nalaze eksponati koji su pronađeni u truhu morskog slona, a poveznicu s romanom daje autorica u svojevrsnom predgovoru: „Posjetilac zna da je njihovu muzejsko-izložbenu vrijednost odredio slučaj (hirovit Rolandov apetit), pa ipak ne može odoljeti poetskoj misli da su s vremenom predmeti među sobom uspostavili tananije veze. ... Na sličan bi način čitalac trebao čitati roman koji stoji pred njim“ (Ugrešić, 2002: 11). Vidjet će

---

<sup>92</sup> Sintagma Borisa Škvorca, prema njegovoj knjizi *Gorak okus prešućenog*.

se kasnije da Rolandov trbuh, prepun nasumičnih predmeta, označava zapravo i „kofer“ egzilanta, što daje novu dimenziju u iščitavanju i interpretaciji romana.

Roman je podijeljen na sedam dijelova: dijelovi romana koji se odnose na boravak u Berlinu nose njemački naziv i fragmentarni su, a dijelovi koji pripovjedačici služe za prisjećanje na prošle događaje i osobe povezane s njezinim „prošlim“ životom nose hrvatski naziv. U romanu se prije svega može pratiti priča o položaju egzilanata. Provodan motiv romana jest motiv fotografije i organiziranja albuma, što radi pripovjedačičina mama, čiji dnevnik postaje jednim dijelom romana. Sama pripovjedačica još nije spremna za organiziranje vlastita albuma, što upućuje i na rascijepljenost njezina vlastita identiteta, čiji početci sežu još u djetinjstvo, kada je bila drugačija zbog bugarskog podrijetla majke. U njemački nazvanim poglavljima pripovjedačica pripovijeda sadašnje stanje egzila, preklapajući vlastito iskustvo s iskustvima njezinih berlinskih poznanika i prijatelja, redom egzilanata. Česti su navodi Josefa Brodskoga upravo o egzilu, kao i široj javnosti manje poznatih književnika koji su doživjeli istu, egzilantsku sudbinu.

Poglavlja hrvatskog naslova priče su o događajima i osobama koje je pripovjedačica poznavala, među kojima se posebno zanimljivom ističe priča o njezinim prijateljicama s kojima je radila i družila se prije rata, a koju nadograđuje fantastičnim elementom – mladićem koji je zapravo anđeo i koji je svakoj od žena ostavio pero, samo ne pripovjedačici. Taj čin uzrokovao je zaborav kod sviju osim kod pripovjedačice, koju proganja „teror“ sjećanja. O (auto)ironijskom odnosu bit će više riječi u nastavku rada.

Roman *Ministarstvo boli* priča je o Tanji Lucić, profesorici književnosti koja je u egzilu u Amsterdamu, gdje na sveučilištu predaje jugoslavensku književnost grupi mladih egzilanata. Prvi semestar profesorica Lucić vodi donekle neuobičajeno: nastava je zasnovana na principu svojevrsne grupne psihoterapije. Osnovni metaforički motiv jest plastična crveno-bijelo-plava torba, koja postaje središtem njihovih razgovora u koju „ubacuju“ vlastita sjećanja na jugoslavensku prošlost, odnosno vlastite ispovjedne fragmente. Njezini su studenti, kao i ona, „bezdomni“, razlomljena identiteta. Nitko od njih ne prisustvuje satovima profesorice Lucić iz posebne želje za slušanjem njezina predmeta. Tim kolegijem uglavnom opravdavaju svoj boravak u Amsterdamu. Nekolicina ih zarađuje šivajući kostime za tamošnja ministarstva boli<sup>93</sup>. Odjeću i predmete kojima zarađuju za život može se povezati s

---

<sup>93</sup> *Ministry of pain* – amsterdamski prostori namijenjeni sadomazohističkim odnosima.

autoričnim pripovjedačkim postupkom prisutnim u ovom romanu – prepuni boli proizvode bol kako bi nastavili živjeti u svojoj boli.

Nakon pritužaba na njezin rad u drugom semestru profesorica Lucić pristupa studentima drugačije – predaje književnost (koja, usput, više ne postoji) i zahtijeva od njih intenzivan rad i pisanje seminara, što vodi i k raspadu grupe, tog umjetno stvorenog kakvog takvog „kolektivnog“ identiteta. Raspad grupe označava i kraj njezina zaposlenja čime pripovjedačica postaje, kako sama kaže – egzilant najniže vrste. Roman završava pričom o sadomazohističkom odnosu profesorice i Igora, jednoga njezina studenta, no pravi kraj romana dan je u nizu psovki jugoslavenskih naroda, na što će se pozornost obratiti u daljnjem iščitavanju. Pripovjedačica jednu od slamki spasa u situaciji u kojoj se našla pokušava, kao i autorica 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“ (2004: 153).

Oba romana povezuje autobiografski diskurs, iako ga se izričito navodeći u obama romanima odriče, što je upravo postupak kojim upućuje u sljedeće poglavlje – detekciju ironijskih konstrukata romana egzilnog razdoblja.

#### *3.3.4. Autobiografija i ironija*

Autobiografski ključ čest je i u egzilantskim i u feminističkim tekstovima, a elementi obaju diskursa nalaze se i u ovom romanu, iako ih se nipošto ne može svesti pod tu odrednicu. Velčić (1991: 9) smatra da „iskazi – bilo usmeni, bilo pisani – koje smo skloni zvati autobiografijama nisu tekstovi, nego međutekstni prostori. Ti se osmišljaju kroz mnogostruke dijaloške odnose.“

Dosadašnje autoričino/pripovjedačičino inzistiranje na autobiografiji kao žanru koji nije dobar i koji treba izbjegavati, kao i napomene uz oba romana da ih nije potrebno iščitavati u autobiografskom ključu, iako su autobiografski elementi više nego vidljivi, već same po sebi mogu biti iščitani kao ironija, što navodi na zaključak o autoironijskoj poziciji

pripovjedačice. Početak ovakva njezina stava Lukić (u Zlatar, 2004: 123) smješta u 1991. godinu, prije svega misleći na esejističko djelovanje i njezin odlazak prvo u Amsterdam, a zatim i u Ameriku. Naziva to svojevrsnim „prolaskom kroz ogledalo“, prizivajući, naravno, Carrolovu Alicu. Možemo nastaviti ovakvo iščitavanje navodeći da je taj prolazak kroz ogledalo značio i promjenu u autoričinoj vizuri: prošla je s druge strane s koje se sada smije sama sebi: i kao egzilantu, i kao autoru, i kao ženi koja stari.

Ovaj njezin novi modus pisanja Zlatar (2004: 122) definira „kao povezivanje autobiografskog diskursa i ironijskog modusa, što za rezultat daje – autoironiju“ te nastavlja da „koliko god to možda moglo izgledati kao lagani obrazac za zabavno štivo, toliko treba naglasiti da je čarobna formula *autobiografija* + *ironija* izuzetno rijetka u literaturi (posebno zapadnoeuropskoj u odnosu na istočnoeuropsku)“. Said (2002: xxxv), govoreći o egzilu, smatra da „nijedan povratak u prošlost nije bez ironije ili bez svjesnosti da je potpuni povratak ili repatrijacija nemoguća“.

U ovim romanima najzastupljenija i najprepoznatljivija je autoironija egzilanta. Naslov prvog poglavlja romana *Muzej bezuvjetne predaje* „Ich bin müde“ upućuje na pomirenost s vlastitom situacijom i umor od „borbe“, što pruža savršenu platformu za pomirenost s vlastitom sudbinom, no zapravo može biti maskiranje ironijskih oštrica i ratni plan za daljnju, još žešću borbu. Česta ponavljanja određenih fragmenata teksta mogu se iščitati u značenju pomirenja sa sudbinom, nemara prema vlastitu teksta, no, kako smatra James Wood, to su upravo oznake pripovjedača, koje u ovom smislu možemo pripisati posebnoj strategiji pisanja koja se ukotvljuje u vlastitu tekstu, kao uporišta teksta koja fragmente drže na okupu i spremaju se za „napad“ strelicama ironije.

S obzirom na to da je pripovjedačica i sama egzilant, ironiziranjem uloge egzilanta kao takve ironizira i samu sebe. Oni su uvijek drugi, prepoznaju se kao svoji, i za njih je egzil „stanje nesvjesna glazbenog prisjećanja“ (2002: 21), a uz prisjećanje neminovno idu i fotografije<sup>94</sup>. Neki ih poslože u albume, kao njezina majka, neki ih nikako ne mogu organizirati, a neki ih pak retuširaju, poput njezine znanice koju je susrela u Americi i koja je, pričajući prijateljicama o svojem bivšem momku, u potpunosti „retuširala“ priču učinivši ga puno zgodnijim i ljepšim, slažući tako „verbalni album“ za prijateljice iz kojeg se, kao i

---

<sup>94</sup> O fotografiji u *Muzeju bezuvjetne predaje* piše Aleksandar Mijatović (2003), kao i Katalin Sándor (2010).

ostalnih albuma, brišu „ružne“ fotografije. I njezinu prijatelj<sup>95</sup> majka je retuširala očevu fotografiju, kako bi se njegova „kriva“ vojnička uniforma pretvorila u neodređeno odijelo. Pripovjedačičina majka s vremena na vrijeme uvodi red u svoje albume<sup>96</sup> – izbacuje „smeće“ koje narušava sklad njezinih albuma, odnosno života. Fotografija je, kaže pripovjedačica, „svođenje beskrajnog i nesavladivog svijeta na kvadratić“, a „uvršćavanje kvadratića u album je autobiografija“ te ponovno koristi priliku za degradiranje autobiografije kao žanra, navodeći da kao i sređivanje albuma i „pisanje autobiografije, bez obzira na umjetničke domete, spada zapravo u istu amatersku djelatnost“ (Ugrešić, 2002: 45), čime autorica opetovano ironizira i vlastitu autobiografsku poziciju, ali i onu književnu, no ujedno nudi mogućnost čitanja njezina teksta:

Album i autobiografija djelatnosti su vođene rukom nevidljivog anđela nostalgije. Svojim teškim, sjetnim krilom anđeo nostalgije otpuhuje đavole ironije u stranu. Zbog toga gotovo da i nema komičnih albuma, ružnih fotografija, smiješnih autobiografija. U tim najiskrenijim i najosobnijim od svih žanrova – albumu i autobiografiji – škarice cenzure su najmarljivije. Ako smiješno, komično, ironično prožme autobiografski tekst, onda će čitalac premjestiti takav tekst u kategoriju 'neistinitog' (profesionalnog, literarnog), u drugi red i rod (2002: 47).

Može se iščitati iz ovog ulomka svojevrsna poetika koju autorica zastupa: stapanje autobiografije i ironije, ne kako bi se zamaskiralo već, naprotiv, kako bi se ogolilo. Gleda li se na tekst kao na parodiranu autobiografiju, onda „temeljna strategija novonastalog pripovjednog teksta postaje ironijska kombinatorika“ (Sablić Tomić, 2002: 82). Književni tekst autorica koristi za uspostavljanje autoreferencijalnih veza i „opravdavanje“ vlastita književnog odabira. Kritizira i podvrgava ironiji autoritete koji još u školi djecu uče kako treba „dobro“ pisati pa je školska zadaća koja je zaslužila odličnu ocjenu trebala imati stereotipni početak i pripovijedati u prvom licu jednine; započinjala bi kišom i završavala bi

---

<sup>95</sup> Priče iznesene u romanu uvijek su u nekakvoj izravnoj vezi s pripovjedačicom – ta osobna upoznatost s osobom o kojoj se govori nosi posebnu uvjerljivost, no ne smije se smetnuti s uma da autorica pritom zapravo ironizira autobiografski diskurs.

<sup>96</sup> O ovom piše Nebojša Jovanović u članku „Motiv tri žene u Muzeju bezuvjetne predaje“, 2006, primjenjujući na diskurz fotografije psihoanalitičko stajalište.

kišom: „te mokre zadaće poput vodena pečata udarile su većini čitalačke publike temeljna estetska načela“ (2002: 48). Nastavlja i dalje: „*Lijepo i istinito*, eto dvaju estetskih kriterija trajno useljenih u svijest najšireg čitaoca. I pisac i čitalac slatko se pokoravaju ritmu žanra, usklađuju ritam bila, otkucaje srca, složno snižavaju tlak, zajedno dišu (2002: 49).“ Ostajući vjerna vlastitoj poetici, i ovo poglavlje završava ironijom – upravo kapima jesenske kiše. Motiv kiše umeće se i u ostatak teksta, što samo potvrđuje Woodovu tezu primijenjenu na opus Dubravke Ugrešić. Spominje tako na primjer „gustu proljetnu kišu (56), „sitnu, ljepljivu, dugočasnu kišu“ (85), „sitnu, gustu kišu“ (296).

Kao što je u prvoj skupini romana koristila elemente *ljubića*, dokazujući da i oni mogu postati sastavnim dijelom dobre književnosti spajajući visoko i nisko, tako i ovdje elementi autobiografije spojeni s ironijom mogu pokazati da „đavoli ironije“ s natruhama autobiografizma mogu dati vrijedno književno djelo. Upravo je takav i odlomak o 1949. godini, godini autoričina rođenja. Navodi događaje koji su u svijetu označili spomenutu godinu, kao na primjer da Truman postaje predsjednikom, građanski rat u Kini završava proglašenjem NR Kine, ali navodi i one manje značajne događaje koji govore o dobrostojećem Zapadu: princ Charles je beba sa zanosnom loknom, a na zabavu engleske kraljice pozvani su Errol Flynn i Gregory Peck. Istovremeno, postoji i svijet Istoka. Autorica pripovjedačici u potpunosti prepušta vlastiti identitet, dajući joj svoj datum rođenja, kontrastom autoironizirajući svoj svijet: „Dana kada sam rođena, 27. ožujka, na poljoprivrednom dobru 'Belje' uspješno se razvija *fiskulturni rad*, zabilježen je *napredak zadruga u Velimirovcu*, zemlja je spremna za *potpuno izvršenje plana proljetne sjetve*, a u *frontovske brigade uključuje se 10.000 žena Splita*“ (Ugrešić, 2002: 88). O nužnosti kontekstualiziranja ironije pisali su primjerice Hutcheon, Behler, Stojanović, Škvorc. U ovom tekstu kontekst se sam nudi, čime autorica naglašava ironiju vlastite (autobiografske) sudbine. Vjerodostojnost iskazu daju dijelovi u kurzivu koji djeluju poput istrgnutih novinskih fragmenata. Intertekstualno proučavajući autobiografiju i pišući o odnosu zbilje i fikcije onako kako na nju gleda književna teorija, Velčić (1993: 18) navodi da „ako se u analizi npr. potvrdi da postoje tekstovi koji o zbiljskim događajima ovise na manje ambivalentan način nego što o njima ovisi 'čista' fikcija, bit će to prilika da se bolje rasvijetle trajne dvojbe književne teorije o odnosu povijesti i priče, zbilje i fikcije a koja neprekidno nameću djela književnosti“. Potvrđuje se time povezanost društva i kulture s tekстом i njihova međusobna dijalogičnost.

Osim ovih dvaju svjetova u kojima je 1949. godine toliko razlika, otkriva se i svijet njezine obitelji kroz vizuru majke: „U njezinu rječniku postojim ja, muž koji neće umrijeti i – ajnpren juha“ (Ugrešić, 2002: 88).

Ironijski odnos prema vlastitu životu kao da dopušta autorici/pripovjedačici ironijski odnos prema događajima, ali i ljudima iz vremena u kojem je živjela. Za razliku od ostalih analiziranih proznih djela, može se reći da se u ovom, nazovimo ga uvjetno tako, pseudoautobiografskom romanu, naziru i nefiktivni tekstovi, autoričini eseji, pa se iz određenih segmenata tako može prepoznati ironijski odnos prema Tuđmanu i HDZ-ovskoj vlasti. Knjiga *Mati* Maksima Gorkog koju je otac kupio majci na dan pripovjedačičina rođenja (smatrajući ju prigodnom!) daje povod za razmišljanje o socijalističkim velikanima kao što su Gorki, Lenjin, koji su se obrazovali i „od seljačića postajali ne samo znalci nekoliko stranih jezika, nego i klavirski virtuoz, kao Tito“, iz čega se ponovno iščitava ironijski odnos prema spomenutim ličnostima, ali i prema vlastitu ocu, koji je smatrao da je *Mati* prigodna knjiga za roditelju. Sliku socijalističkih velikana uspoređuje sa za autoricu/pripovjedačicu najosjetljivijim vremenom, „kada će novi hrvatski predsjednik, bivši komunist, konvertit, stvarati svoj medijski image slikajući se u pozi usredotočenog čitanja romana ni više ni manje nego američkog pisca Johna Irvinga“ (2002: 106). Otrovnice narativne oštrice uperene prema Franji Tuđmanu ponovit će se opet u ovom romanu, u priči o pripovjedačičinoj bivšoj prijateljici Doti, koja je od „krive“ postala „prava“: „Jaku mržnju prema Jugoslaviji i Titu zamijenit će ljubavlju prema replici, Titovu generalu i imitatoru, predsjedniku nove hrvatske države“ (2002: 269). Upravo je Doti posvećeno najviše mjesta u šestom dijelu romana, Grupna fotografija (2002: 264-271), u kojem se iznose sjećanja na prijateljice i kolegice s kojima se prije rata družila. Navodi iz Dotina života previše podsjećaju na biografiju Dubravke Oraić Tolić da bi bili slučajni: rođena u slavonskom selu, u Zagrebu studirala filozofiju i književnost, zanima ju jezična kombinatorika... Priča o Doti koja ju je „prokazala“ može se čitati kao svojevrsna književna osveta; no odricanje od autobiografizma i jaka autoironija sprječavaju legitimnost takva čitanja.

I u *Ministarstvu boli* iščitava se napomena kojom se negira autobiografizam romana: „U romanu koji stoji pred čitaocima sve je izmišljeno: pripovjedačica, njezina priča, situacije i likovi. Čak ni mjesto događaja, Amsterdam, nije suviše stvarno.“ (Ugrešić, 2004)

Za razliku od *Muzeja bezuvjetne predaje*, koji svojom strukturom na trenutke iznimno podsjeća na diskurzivni književni rod, *Ministarstvo boli* prvenstveno je fikcija u kojoj se stapanje ironije i autobiografizma iščitava iz ironiziranja egzilanta kao takvoga, a potvrdu



legitimnosti takva čitanja opet daje jedna autobiografska činjenica: autorica je zaista predavala na sveučilištu i boravila (boravi) u Amsterdamu. No ipak, važno je napomenuti da „Autobiografski subjekt se ustanovljuje u procesu čitanja gdje subjekt teksta i subjekt čitanja neprekidno zamjenjuju svoja mjesta“ a u de Manovu smislu autobiografija je „tek figura čitanja ili razumijevanja“ (Velčić, 1993: 28), stoga iščitavanje autobiografizma podrazumijeva i čitatelja.

Pripovjedačica u ovom romanu ironizira samu sebe jer je nastavnica književnosti, a, kako se čita u romanu, tek uči govoriti. Da ironija bude naglašenija, mora predavati predmet koji više ne postoji – jugoslavistiku: „Bila sam ovdje da predajem književnost zemlje (ili, po novome, zemalja) iz koje su moji studenti pobjegli ili su ih odande istjerali. Sve u svemu, apsurd se umnožavao i kuća se rušila“ (Ugrešić, 2004: 44). Apsurdnu situaciju koja je nastala nakon raspada bivše Jugoslavije na okupu države pripovjedačičini studenti, ali i ona sama, postavši svi zajedno *drugima* u zemlji u kojoj se trenutno nalaze, ali isto tako oni su *drugi* i međusobno jedni drugima. Poziciju egzilanta propituje značajkama kolektivnog identiteta, tako smatra, čitamo u romanu, da svi oni, „naši“, kako se međusobno nazivaju, hodaju s nekom „nevidljivom pljuskom“ (2004: 21, 27) na licu, a „bivša zemlja vukla se za njima kao šlep“ (2004: 19). Sam jezik za likove ovog romana predstavlja traumu i „pokazalo se da se moji đaci lakše izražavaju na jeziku koji nije njihov, na engleskom ili holandskom, iako su ih znali polovično“ (2004: 50). Vlastiti jezik počinje im čudno zvučati jer je to jezik rata. Sklanjali su se u neke vlastite verzije jezika, kao da su željeli pobjeći od onog jezika koji ih izravno podsjeća na njihovu traumu. Jezik postaje ono neizrecivo, trauma koja ne može izići na površinu te se ujedno ne može ni proraditi, tj. izliječiti. Jedan od polaznika uspoređuje samog sebe i ostale sa samurajima: „Samuraji ne govore, samo napinju lica i kolutaju očima. Uvek sam se bojao da će se od tih reči koje nisu u stanju da izgovore raspući“ (2004: 49). Na problem jezika osvrće se i Shoshana Felman proučavajući traumu Auschwitz: „Žrtva po definiciji nije samo netko tko je potlačen, nego također netko tko nema *vlastitog jezika*, tko je, točnije rečeno, *lišen jezika* kojim bi artikulizirao svoju viktimizaciju“ (Felman, 2007: 153).

Jezik kao jedna od temeljnih odlika nacije ovdje također postaje sredstvom kojim autorica „manipulira“ vlastiti tekst: naime, stvaranjem hrvatske države mijenjao se i jezik i postojala je jaka tendencija jezičnog purizma, koji pripovjedačica naziva „nakaradnim novogovorom“ (2004: 48). Sama autorica u cijelom svojem opusu, ali i u izvanknjiževnim tekstovima inzistira na, na primjer, riječi „pasoš“, umjesto putovnice, ili „Evropa“ umjesto Europa. Ide toliko daleko da ironizira nacionalnog barda, Petra Preradovića:

Materinski, taj „jezik roda moga“ – taj koji prema ekstatičnom stihu hrvatskog pjesnika „zuj, zveči, zvoni, zvuči, šumi, grmi, tutnji, huči“ – otkrio se odjednom u posve drugoj zvučnoj perspektivi. Odavde se ta „supstanca“ čula kao jezična anemija, govorna malaksalost, kao jezični tikovi, mucanje, psovka, kletva ili kao bezbojna fraza (2004: 50).

Prva rečenica ovoga citata pojavljuje se u istom kontekstu i na samom kraju romana u Epilogu (2004: 283). Jezik se i u nastavku romana koristi kao izvorište traume koje se pripovjedačica ne može osloboditi, iz čega se može iščitati ironijski odnos prema samoj sebi, ali i pozicija egzilanta, jer upravo za njih, smatra Said (2002: xv), jezik se tiče iskustva, a ne samog jezika kao takvog: „samo egzilant može osjetiti bol prisjećanja, kao i često očajničku potragu za odgovarajućim (i često nepoznatim) izričajima“. I u *Muzeju bezuvjetne predaje* jezik je problematičan, što je vidljivo i u njemačkim naslovima poglavlja. „Jezik je sredstvo istosti, izražavanje drugosti istim jezikom samo je po sebi problematično“, primjećuje Ladanyi (2008: 128). Na nekoliko mjesta u *Ministarstvu boli* pripovjedačica spominje da se osjeća poput polaznice tečaja hrvatskoga jezika za strance, čime naglašava nemogućnost nadilaženja jezika kao zajedničke traume. Bez obzira na služenje engleskim i holandskim, jezicima u kojima je pripovjedačica „gošća“, sam kraj otkriva apsurdnu situaciju: jezik koji se raspao, kao što su se raspali njihovi identiteti, čuči u pripovjedačici i kada je obuzme njezin nemir, „poput zmijolikog čudovišta iz bajki palucam jezikom koji se račva u hrvatski, srpski, bosanski, slovenski, makedonski...“ (Ugrešić, 2004: 291). Međutim, to „čudovište“ u koje se ona pretvara izgovara samo psovke i kletve, zajedničke svim slavenskim jezicima, što je ujedno pravi završetak romana. Izdvajam samo neke:

*Belog dana da ne vidiš.*

*Đavo te izeo.*

*Krv te jela.*

*Grom te spalio.*

*Zmija te za srce ujela.*

*Vrag te odnio.*

*Proklet da si.*

*Ogin te stopil.*

*Da onemiš.*

*Da oglušiš.*

*Kuću ne video.*

*Majčino mleko propištao.*

*Prstima govorio.*

*Da zaspiješ ta da ne se razbudiš.*

(Ugrešić, 2004: 292-295)

U ovim kletvama Jambrešić Kirin (2008: 132) iščitava sljedeće:

Nepridržavanje nepisane zakletve lojalnosti zajednici povlači za sobom „prokletstvo kletve“ u kojoj se zrcali performativna, djelatna moć jezika potvrđujući Althusserovu tezu kako je jezik najvažnije sredstvo ideološkog aparata za regulaciju ponašanja pojedinaca bez obzira na to gdje se nalazili. Binom kletve i zaklinjanja otkriva dva osnovna oblika regulativne intencije i djelatne „magijske“ prakse jezika: zazivanje slikovitih primjera unižavanja, vrijeđanja, navlačenja zla i negacije nasuprot inkantaciji zaštite, izlječenja, osnaživanja i obvezivanjem na određeno ponašanje.

Zanimljivo je da među kletve umeće i kletvu s Bašćanske ploče, kojom započinje hrvatska književnost: *Da iže to poreče, klni i Bog* (2004: 293), koja može u ovom kontekstu zazvučati blasfemično, ali zapravo je itekako smišljeno umetnuta, kao otkrivanje istine o naravi književnosti iz koje je i sama autorica potekla i u čijem se nacionalnom kanonu nalazi. Ovaj završetak dolazi nakon pripovjedačičina pristanka na sado-mazohistički odnos sa studentom Igorom, koji ju je vezao i mučio, no ona pristaje na život s njim, opet ironizirajući vlastiti položaj i kao žene, ali i kao egzilantkinje koja je negdje „usput“ pogubila svoj identitet.

Govoreći o svojem podrijetlu, Ugrešić u priči o profesorici 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), izjavljuje u intervjuu, koji kao nefikcijski tekst obdržava biografsku istinitost. 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 se treba 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 ju samu u stanu<sup>97</sup>. On odlazi i dolazi, ona brine za njega, tek ponekad otiđe do mora, sama, u tišinu. Odašilje svoje kletve i psovke jugoslavenskoga naroda (ili pak 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 „postmodernom tijelo ne može nastaviti pomodnu potragu za neprestanom novošću i stoga se, nasuprot tome, pokušavamo vratiti bezvremenom tradicionalnom tijelu“ (Polhemus, 1999:169). Tim se može 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 kriku tijela i teksta, duše i poslovice, jer ne pristaju na takvu stvarnost. Možda upravo zato roman *Baba Jaga je*

---

<sup>97</sup> U ovoj sceni Zlatar vidi groteskno parodiziranu filmsku scenu (prema Zlatar 2004: 138), koja simbolizira stanje današnjega društva.

*snijela jaje* uvodi vješticu kao vezivno tkivo triju različitih diskursa koji uokviruju autoričinu tekstualnu intenciju.

Još je jedan odnos u romanu donekle autobiografski: u *Muzeju bezuvjetne predaje* pripovjedačica za vrijeme boravka u Americi pristaje na intervju s izvjesnom Lucy Skrzydelko. I ona je *druga*, otac joj je Poljak i ima osjećaj da ju nitko ne primjećuje. Međutim, intervju se pretvorio u Lucyno lamentiranje nad vlastitom sudbinom žene koja se raspada. Nekoliko dana nakon toga susreta pripovjedačičin poznanik, istočnoeuropski pisac, rekao joj je da mu je Lucy ispričala mnoge stvari o njoj: „Doimala se iskreno zabrinutom za tebe. Rekla je da si isuviše osjećajna, naprosto isuviše osjećajna...“ (Ugrešić, 2002: 152) Lucy i pripovjedačica jedan su lik, moglo bi se reći, tim više što ju sama pripovjedačica naziva svojom „sestrom“. Pripovjedačicu se može usporediti i s Christom, rođenom u Istočnoj Njemačkoj, čiju biografiju donosi u podnaslovu „Gute Nacht, Christa“. Mnogo je još takvih priča, a svima je zajednička *drugost* – što navodi na zaključak da pišući priče o drugima pripovjedačica zapravo piše priču o sebi, upijajući u svoju i tuđe biografije.

U ovom stapanju autobiografije i ironije prisutna je, naravno, i nostalgija. Međutim, tu nostalgiju treba promatrati na način na koji to radi S. Boym (2005: 20), kao nostalgiju koja nije uvijek „žal za starim režimom ili propalim carstvom, već i za neostvarenim snovima iz prošlosti i vizijama budućnosti koje s vremenom zastarevaju“. Takva nostalgija budućnosti koju proučava Boym „povezana je sa odnosom između individualne biografije i biografije određenih grupa ili naroda, između ličnih sećanja i kolektivnog pamćenja“. Da je nostalgiji mjesto u ovako oblikovanim romanima dokazuje i sljedeća tvrdnja: „nostalgija ostaje dosledno nesistematična i nepodložna sintezi; ona ne ubjeđuje, već zavodi“ (Boym, 2005: 45). Istim riječima mogli bismo opisati i ironiju: kao neuhvatljivu, a sintagmu zavodjenje ironijom već je upotrijebila Slabinac (1996). O ironiji i nostalgiji unutar postmodernog diskursa govori i Linda Hutcheon, koja je u početku smatrala da nostalgiji unutar postmodernog diskursa nema mjesta, no onda uviđa da „u kulturi općenito – i u medijima i u akademskim krugovima – ironija i nostalgija su ključne komponente suvremene kulture“, a ono što im je zajedničko jest „vjerojatno neočekivana dvostruka evokacija afekta i djelovanja – ili osjećaja i politike“<sup>98</sup>. U skladu s tim definira ironiju i nostalgiju: ironija se događa kada se „dva značenja, jedno izrečeno i drugo neizrečeno, nađu zajedno, obično s određenim kritičkim rubom“, a nostalgija

---

<sup>98</sup> Prema <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, pristupljeno 21. 8. 2014.

je ono što „osjećaš' kada ti dva različita vremenska trenutka, sadašnjost i prošlost, dođu zajedno i obično nose značajan emotivni teret“. Time i nostalgija i ironija ovise o aktivnom primatelju (ili čitatelju).

Ugrešić koristi vlastitu egzilantsku poziciju i u ovim romanima propituje svoj identitet, no nema namjeru vratiti se: vrsta je to nostalgije koju Boym (2005: 99) naziva reflektivnom: „Refleksivna nostalgija ne pretenduje na to da iznova izgradi mitsko mjesto zvano dom; ona je 'zaljubljena u udaljenost, a ne u sam predmet na koji se odnosi. Ova vrsta nostalgičnog narativa je ironična, neodređena i fragmentarna“, upravo onako kakav je i ovaj tekst.

### 3.3.5. Ironija autoreferencijalnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti

Kao i u dosadašnjim proznim djelima, i u ovim romanima nastavljaju se inter/metatekstualne i autoreferencijalne veze koje su u službi ironijskih signala samog teksta. Uspostavlja se u ovim tekstovima odnos prema samoj književnosti i književnu stvaralaštvu, ali i prema hrvatskoj književnosti, posebice u *Ministarstvu boli*. U obama romanima intertekstualna polazišta jesu tekstovi o egzilu, prije svega Josefa Brodskog, ali i citati Milana Kundere, još jednoga slavenskog egzilanta. Međutim, vlastitim književnim postupcima autorica pokazuje da roman koji govori o egzilu ne mora biti nužno „autobiografski ozbiljan“, o čemu je bilo govora u prethodnom poglavlju. Štoviše, stavljanjem majčinih riječi u *Muzeju bezuvjetne predaje* među navode Brodskoga, G. Konrada, Borgesa, Handkea, Šklovskoga, Selimovića i Babelja (2002: 75-78), izjednačava sudbinu „velikih“ i jedne obične žene – njezine majke, naglašavajući time sličnost ljudskih sudbina i univerzalnu ironiju života. Spomenuti odlomak uokviruje vlastitim upletanjem u tekst te na početku kaže: „Zavrtjela sam na početku slabašnu ideju o žanru, nadajući se u lukavom prikraju mozga literarnim efektima, a sada se nalazim u samom njegovu bolnom središtu, kao u živu blatu, i ne mogu van...“ (2002: 75), a završava: „Ideja o žanru koju sam zavrtjela na početku sada se zategla u dvostruku omču“ (2002: 78/79).

Zanimljivo je spomenuti i zaključak Nebojše Jovanovića (2006: 120), koji pak ukazuje na postupak Dubravke Ugrešić koji će i kasnije doći do izražaja: gotovo „muški“ potezi, koje on u *Muzeju bezuvjetne predaje* vidi u sljedećem:

Muzej se može čitati i kao spektakularan pokušaj pripovjedačice da, u bijegu od prekomjerne identifikacije s majkom, napravi ono što smo opisali kao tipični muški trik: da pribjegne faliciziranju svog erotskog objekta i da ustvrdi kako *rapport sexuel* ipak postoji. Čini se da ženski subjekt koji se odluči na takvu strategiju – a u patrijarhalnoj i heteroseksualnoj kulturalnoj i ideološkoj matrici to je “sudbina” najvećeg broja žena – čeka manje konfuzan edipalan scenarij: dok muškarac pri promijeni svog erotskog objekta ne mijenja spol tog objekta (prijelaz s Prve žene, majke, na Drugu, ljubavnu družicu), kod žene to nije slučaj – na mjesto Druge žene kod nje mora doći muškarac da bi efekt iluzije o postojanju *rapport sexuel* bio sačuvan.

Vlastiti književni tekst igrom ironije i autoreferencijalnosti autorica inteligentno smješta u književni kanon, i to postmodernistički kanon: tekst je djelomično fragmentaran, može se naići na umetnute cjeline (npr. recept za ajnpren (prežganu) juhu), ali i fusnote, što je bilo prisutno i u dosadašnjem književnom opusu. Inter/metatekstualnost kao jedan od postupaka koji je čest u postmodernističkom tekstu za potpuno razumijevanje zahtijeva suradnju čitatelja i samom tekstu pruža elemente karakteristične za „visoku“ književnost. Zanimljivo je za ovu interpretaciju da se u obama romanima ovog razdoblja spominje „lutkina kuća“. Umetanje ove sintagme intertekstualno priziva Ibsenov tekst, iz čega se može interpretirati da autorica priziva pitanje slobodnomislećeg „ženstva“. Iako se tekstove ove skupine ne promatra primarno kroz prizmu ženske (feminističke?) književnosti<sup>99</sup>, autorica ne propušta priliku dotaknuti se i tog aspekta. U *Muzeju bezuvjetne predaje* „lutkina kuća“ spominje se u kontekstu mamine torbe koja je postala „kućnim skladištem za uspomene“, a pripovjedačici služi „kao nadomjestak za nepostojeći podrum i tavan, za lutkinu kuću, za igračke“ (2002: 28). Ironija se može prepoznati u tome što su se u torbi nalazile fotografije – uspomene: pripovjedačica se igra njima umjesto lutkama, što ju je osudilo na vječno pamćenje, ali i osposobilo za drugačije razmišljanje o životu. U poglavlju „Kućni muzej“ jedno potpoglavlje nosi naslov „Lutkina kuća“, a odnosi se na kuću u koju su se uselili i na njezinu majku koja je napokon dobila svoju „lutkinu kuću“ prema kojoj se pripovjedačica, opet, odnosi ironično: „...u kupaonici će se naći prvi viđeni bojler na drva, koji će sličiti

---

<sup>99</sup> Govoreći o *Muzeju bezuvjetne predaje*, Zlatar (2004: 135) kaže da nije „jednostrano podatan za feminističku analizu jer njegovo pripovijedanje ne ide u pravcu prepoznavanja ili konstrukcije nekog nekoga univerzalnoga ženstva niti stvaranja kolektivnog identiteta na temelju spolne istovrsnosti“.

kasnije viđenoj raketi, a kruna svega bit će *prvi* radio zvan Nikola Tesla“ (2002: 89). Međutim, ono što ta lutkina kuća predstavlja pripovjedačici nešto je drugačije: spoznaja da postoje i drugi i drugačiji svjetovi, a uz tu prvu kuću vezuje i „ulično-sindikalni kolektivitet“ (koji odgovara razdoblju komunizma i socijalizma), a koji će kasnije zamijeniti „neki drugi, medijski kolektivitet“ (tranzicija). Svijet kućice u kojoj je živjela kao djevojčica i u kojoj je polako počela postajati svjesnom da postoje i drugi svjetovi, s podlogom fotografije kao sjećanja, raste sve više, no na kraju *Ministarstva boli* pripovjedačica čitatelje vodi do zaključka: „Mislila sam o tome kako živim u najvećoj lutkinoj kući na svijetu, gdje je sve tek simulacija, i gdje ništa nije pravo“ (Ugrešić, 2004: 274). Kao da se tim postupkom ogoljuje ta dosad ironijom maskirana stvarnost, ali ujedno i starenjem pripovjedačice koja je podložna teroru sjećanja vidi se ona politička intencija – ruke koja svime upravlja i ništa nije onakvim kakvim se čini. Ovakav prikaz svijeta kao simulacije također je postmodernistički uvjetovan i može se iščitati u kontekstu Baudrillardova simulakruma. Međutim, iz ovog se može iščitati još nešto: i književni tekst prepušten čitateljima također je samo jedan vid zamaskirane stvarnosti, kojemu treba pristupiti dekonstrukcijski, otkrivajući što se krije iza zamagljenih dijelova.

Osim same „lutkine kuće“, čest je i motiv lutke, i to najčešće prisutan u imenu nekog od likova, kao što je teta Pupa u *Muzeju bezuvjetne predaje*: ovaj motiv, kao što će se vidjeti u ovoj interpretaciji, svoj će puni smisao dobiti u romanu *Baba Jaga je snijela jaje*.

Nastavi li se iščitavanje u ovom „ženskom“ smjeru, dolazi se i do osvrta na žensku književnost: promatrajući majku u staklenoj kugli, pripovjedačica vidi sjene Eme Bovary, Maureen O'Hare, Tesse, Carrie, a te se sjene

namataju jedna na drugu po nekoj tajnoj bliskosti, prepleću se vezane tajnim koncima. ... Čitam na njezinu licu talog pročitanih romana, odgledanih filmova, talog ženskih sudbina, jakih, strasnih, koje se završavaju u kraju što ga diktiraju romanopisac i redatelj, dok se njezina nastavlja u nejasnu ogorčenju, tim većem i nejasnijem što su predodžbe o budućem životu bile strasnije i svjetlije (Ugrešić, 2002: 112).

Postupak koji za cilj ima prevrednovanje čitanih romana na kojima se odgaja ženska publika i time stvara „kolektivni ženski identitet“ nastavlja se i u ovim romanima, kao provodni motiv koji vodi do *crescenda* u posljednjemu romanu opusa. Osvrće se autorica na



žensku književnost i u *Ministarstvu boli*, koristeći studentske seminare kako bi ironizirala književni kanon kojeg je sama dio. Razmišljajući o slavenskoj književnosti, pripovjedačica navodi: „Bila je to muška književna loza. Ženama su u tim književnim djelima pripadale uglavnom tri tipske uloge: uloga mladih, lijepih, dobrih i rodoljubivih djevojaka, koje glavni junaci u pravilu ostavljaju; uloge fatalnih žena, koje se s junacima poigravaju, ali ih i inspiriraju; i uloge tihih 'mučenica', koje vjerno prate junake do kraja života“ (Ugrešić, 2004: 182). S obzirom na to da je i književnost, kao i jezik, polje identifikacije, autorica koristi vlastitu poziciju koju podriva kako bi ukazala na nešto važnije: nužna je promjena, a za nju je neophodno sjećanje, kao i u primjeru književnosti koja se ponavlja: „kao da čitam nastavke domaće soap-opere koja traje već stotinjak godina, samo što to – da se radi o soap-operi – nisam smjela glasno priznati“ (2004: 182). Skrivajući se u fiktivnom tekstu, autorica kao da to može priznati, ujedno nudeći drugačiji obrazac.

Renata Jambrešić Kirin (2008: 130-131) vidi u tom propitivanju *autsajderskog* statusa žena „u patrijarhalnoj nacionalnoj kulturi i etnocentričnoj književnoj ideologiji“ autoričino vraćanje, prvi put nakon *Štefice Cvek*, „imaginarnoj topografiji feminističke književnosti istražujući rodne pretpostavke i posljedice činjenice da se egzil i u postpostmoderno doba 'smatra sudbinom primjerenijom muškarcima' (Kavolis, 1992: 43)“

Predavanje o književnosti, nadalje u romanu, prepušta pripovjedačica studentici Melihi, koja na trenutke postaje njezinim alter-egom. Čak i u svojem tekstu Meliha citira (fiktivnu) autoricu poznatu nam još iz zbirke *Život je bajka*, pa nalazimo citat potpisan od Marcele Prustić: *Pamćenje nam pomaže da preživimo* (Ugrešić, 2004: 73).

Melihin pregled hrvatske književnosti od Gjalskoga preko Novaka i Nehajeva pa sve do Krleže komentira Igor, u čijim riječima kao da se čuje skriven autorski glas: „Sva ta naša književnost slič mi na neku tužnu, siromašnu književnu kašu. Možda bi sve to trebalo napisati ispočetka“ (2004: 191). Igorove aluzije i ironijski odnos prema hrvatskoj književnosti zvuče gotovo blasfemično, što perpetuira sam njegov jezični iskaz kojim se koristi. Evo nekih komentara: „Svi ti hrvatski intići su u teškoj depri. A Borislavić bi mogao biti i bipolar...“ (2004: 191); govoreći o Titu Dorčiću, kaže: „U tome romanu nema ničega s čime bi se normalan čitalac mogao identificirati! Nema gore stvari od djela koje ima glupana za glavnog junaka! (2004: 189), a za Krležina Filipa Latinovicza kaže: „Jedini način da se sve to izvuče iz prašine je film... ... Film u kojem Filipa Latinovicza glumi Jeremy Irons!“ (2004: 199)

Još su dvije Igorove sekvence iznimno zanimljive za razumijevanje romana i onog što želi (re)prezentirati. Prva je tekst „Horror i hortikultura“ (2004: 81-84), koji je napisao Igor i u

kojem daje pregled jugoslavenske poezije prema *Novijoj antologiji jugoslavenske poezije*, Zagreb, 1966, koju je komentirao njegov *frend* Mikec. Prije svega prebrojao je pjesnike po rodu: „167 frajera i 6 ženskih. Od tih šest jedna sirota se tak prepala da si je uzela muški pseudonim.“ Teme su još više iznenađujuće: „I gle surprajza, cirka pedeset posto pjesama je o domovini ii o mami. Mislim, našim frikovima je domovina mama.“ Dalje, „cirka deset posto pjesama to odlazi na neki horor, neka groblja, neka mračna sranja“, deset posto otpada i na megalomanski sekšon, gdje „frajeri japajakaju, i razgovaraju sa svemirom i zvijezdama, a Srbi, naturali, s vasionom i zvezdama. Tu ti spada ona *Čovječe, ne idi malen ispod zvijezda*, i te fore“. Dvadeset posto „odlazi na prirodu, prirodne ljepote, razne oborine i godišnja doba, i te fore“. Ironije nije sačuvan ni Matoš:

Naši ti o ženskama mogu pisat tek kad su one u grobu, ozbiljno ti velim. Ko da jedva čekaju da komad odapne, pa da mogu bacit neku tužnu pismu, ko da su Dalmoši, jebomepas... Znaš ono *Gledo sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu. U dvorani kobnoj, u idili cvijeća. na visokom odru, u agoniji svijeća...*? To smo učili u školi, kak ne znaš!? Taj isti nekrofilicar je napisal i onu: *Ja ne znam šta si, žena il hijena*<sup>100</sup>... Taj mi je zbilja išo na ku'ac, mislim si, pa kud se petljaš kad ne znaš ko ti je ženska (2004: 83).

Jedinstven (fiktivni) komentar na hrvatsku književnost daje i Meliha:

Koji je to pomor glavnih junaka, da ne povjeruješ! Borislavić poludi i reže si vene, Radmilović poludi i umre, Zlatanić poludi i umre, Dorčić poludi i utapa se u moru, Andrijašević se utapa u moru... I na sve to, ko šlag na tortu, sjeda Bobočka s pregrizanim grkljanom! Pa to nije lijepa književnost, nego muzej strave i užasa! (2004: 198)

Možda bi navedeno moglo upućivati na legitimnost čitanja koje se zalaže za negiranje književne tradicije. No činjenica da autorica sama počiva na ovoj književnoj tradiciji i tom kanonu pripada, pri čemu se ruga i samoj sebi, ironizirajući vlastitu poziciju pisca, udaljava čitatelja od mogućnosti takvog razumijevanja teksta. Ironija je ovdje korištena kako bi se

---

<sup>100</sup> U Matoševoj pjesmi čitamo „sjena“ umjesto hijena, što je još jedno autoričino poigravanje jezikom.

ukazalo na jedan drugačiji izražaj, na originalnost koja mora biti temeljem vrijednog književnog djela, pa i ovog. Uklapa se to u tezu o nužnosti promjena vrijednosti, ne samo književnih već i društveno-kulturnih, jer važno je imati na umu pri ovakvoj interpretaciji da su upravo jezik i književnost jedne od temeljnih identifikacijskih točaka koje omogućavaju održavanje identiteta na okupu. O „novoju“ literaturi progovara autorica kroz svoje likove i u *Muzeju bezuvjetne predaje*: „Literatura je promijenila vrijednosti. *Bad* je postao književnom vrijednošću, *bad* je postao *good*“ (Ugrešić, 2002: 150).

Druga Igorova sekvenca koju smo naznačili opet se odnosi na književnost, a uloga tog teksta mogla bi biti zaokruživanje priče u okvire egzila. Riječ je ovdje o komentaru na bajku Ivane Brlić Mažuranić *Kako je Potjeh tražio istinu*:

Brlić-Mažuranić podiže Potjeha u nebeske dvore, što je happy end u smrti. To je lažan kraj, jer su nam raj ili pakao ovako ili onako zagarantirani. tehnički gledano priča je bulshit, ali je psihoanalitički genijalna... .. Poruka bajke je sljedeća: ostanak u 'egzilu' je poraz. Potjeh provodi dane u šumi u totalnom amnestičkom tupilu, u zaboravu. Povratak kući je vraćanje pamćenja, ali i smrt. Sjetivši se svega, Potjeh poleti kući, ali pada u bunar. Čini se da je jedini trijumf ljudske slobode sadržan u onoj ironičnoj sekundi odlaska, na ovu, na onu ili na neku treću stranu. Za volju te unutrašnje istine Brlićka iskače iz žanra i piše lošu priču. (Ugrešić, 2004: 215)

Igor na vidjelo iznosi istinu zajedničku svim egzilantima: trenutak sadržan u sekundi odlaska, jedini trenutak u kojem samo na trenutak mogu sakupiti svoj raspršeni identitet. Nije slučajno što za razotkrivanje ovakve istine autorica odabire upravo žanr bajke; njime se služi u cijelom svojem opusu: bajka kao izvorište diskriminatorских stereotipa, ali istovremeno i fikcijsko sigurno utočište.

Oba romana obiluju reminiscencijama na film, glumce, književna djela, značajne i manje značajne povijesne događaje... Ovakvo kontekstualiziranje naglašava ulogu književnosti u procesu mijenjanja društva, a posebice ulogu ironije u svemu tome; i to ne bilo kakve književnosti, nego one koja spaja „visoko“ i „nisko“, one u kojoj upravo Ugrešić ima kontrapunktnu poziciju. Potvrdu o spajanja „visokog“ i „niskog“ daje i Biti iščitavajući *Muzej bezuvjetne predaje*: „Podariti životu umirujuće lijepi izraz s jedne strane, a isprazniti taj izraz u uznemirujuću bezizražajnost s druge strane, to je okvir u koji se smješta neodlučivi prijepor

između trivijalnog i umjetničkog zahtjeva u ovom djelu“ (Biti, 2005: 227). Imajući u vidu da je taj prijepor tek prividno neodlučiv, neodlučivo zapravo postaje poetikom spajanja trivijalnog i umjetničkog.

### 3.3.6. „Univerzalna“ ironija

„Univerzalna“ ironija odnosi se na opću ironiju svijeta, a posebnu pozornost njezinu proučavanju posvetio je Nietzsche (prema Behler, 1990). Iako je ona prisutna i u prvoj skupini romana proučavanog korpusa, kao zasebna cjelina posebno se nadaje u ovoj skupini proučavanih romana, povezanih s političkim i društvenim pitanjima. Iako se možda na prvi pogled ne čini da romani progovaraju o tim temama, pozornijim iščitavanjem nailazi se na upravo tu odrednicu: govor o fotografiji u *Muzeju bezuvjetne predaje* govor je o sjećanju i zaboravu, a novonastalu državu iz koje je autorica „svojevoljno“ otišla u „dobrovoljni egzil“ optužuje za zaborav. Upravo je pripovjedačica romana ta kojoj anđeo nije ostavio pero i time ju osudio na – sjećanje. *Ministarstvo boli* koncipirano je kao zajednička terapija egzilanata iz zemalja koje više ne postoje, a koju vodi profesorica jezika i književnosti koja inzistira na sjećanju.

Heideggerov fenomenološki pristup značajan je i ovdje za analizu. Vječno pitanje o bitku i smislu postajanja provlači se i ovim romanima autorice čija je pripovjedačica u romanu već pomalo ostarjela, prošla, uvjetno rečeno, kroz drugu stranu ogledala i na život gleda s druge strane, što joj pruža mogućnost smijati se i životu i samoj sebi. U ovim romanima promatramo bitak u Heideggerovu smislu, koji je „postao isključen iz našeg razmišljanja i postao uključen u proces zaborava“ (Behler, 1990: 120). Ne želeći se prepustiti zaboravu, a propitujući bitak općenito, zalazi se u sfere „univerzalne“ ironije, koja se „smije“ životu općenito. Obuhvaća ta ironija života i svijeta u ovim romanima prvo egzilante i njihovu sudbinu, o čemu je više riječi bilo nešto ranije, kao i razliku Istoka i Zapada, čime se ponovno život grubo poigrao s onima koji su u toj podjeli na „pogrešnoj“ strani. Obuhvaća univerzalna ironija i ljudske sudbine općenito. Tako npr. kada se raspala 1991. bivša Jugoslavija, njezina je majka očevu ordenje stavila u „prozirnu najlonsku vrećicu“, ne znajući što s tim: ironija sudbine od ordenja napravila je smeće. Ironiji sudbine nije utekla ni majka: „Godine 1946. putovala je kroz ratom razrušenu zemlju. Došla je na kraj propustivši početak. Sada je, na

svome kraju, gledala propušteno. U djetinjstvu se najviše bojala izvrnute rukavice. Vrijeme se izvrnulo kao rukavica“ (Ugrešić, 2002: 79). Univerzalnu ironiju pripovjedačica primjenjuje i na sebe: zanijevši se jednom i poljubivši majku, čije životne greške ne želi ponoviti i posložiti svoj album kao ona, sada razmišlja: „Reći sada da sam tada kao u zrcalu, poljubila u usta neku buduću sebe, bilo bi suviše jednostavno“ (2002: 83).

Ironičnost života traži i u siromaštvu (*I tebe smo začeli u gladi* – kazala joj je majka), gdje čistoća postaje zamjena za obilje: „Prozori imaju dijamantni sjaj, posteljno rublje ljeska se poput satena, drveni pod sjaji se kao staro zlato, čak i mišji leš ima boju jantara“ (2002: 87).

Zoološki vrt uspoređuje pripovjedačica u ovom romanu s ljudima: „Ovdje, u zoološkom vrtu, uspostavlja se harmoničan sklad između poslovnih ljudi i nosoroga, pijanaca i majmuna, prodavača droge i divokoza, švercera i lavova, ljubavnih parova i foka, prostitutki i krokodila“ (2002: 132), što opet vodi do jedne univerzalne ironije prema kojoj se ljudi izjednačuju sa životinjama. Ne zaobilazi autorica ni mogućnost vraćanja na konstantu vlastitih romana: upućivanje na položaj žena u odnosu na muškarce u književnosti, ali i društvu općenito: koristi za to priču o prijateljici Almi, koja se bavila pisanjem izvrsnih književno-teorijskih studija, no malo je tko u njezinoj okolini to primjećivao: „Ona se neće buniti. Pomirit će se s činjenicom da prva mjesta akademskih, književnih i kulturnih odličnika, kako u ratu tako i u miru, pripadaju muškarcima“ (2002: 256).

Govoreći o univerzalnoj ironiji, zanimljivo je spomenuti i univerzalno mjesto koje je naznačeno u ovom romanu – Berlin. Upravo je to grad u kojem su svoje egzilantske godine proveli mnogi poznati književnici i filozofi. Danas je Berlin poznat kao multikulturalan grad u kojem se svatko na određen način može osjećati kao kod kuće, a nekoć je i sam bio podijeljen, na Istok i Zapad. Posebno je zanimljiv njegov centar, „gde je svako mesto poprište borbe suprotstavljenih nostalgija i budućih stremljenja“ (Boym, 2005: 313). Nabokov je također bio stanovnik Berlina te ga opisuje kao „grad zaborava“. Još je jedna berlinska zanimljivost indikativna za *Muzej bezuvjetne predaje*: „Na pijacama u gradu mogu se kupiti porodični albumi drugih ljudi, osvojiti tuđa sjećanja, deleći tako onu naročitu berlinsku nostalgiju za lepšim mestima i mirnijim vremenima“ (Boym, 2005: 314).

Univerzalna ironija prisutna je također i u romanu *Ministarstvu boli*. Najizraženija je, kao i u *Muzeju bezuvjetne predaje*, u dijelovima koji se odnose na spašavanje sjećanja, primjerice, „vlasti u našoj bivšoj zemlji pritiskale su tipku *delete*, a ja tipku *restore*“ (Ugrešić, 2004: 62), a kolektivni identitet studenata nudi mogućnost generaliziranja, odnosno

naglašavanja univerzalnosti, koja se na trenutke spaja i s intertekstualnošću, kao pri spomenu Marquesova romana *Sto godina samoće*: „Pa sjećate se kako su tamo svi najednom prestali spavati i kako su pali u totalni zaborav? I kako su na sve morali lijepiti naljepnice da bi znali kako se stvari zovu, a onda i upute da bi znali čemu te stvari služe? I kako je Arcadio Buendia izmislio stroj za pamćenje?“ (2004: 100) Izmišljeni događaj daleke prošlosti tako u romanu postaje stvarnošću koja se može preslikati na svijet općenito.

Interesantna ironija sudbine dana je u liku Tate, pripovjedačičina nesuđena svekra. Bio je inače šutljiv i suzdržan čovjek – „navika stečena na Golom otoku“. Međutim, u starosti dobio je logoreju: „Riječi su došle sa starošću, s kateterom, s nesposobnošću da kontrolira svoj mjehur. Riječi su bile gotovo tjelesna stvar. Nije ni bio svjestan da neprestano cure iz njega“ (2004: 117). Osim toga, počeo je ispisivati svoju povijest, „Golaća“, ujedno i ironičnu povijest vlastita života: „Tata je pripadao generaciji onih koji su zaista vjerovali da grade bolju budućnost. Kao uvjereni antifašist otišao je u partizane, izišao je iz rata kao pobjednik, a onda završio u logoru za političke okrivljenike“ (2004: 145). Tatina sudbina samo je jedna od takvih sudbina, a uvlačeći ga u univerzalnu nit života, njegova ironična sudbina kao da postaje definicijom života uopće.

Kao posebnu vrstu univerzalne ironije može se prepoznati ironiju povezanu sa starosti, kojoj nitko ne može umaknuti, a kojoj će autorica više pozornosti posvetiti u posljednjemu romanu. Svjesna približavanja vlastite starosti, kao da i tu činjenicu prihvaća kao nužnost koju sa sobom nosi taj ironičan život. Starosti se pripisuje još jedna važna odrednica: starost kao drugost. U priči *Noć u Lisabonu*<sup>101</sup> iz *Muzeja bezuvjetne predaje* drugost se povećava time što priču priča žena (pripovjedačica) koja stari i koja nema svojeg doma, tek kofer koji nosi sa sobom. Autoironičnost u ovom dijelu romana čak je i izraženija nego u ostalim dijelovima. Pripovjedačica je upoznala zgodna mladića s kojim je provela noć i kojemu je zatim posudila novac. Obećao je da će se vratiti, no to nije napravio. Znala je da je izmislio priču o tome zašto mu treba novac, no, poput utopljenika, preplavljena očajem, pristala je na noć s njim. Ispričala mu je svoju priču, koja bi u ovako oblikovanom (pseudo)autobiografskom romanu djelovala lamentirajuće da pripovjedačica svoju poziciju nije autorironizirala: „Moja istina bila je sada nalik na bljutavi *soap*“ (Ugrešić, 2002: 194). Osim ironiziranja vlastita života i pozicije egzilanta, ironizira i sebe kao ostarjelu (pripovjedačici je 45 godina): prilikom jedne šetnje lisabonskim kafićima zagledala se u sliku jedne lijepe mlade žene, na što joj je, starica

---

<sup>101</sup> Ni ovdje se ne mogu izbjeći intertekstualne veze, s obzirom da je *Noć u Lisabonu* roman E. M. Remarquea, koji govori o emigrantima, a u fokusu je ljubavna priča.

koja ju je vidjela, pokazala prstom na ostarjelu ženu koja je zurila u televiziju – bila je to djevojka sa slike: „Ta tužna pantomima, ta kratka ogledna nastava iz prolaznosti života, ta starica koja poput kakve groteskne stjuardese u vremeplovu života pokazuje smjerove, uboli su me u srce kao nejasan nagovještaj gubitka“ (2002: 191). Ovu sliku vraća u sjećanje nakon što je shvatila da se mladić Antonio neće vratiti i da je on „prvi ljubavnik u mom životu kojeg sam platila“. Nastavlja zatim istom slikom, tek koju stranicu poslije, pojačavajući time grotesknost situacije u kojoj se našla: „Iskrsla je i slika one starice iz konobe na Bairro Alto, one stjuardese, saobraćajke, što li“ (2002: 195). Zlatar (2004: 133-134), pišući o ovom romanu, ovu priču smatra najljepšom pričom, u kojoj se „najjasnije vidi Ugrešićkin postupak transformacije autobiografskoga žanra i njegova iskliznuća u druge literarne kodove, do kojih dolazi mehanizmima ironiziranja, ismijavanja, parodiziranja“. I ovdje autorica koristi priliku za autoreferencijalnost, pa kraj priče oblikuje tako da se ipak sretne još jednom s Antonijem, koji je ispričao kako je novac potrošio na najamninu i da ga je brat pozvao da bude krsni kum njegovu djetetu, ali „Antonijeva priča s primjernim katoličkim happy endom bila mi je dosadna“ (2002: 200), stoga se „život u ovom slučaju zaista potrudio da nadmaši pisca“ time što je s druge strane ceste nju i Antonija ugledao njezin bivši ljubavnik, pisac, s kojim je i u Lisabonu provela noć. Račvanje ide i dalje, ovog puta u vidu uspoređivanja „visoke“ i „niske“ književnosti, završavajući opet autorionično:

Razmišljala sam o tome kako je Antonio, amater, našu porno-epizodu uspio pretvoriti u priču, da li baš ljubavnu, ne znam, znam samo da nije bila lišena nježnosti i strasti. U isto vrijeme, P., profesionalni pisac, veliku, strastvenu i dugu ljubavnu priču sveo je na mjeru otužne i mlake porno-epizode. Priznajem, uz moju pomoć (2002: 201).

Donekle sličan odnos u kojem pripovjedačica opet postaje podređenom i poniženom prepoznaje se i u *Ministarstvu boli*, u već spomenutoj sceni profesorice Lucić i Igora. U prvom planu ovdje se autoironizira vlastita egzilantska pozicija – osobe koja nema što izgubiti jer je već sve izgubila, ali ju nadograđuju i pozicija žene (kulturno „potlačene“), koja pritom stari. I u *Ministarstvu boli* pripovjedačica je plaćeno za seks – ovaj put tražila je „toplo ljudsko meso u kojem ću, kao što se gasi opušak cigarete, ugaziti bol što je kucala u mojim sljepoočicama. Transakcija je bila uspješna, izvukla sam to što sam tražila: utjehu samoponiženja“ (2004: 148). Kako ne bi prepustila čitatelje sentimentalnosti, autorica i ovdje

završava ironijom, nakon što Tanja ugleda novac na stolicu: „Bila sam posve smetnula s uma da stanujem u Crvenoj četvrti“ (2004: 148).

I epizoda s anđelom<sup>102</sup> iz poglavlja „Grupna fotografija“ također se može povezati sa stereotipom o starosti. U društvenim okupljanjima sudjeluju pripovjedačica i njezine prijateljice, a zovu se *curama*, „iako to već odavno nismo bile“; „Grubljim riječima, bile smo u srednjoj dobi. Srednje doba doživljavale smo kao borbu protiv općeg nereda svakidašnjeg života, koji je bivao sve veći iako smo činile sve napore da ga smanjimo“ (Ugrešić, 2002: 229-230). Njihovi susreti vrtjeli su se oko hrane<sup>103</sup>, a redovita aktivnost bila je bacanje karata. I ovaj popularnokulturni motiv autorica smješta u širi, društveno-književni kontekst: „Tarot je bio bajka o životnoj sudbini, šarena slikovnica za odrasle gdje užitek ne izaziva ponavljanje poznate priče nego, naprotiv, njezina nepredvidljivost. Tarot je bio alternativna književnost, gdje je snaga teksta ovisila o moći interpretatora i imaginaciji čitatelja“, iz čega se može iščitati i način na koji treba čitati ovaj tekst: sve ovisi o vlastitoj interpretaciji i imaginaciji. Anđeo kojeg su prizvale, a čime se uvodi fantastični element u tekst, ima jednu posebnost (osim što ima spol – zgodan mladić): na majici nosi značke i bedževe: „grb Jugoslavije, Titova značka, jugoslavenska zastava, značka sa srpom i čekićem“ (2002: 236) i o sebi govori u trećem licu; citira Bibliju, Talmud, Kur'an, ali i stihove poput *U tunelu usred mraka sjaji zvijezda petokraka*. Anđela kao nositelja jedne ideologije svi su zaboravili osim pripovjedačice: bivšu državu sve su *cure* zaboravile osim nje, lako poput pera, koje im je anđeo ostavio. Taj se „'anđeoski trik' obestvarenja nalogodavnoga drugoga, s jedne strane, slavi kao svladavanje sile teže koje omogućuje napuštanje zadanog prostora“, smatra Biti (2005: 233), govoreći o ovom romanu.

### 3.3.7. Sinteza poglavlja

Iako nastali uslijed traume rata, i *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli* nastavljaju se na već prvim proznim djelom zacrtanu poetiku Dubravke Ugrešić. Ovim romanima u

---

<sup>102</sup> Lik Antonio iz lisabonske priče također je uspoređen s anđelom (2002: 202).

<sup>103</sup> Zanimljivo je spomenuti kako i hrana, naravno ironično, aludira i na feminizam: naime, jele su i kulenove seke, a „te 'seke' voljele smo zbog načelne ženske podrške“ (2002: 228).



teorijskim tekstovima uglavnom se pristupalo sa stajališta egzila, traume, no ovo čitanje pokazalo je da im se može pristupiti i s drugačijeg aspekta, iako se na prvi pogled čini paradoksalnim – s aspekta ironije. Pritom autorica ironizira vlastitu pripovjedačku, ali i egzilantsku poziciju, što joj zatim omogućava ironiziranje egzilanata, ali i književnosti općenito. Pritom se koristi (pseudo)autobiografskim diskursom, tako značajnim za romanopisce egzilante, koji također podvodi pod oštrice ironije. Premreženost tekstova različitim intertekstualnim, metatekstualnim i autoreferencijalnim vezama smješta sam tekst u širi kulturni, ali i društveni kontekst, upućujući na činjenicu da je tekst tek jedna od manifestacija refleksija stvarnosti, uklopljen u društvene konstrukte koji su, time, podložni mijenjanju.

I u ovim tekstovima pokazala se još jednom kontrapunktnom pozicija Dubravke Ugrešić – ovaj put između zaborava i sjećanja, čemu joj je „pomogla“ egzilantska pozicija: „Većina ljudi svjesna je jedne kulture, jedne okoline, jednog doma; egzilanti su ih svjesni najmanje dvaju, i ova pluralnost pogleda povećava svjesnost simultanih dimenzija, svjesnost koja je, da posudim glazbeni termin – kontrapunktna<sup>104</sup>“ (Said, 2002: 186). Time slijedimo početnu tezu rada o ulozi književnosti, posebno one koja se koristi ironijom, u institucionaliziranju drugačijih kulturalnih praksi i mogućnostima urušavanja postojećih paradigmi.

Iako (na prvi pogled) različitog predznaka, uklapaju se ovi romani u autoričinu poetiku od prvog do posljednjeg djela, prije svega ironijom koja se promatrala od prvog proznog djela. Nastavlja se takva poetika i u posljednjemu proučavanom romanu koji smještamo u razdoblje tranzicije, čime prilike za ironiziranje, prikriveno i otkriveno, postaju čak i češće.

### 3.4. Tranzicijska „bablja internacionala“

Prozni opus Dubravke Ugrešić zaokružen je romanom izdanim u biblioteci Mitovi (u kojoj je, primjerice, Margaret Atwood objavila svoj roman *Penelopeja*), s imenom jednog

---

<sup>104</sup> Kontrapunkt kao odrednicu proze Dubravke Ugrešić koristim prvi put 2010. godine, razmišljajući o njezinoj poziciji između „muške“ i „ženske“ književnosti. S ovim Saidovim tekstom, gdje kontrapunkt koristi za egzilante, susrećem se prvi put 2014. godine, čime proširujem polje razmišljanja o kontrapunktu i na egzilnu književnost.

sveslavenskog lika u naslovu: *Baba Jaga je snijela jaje* (2008). Može se reći da je poslužio ovaj naslov autorici kako bi u romanu spojila sve o čemu je u dosadašnjem proznom opusu progovarala: muško-ženske odnose, *druge*, identitet, izmještenost, odnos istoka i zapada, problematiku tijela koje stari, ulogu bajke, politike, književnosti... S obzirom na činjenicu da je roman (između ostalog) nastao kao odgovor na tranziciju u hrvatskom (slavenskom) postsocijalističkom društvu i književnosti, navedene teme oblikovane su u skladu s tim procesom. Narativna strategija i dalje ostaje ista, a dominantnom se i nadalje nadaje ironija. Novina je (pseudo)znanstveni diskurs kojim (auto)ironizira vlastiti tekst.

Ovo poglavlje usmjerit će se na društveno-kulturnu situaciju indikativnu za kontekstualiziranje romana: na tranzicijske procese u društvu i književnosti koji omogućuju impostiranje ironijskih iskaza i njihovo razumijevanje, prije čega će se terminološki objasniti pojmovi koji će se koristiti za opisivanje društvenoga stanja. Ironija prepoznata u djelu promatrat će se u zasebnim cjelinama, no bez da se gubi iz vida njezina međuovisnost i premreženost teksta ironijskim signalima i strategijama. Kao posebno zanimljivo u ovom poglavlju nadaje se pitanje rodnosti ironije: naime, ovdje „vještica“ postaje podriivač teksta, o čemu će više riječi biti pri analizi trećeg, (pseudo) znanstvenog dijela romana.

### 3.4.1. *Društvo i kultura u tranziciji*

Slomom komunizma u zemljama Istočne Europe započeo je tranzicijski proces prijelaza iz komunističkog u kapitalističko društvo. U teorijskim tekstovima koji se bave tim pitanjem naziva se još i postsocijalizmom, postkomunizmom i neoliberalizmom. Kolanović (2013) zastupa ideju već prisutnu u teorijskoj misli da se taj proces nazove postsocijalizmom s obzirom na bremenitost i neodređenost naziva, posebice tranzicije za koju bi se u tom širem smislu moglo reći da je započela već 50-ih godina prošloga stoljeća. Czerwiński (2013: 60) smatra da pojam postkomunizam

upotrebljavaju najčešće oni interlokutori koji negativno ocjenjuju *ancien régime*; on se stoga pojavljuje u okviru antikomunističkoga ideološkog koda. ... Interlokutori koji ne vrednuju komunizam negativno radije će upotrebljavati

druge riječi i sintagme, primjerice *tranzicija*, *divlji kapitalizam* itd., koji će implicirati da je prije bilo bolje.

Svjesni da nijedan pojam u potpunosti ne može obuhvatiti opseg značenja, terminološki se u ovom iščitavanju priklanjamo Koromanovu stavu (2013: 127), koji pak smatra da „pojam postsocijalizma ipak nije istoznačnica s pojmom tranzicije. Ako je tranzicija okrenuta trenutku promjene i projektivnoj budućnosti, postsocijalizam upućuje pogled prema društvenim, političkim i konačno kulturalnim praksama iz 'vremena prije'“.

Govoreći o Hrvatskoj u tom postsocijalističkom ili tranzicijskom dobu, razlikuju se dva perioda, prva i druga tranzicija: o prvoj tranziciji može se govoriti od uspostave demokratske vlasti 1991., a o drugoj od 2000-tih godina. Prvu tranziciju obilježavaju ratne godine i teme, a drugu pokušaj prilagodbe prodorima zapadnih kapitalističkih utjecaja. Druga tranzicija naziva se još i „odgođena kulturna tranzicija“ (usp. Duda, 2005; Prica, 2004) i u njoj se književnost, a posebice žanr romana, iskazao kao važan indikator društvenih i ekonomskih promjena (Kolanović, 2011: 340).

Pristup proučavanju tranzicije postkomunističkih zemalja trebao bi biti, smatra Dragojević (1998: 74), „pristup integralističke tj. kulturno-povijesno-političko-ekonomske naravi i najbolje se utjelovljuje unutar teorije o suodnosu europskog centra, poluperiferije i periferije“.

Tranzicija se, dakle, ne tiče samo ekonomsko-političkih razloga nego i kulture, dio koje je i književnost, što Paić (1998: 64) iščitava iz „modela suvremenih kulturnih politika postindustrijskih društava Zapada. Posrijedi je, naime, sve veći utjecaj kulturne industrije (izdavaštva, glazbe, filma, vizualnih medija) na opću kulturnu potrošnju unutar okvira nacionalnih ekonomija“. Tome se pridodaje i postmoderna težnja brisanja granica elitne i trivijalne književnosti i popularne i visoke kulture, čime kultura postaje jedna, zajednička, masovna. Još je jedan važan element itekako znakovit za proučavano razdoblje, a to je emotivni čimbenik. Kolanović (2013: 12) parafrazira Svašek te kaže:

O problemima tranzicije i postsocijalizma obično se govori u ekonomskom, političkom i društvenom kontekstu, a malo se pozornosti posvećuje njihovoj emotivnoj dinamici. U nacrtu jedne takve antropologije postsocijalističke Europe, Svašek tako piše o različitim tipovima emocija u svakodnevicu čiji se

raspon tonaliteta kreće od nade i euforije do razočaranja, zavisti, deziluzije, žaljenja, samoće i mržnje.

Kao i u svakoj institucijalizaciji, i u ovom prijelazu iz jednog u drugo društvo važan je odnos moći i znanja<sup>105</sup>, pri čemu ključnu ulogu, naravno, ima ideologija. Paić (1998: 63) smatra da se „ideologija (se) može razumjeti samo u cjelini njezine artikulacije društvene zbilje s obzirom na djelovanje u oblikovanju ljudske subjektivnosti. Kultura se otuda pojavljuje kao konstitutivni čimbenik diskurzivnih praksi u određenom povijesnom prostoru i vremenu“, pri čemu se prostor o kojem se govori širi na jedan obuhvatniji, slavenski prostor jer „unatoč razlikama u tijekovima društvenih i kulturnih procesa u bivšim socijalističkim zemljama, osobito slavenske kulture dijele srodan emotivni simbolički kapital u proradi navedenih problema“ (Kolanović, 2013: 15). Vidljivo je to i u romanu koji se podvrgava analizi, koji u sebe „usisava“ slavensko područje i zajedničke postsocijalističke ili pak tranzicijske probleme, a u tim problemima Husanović (2011: 103) vidi sljedeće: „Ta lamela, ta 'stoka sa istoka' (subjekt-otpadak) kojeg vežu iskustva oslobođenja i zajedništva, društvene solidarnosti i pravde kroz razne povijesne sekvence 20. stoljeća, ali i danas jeste bauk koji pohodi Evropu, postjugoslavenska društva i Bosnu i Hercegovinu.“

### 3.4.2. Književni predložak

Odakle baba? Ugrešić je posegnula za tim omraženim stvorenjem kojim se plaše mala djeca na cijelom području slavenskih zemalja – Babom Jagom, ili Rogom, kako se još naziva<sup>106</sup>. Babe su doživljavane vješticama, isto kao što su Ugrešić nazvali vješticom iz Rija, zajedno sa Slavenkom Drakulić, Jelenom Lovrić, Vesnom Kesić i Radom Iveković.

Roman *Baba Jaga je snijela jaje* podijeljen je u tri dijela. Predgovor „Isprva ih ne vidite“ opisuje stare žene koje se može susresti bilo gdje, male slatke stare gospođe, koje se potom počnu zamjećivati posvuda. Postanete li sućutni prema njima, „ako popustite,

---

<sup>105</sup> O tome više Foucault, v. str. 26 ovog rada.

<sup>106</sup> Gledajući s povijesno-sociološkog gledišta, baba je pojam koji se koristi i u geografiji, o čemu se više može saznati primjerice u tekstu „Monoliti Babe“ u zborniku *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest* (2004).

propustite, razmijenite koju riječ više, naći ćete se u njihovoj vlasti. Skliznut ćete u svijet u koji niste bili predvidjeli da uđete, jer nije došlo vaše vrijeme, jer nije, zaboga, kucnuo vaš čas“ (Ugrešić, 2008: 11).

Prvi dio obilježen je odsutnošću pripovjedačice iz prostora o kojem pripovijeda, o Zagrebu. Majka oboljela od Alzheimerove bolesti stanuje u Zagrebu sama. Pripovjedačica ju često posjećuje, no ipak većinu vremena majka provodi sama. Smrću njezina muža, koji je umro prije tridesetak godina, kao da je prestao i njezin život: „Očajavala je, često se činilo da je njezin život pravi *pakao*, ali nije znala kako da si pomogne“ (2008: 36). Dobra joj je prijateljica Pupa, „stara vještica“, kako ju naziva, također ostarjela žena, nekada uspješna doktorica, također zaslužna i za porod pripovjedačice.

Stoga je pripovjedačica (koja se barem djelomično može poistovjetiti s autoricom) pozvala mladu znanstvenicu Bugarku Abu (s kojom je i ona provela jedno vrijeme u Varni, u Bugarskoj) da živi s njezinom majkom u Zagrebu. Njih dvije bile su slične, „povezivao ih je isti strah od nestajanja, nesvjesna želja da ostave svoj trag, da se upišu u mapu“ (2008: 65). Opisujući Abu, pripovjedačica joj daje pomalo vještiji izgled: „živahne tamne oči, malko povijen nos i ti nesretni okviri davali su njezinu licu ptičji izraz. Ten je imala malko rošav i prekriven gustim slojem tečnog pudera, kosu poludugu, crvenkastu, L'Oreal sjaja“ (2008: 49-50), čime završava opis prijenosom „vještijeg“ tijela u suvremeno doba. Pripovjedačičinu majku također zamara vlastito tijelo i strah od raspadanja. U tijelo se upisuju promjene; ostarjele žene obješene, naborane kože nazivaju se babama. Tijelo nije samo provodnik fizičkih promjena već se u njega upisuju i društveno zadane pretpostavke. Može se reći da je tekst satkan teksturom tijela. Uroni li se u tekst kao u neki paralelni svijet, s druge strane zrcala ogolit će se taj tekst i ostat će opet samo tijelo – staro, naborano, isluženo. Tijelo vještice na kojem je tetoviran život, a potrebno je dekodirati ono što je društvo upisalo u isto to tijelo.

Drugi dio romana smješta se u češke toplice, točnije *wellness* centar, u koji dolaze tri starice: Beba, Pupa i Kukla. Motiv putovanja i izmještanja tijela povezan je sa simbolikom blizine vode. Iako ostarjele, žene se ponašaju kao da su djevojke, cure – kako ih pripovjedačica naziva. Uživaju u čarima *wellnessa*, masaži Melvudina, neobičnog Bosanca, predavanjima dr. Topolaneka; Beba igra rulet i osvaja veliku količinu novca, Kukla ponovno gubi još jednog muškarca s kojim je uspostavila intimniji kontakt, a Pupa se otisnula u smrt, na vodi, s ispruženom rukom koja pokazuje figu. Čini se kao da je autorica od ovog dijela romana napravila jedan „bosanski lonac“, no svi događaji i motivi fluidno se nadovezuju

jedan na drugi i vode ka konačnom cilju – prikazu vještičjeg tijela koje stari, plaši i konačno odlazi, no iza sebe ostavlja novi život – u vidu Bebine „iznenadne“ unuke Wawe, male Kineskinje, koju dovodi Pupin unuk David, sin njezine izgubljene kćerke o kojoj nitko ništa nije znao.

Ovaj dio romana obilježen je pripovjedačičinim usijecanjem u priču babajagološkim brojalicama i pozicijom sveznajućeg pripovjedača koji se obraća čitatelju. Središnji dio romana poslužio je autorici da razvije motiv prolaznosti prikazom starog tijela, „humanoidnog čvarka“, kako ga naziva autorica, i da ga poveže s mitom o Babi Jagi, koju se može prepoznati u svakoj od ovih „baba“: „Svaka od njih, Pupa, Beba i Kukla, imala je svoj život, svaka je putem nakupila životnu prtljagu i svaka je sa sobom teglila svoj teret. Sada se, poslagana na jednu hrpu, ta prtljaga od težine srušila, koferi su se rastvorili i stara krama isplivala je na vidjelo“ (2008: 200). Pisan je ovaj dio, ovaj mali „roman u romanu“ u ironijskom ključu, do te mjere da na kraju pripovjedačica ironizira samu sebe, a sve kako bi se, može se zaključiti, što lakše pomirila sa starenjem.

Zadnji, pseudo-znanstveni dio romana vezivno je tkivo prvih dvaju i ujedno njihova vlastita interpretacija. Aba Bagay, znanstvenica folkloristica iz prvog dijela, piše opsežnu studiju „Baba Jaga za početnike“ uredniku koji joj je poslao tekst autorice prvih dvaju poglavlja da ih poveže s mitološkom Babom Jagom. Ovdje tumači simbole romana: ornitološke elemente, stupu, jaje, bajke, vodu, smrt, njihova imena i zanimanja i završava babljom internacionalom – udruženjem svih žena koje se smatraju vješticama, svih žena koje su u svojem životu trpjele nasilje bilo kakve vrste i bori se protiv društva koje želi zaustaviti starenje i napraviti od njega patogeni proces. No Aba Bagay, što je nedvosmislen anagram Babe Jage, uvjeren je da će računi doći na naplatu, „jer zamislimo da žene (što je tek zanemariva polovica čovječanstva, zar ne?), Babe Jage, izvade mačeve ispod svojih glava i krenu u naplatu računa?! Za svaku pljusku, za svako silovanje, za svaku uvredu, za svaku povredu, za svaku pljuvačku koja je pala na njihova lica“ (2008: 311). Figurativno rečeno, a prateći opus Dubravke Ugrešić od samoga početka, Alica je odrasla i sada će se osvetiti za sve što joj se događalo tijekom života, boriti se protiv toga da je doživljavaju kao otpisanu ako su njezino tijelo prekrile bore.

Iako je autorica pred svakoga tko se pokuša baviti ovom knjigom stavila težak zadatak unaprijed tumačeći njezin (kon)tekst, citat iz romana „čitanje bi, kažu, trebala biti interakcija, baš kao i vođenje ljubavi“ (2008: 309) legitimira interpretativnu ulogu čitatelja; iščitavanjem ironijskih impostacija dolazi se i do zaključka da je vlastitom analizom pripovjedačica

(autorica) ironizirala sve one koji njezine romane tumače pogrešno, svrstavajući je usto u žensko pismo, dajući time rodnost ironiji vlastitih tekstova ne samo izvantekstualno već i tekstualno.

### 3.4.3. (Feministička) ironija postsocijalističkog društva

Dubravka Ugrešić u svim svojim djelima odnosi se prema društvenoj i kulturnoj stvarnosti i upija ju u vlastiti tekst. Ovog puta riječ je o postsocijalističkoj stvarnosti slavenskih zemalja u tranziciji i odnosu prema Zapadu, ali i Zapada prema njima. Poseban vid ovog odnosa jest i feministička tematika kojoj se autorica tek sada značajnije vraća nakon *Štefice Cvek*. Iako se na prvi pogled ne čini da autorica i dalje koristi ironiju kao strategiju pisanja, ona je itekako prisutna; podsjetimo se da je stara retorika poznavala dvije vrste ironijskoga govora, *simulatio* i *dissimulatio*. Prvi oblik tradicionalni je oblik ironije, a „radi se o pojavi kad retoričar misli ono što ustvari ne misli, stvarajući mišljenje koje nije pravo mišljenje, odnosno takvo koje ne pripada njemu samom“ (Škvorc, 2003: 229). Drugi oblik tek se kasnije priznao kao ironija, a riječ je „o obliku ironičnog iskaza u kojem retor, dakle govornik (kazivač), krije što stvarno misli“ (2003: 229). Ovaj oblik ironije koristi Ugrešić. Najizrazitije ironijsko žarište u kontekstu cjelokupnog romana treći je – pseudoznanstveni dio.

U romanu se ironizira slika određenih sredina „novih“ bivših naroda u njihovoj tranziciji. Imagologija, grana poredbene književnosti koja se razvija od 1960-ih godina, proučava način na koji vidimo strane zemlje i „književne predodžbe o stranim zemljama i narodima (heteropredodžbe) te o vlastitoj zemlji i narodu (autopredodžbe)“ (Dukić, 2009: 5). Često se slika određenog naroda iskrivi stvaranjem stereotipa koji to nisu jer, kako primjećuje Fischer (2009: 45), pojam stereotip proizlazi iz brkanja pojmova sličnosti i podudarnosti. Književnost ima tu moć da stvara predodžbe o svojoj i stranim zemljama; one ne moraju uvijek biti i faksijske, no

imagologija polazi od pretpostavke da se određeni aspekti književnog teksta, posebice onih koji dolaze do izražaja u njegovoj transnacionalnoj recepciji, više od pukih verbalnih ukrasa i da prizivaju referencijalne okvire i obrasce procjene koji nisu umjetničkog podrijetla i koji su određeni „svjetovnim“

političkim ili društvenim stajalištima stvarnog svijeta – a to je upravo ono što stvara dojam da tekst „zrcali“ svoje društveno okruženje (Syndram 2009: 76).

Ugrešić je obuhvatila šire slavensko područje izborom likova i njihovih nacionalnosti, jezika kojima se služe i mitologijom (opet prisutnom u zadnjem dijelu – koji konzistentno povezuje prva dva). Prisutne su tu referencije na Hrvatsku, Bosnu i Hercegovinu, Makedoniju, Češku, Bugarsku, Rusiju... Raspadom komunizma u istočne zemlje prodiru utjecaji zapada. Njihov međusobni „sudar“ povod je autorici za ironiziranje. Tako u Bugarskoj pripovjedačica jede u njihovoj varijanti McDonalda, gdje su ona i Aba uz kavu dobile „bugarsku verziju kineskih 'fortune cookies'". Bile su to poruke bez kolačića, koje su usput reklamirale Lavazzu. Nova reklamna izmišljotina zvala se 'kasmetcheta' (Ugrešić, 2008: 56). U hotelu nailaze na one „kojima estetika komunizma nije smetala: tranzicijski lopovi, krimosi, mafiozi, šverceri i prostitutke“, a s fasada ih prati „uporna reklama agencije nekretninama 'Bulgarian Property Dream'“ (2008: 57-58). U češkim toplicama Rusi su u kazinu i imaju mnogo novca, a umjetnički dućan u čijem se izlogu nalazi ogromno jaje nazvan je Novi Rusi. Tranzicijsko stanje prikazano je i u Hrvatskoj, prvenstveno se to može primijetiti u likovima osiromašenih starica; Bebina nevelika ušteđevina nestala je propašću Ljubljanske banke. U hrvatskim novinama uvijek se isto čita: „pronevjere, korupcije, svađe između političkih stranaka i protivnika, članci o nepravedno osuđenim 'hrvatskim herojima' Haškome tribunalu, financijski skandali povezani s ljudima koji su na hrvatskom domoljublju i ratu zaradili teške pare“ (2008: 122). No, te iste starice, *cure*, odlaze u, kako zapadnjački – *wellnes* – češke toplice, čiji je upravitelj Topolanek<sup>107</sup> „čvrsto odlučio da u općem tranzicijskom rintanju i on zagrabi malo šlaga“ (2008: 97). Sin čeških intelektualca disidenata, gubitnika kojima sloboda nije ništa donijela, štoviše, „borili su se i uspješno izborili protiv Velikoga Brata, a sada su ga, 'Big Brother Show', gledali na televiziji svaki dan“ (2008: 98), povijao se kako vjetar puše; u njegovu liku autorica ironično ocrtava takav tip ljudi kojima je tranzicija omogućila napredovanje: „Topolanek nije patio od suviška karaktera i taj mali hendikep sačuvao mu je glavu“ (2008: 97). Njegov wellness centar prodavao je „sjaj centralnoevropske evropskosti, koji je na pozadini bivšeg komunizma izgledao privlačnije od zapadnoevropskoga“ (2008: 99). I ponuda njegova *wellnessa* odgovara zapadnoevropskom komercijalizmu: tajlandska masaža, Slatki snovi, masaža Sulejmana Veličanstvenog, koju bira

---

<sup>107</sup> Mirek Topolanek inače je bivši češki premijer čija je dužnost bila obilježena nizom gafova i skandala.



Beba „jer je u okolišu češke topličke kulture i njezine postkomunističke turističke obnove ta masaža zvučala najbizarnije“ (2008: 102). Njegova je ideja produžiti ljudski život, što je još jedna od zapadnjačkih novotarija oko koje se vrti mnogo novca. Idući od socijalizma ka kapitalizmu i snalazeći se u tom tranzicijskom vremenu, Topolanek se divi komunističkim idejama dugovječnosti i proizvodnji hibridnih biljaka:

Bolesti, depresije, samoubojstva, fizička slabost – sve su to izmislili buržoazija, defetisti i dezerteri sa životnoga fronta. Vjera u bolje, hibridizirano sutra prožimala je sve pore komunističkoga društva. Mičurin i Lisjenko<sup>108</sup> brinuli su se da to što će jednoga dana komunističke mase jesti bude bolje i veće. Kasnije su ih svi ismijali. A danas svi žderu one orijaške smrdljive jagode napuhane plinom, ali se začudo nitko više ne smije, niti itko postavlja pitanja (2008: 142)

Ironizacija imidža određene sredine iščitava se i iz razgovora i komentara kroz cijelu knjigu. Zanimljiv je i komentar o budućnosti folkloristike nakon raspada Jugoslavije i o novim folkloristima: „S legendi o Kraljeviću Marku preselili su se na novokomponirane legende o ubojicama, krimosima i mafijašima, o srpskome 'heroju' Arkanu i njegovoj ljepoti-djevojci Ceci, i o hrvatskome 'heroju i playboyu' Anti Gotovini“ (2008: 53). U tom kontekstu ovakav „stereotip o uspješnim ljubavnicima perpetuirao se uglavnom putem popularne kulture koja se od 80-ih godina prošloga stoljeća prilično liberalizirala“ (Škokić, 2011: 448). Ovaj postupak može se potkrijepiti i viđenjem postsocijalističkog subjekta na način kako to radi Prica (2011: 38-39):

Razgradnja koncepta postsocijalističkog subjekta tako uvjetuje nužnost za identificiranje „zamjenskog objekta“ koji bi, u minimumu svoje socijalne, klasne ili etničke definicije stajao za maksimum tvrdoglave drugosti zapadne demokracije. Taj objekt sada vapi za usidrenjem u nekom mjestu kulture, pa se reprodukcija stereotipova odvija u nekoj vrsti mini-balkanističke procedure, kroz opjevane postupke gniježdenja orijentalizma, koji se međutim sve više očituje i kao proizvod analitičko-kritičkog subjekta.

---

<sup>108</sup> Ivan Vladimirovič Mičurin bio je ruski botaničar koji je samouk križao biljke kako bi bile visokoproduktivne, a Trifon Lysenko bio je biolog i agronom koji je podržavao Mičurinove hibride.

U istom, ironičnom tonu, autorica nastavlja i dalje, spominjući Gerovital, „kremu od placente, bilo je moguće izmisliti samo u komunizmu, gdje je abortus bio najpopularnije kontracepcijsko sredstvo“ (Ugrešić, 2008: 142).

Kontrast Istoka i Zapada dan je u liku Amerikanca, Mr. Shakea, koji je u češke toplice došao „da smiri živce i da usput onjuši postkomunističko tržište; da vidi ima li kruha za njega, i ako ima, da natjera 'istočnjake' zadrigle od piva, požutjele od pušenja i otekale od alkohola da preoblikuju svoja tijela iz inkompatibilnih u tržišno kompatibilna“ (2008: 94). Ironija Mr. Shakea jest da on, koji zarađuje na *food supplementima*, ima kćerku koja je „barem za američki stil života, bila naprosto predebela“ (2008: 95). Autoričin postupak ovdje ismijava, no isto tako ogoljuje ono što se skriva ispod, otkrivajući originalni tekst mogućeg palimpsesta. A imagološki gledano, „ironijski odmak može biti u srazu s površinskim značenjem, može stvoriti neobičan amalgam koji istodobno nešto ismijava i legitimira“ (Syndram, 2009: 72). Rastvaranje stereotipa nastavlja se i ironiziranjem *macho* muškarca. O stereotipima bivših jugoslavenskih naroda piše i Škokić (2011: 447) te zaključuje da je „popularna slika o muškarcima kao seksualnim licima u socijalizmu bila slika mačo muškarca koja se temeljila na zapadnjačkoj scientiji sexualis o Balkancima i na samostereotipiziranju proizišlom iz epske tradicije“, a „slika o sebi kao potentnom ljubavniku, što je svojevrsna samoesencijalizacija, nadogradnja je zapadnjačke predstave o balkanskom seksualnom standardu, ili još šire 'slavenskoj muževnosti', koja ne robuje kontroli svoga libidinoznog nagona“.

#### 3.4.4. *Bablja internacionala*

U skladu s promjenom paradigme na društvenoj i kulturnoj razini, mijenja se i mjesto i uloga žene, što autorici daje povod za feminističko ironiziranje koje i zaokružuje roman Abinim izlaganjem o babljoj internacionali. O muško-ženskim odnosima u postsocijalizmu Škokić (2011: 441) kaže sljedeće: „Naknadna revizija teze 'o postajanju ženom naspram rođenju kao žena' kao da je zahvatila samo jednu konstrukciju para muškost/ženskost. Poimanje ženskosti nadalje je išlo u smjeru uvažavanja raznovrsnih postajanja i postojanja, dok je koncept muškosti, unatoč brojnim upozorenjima o različitim identitetskim čvorištima pojedinaca, i dalje, čini se, ostao zapreten u anatomiji i kriznoj sudbini.“ U svjetlu tako određenih

društvenih rodnih odnosa, u trećem dijelu romana autorica nudi tumačenje prema kojemu su žene umjetnice babe Jage, a jaje je simbol ženske kreativnosti, iz čega proizlazi sljedeće: „Žene umjetnice su Babe Jage, izolirane, stigmatizirane, izdvojene iz društvenog okoliša (žive u šumi ili na njezinu rubu), oslonjene isključivo na svoje vlastite moći. Njihova uloga, baš kao i uloga Babe Jage u bajkama, marginalna je i limitirana“ (Ugrešić, 2008: 294). Ovime se ujedno oslikava i uloga književnica u hrvatskoj književnosti, a posebno se u tom kontekstu može iščitati aluzija na aferu Vještice iz Rija. No, nastavlja se dalje: „S druge strane, isti naslov može se čitati kao vedra apologija ženske kreativnosti“ (2008: 294), pri čemu se u ženskoj kreativnosti može iščitati sposobnost nadilaženja društvom zadanih konstrukata temeljenih na nejednakosti, prije svega muško-ženskoj nejednakosti, što upućuje na zaključak kako je upravo ironija to „oružje“ i glavni adut ženske kreativnosti. Autorica uzima lik koji su izmislili muškarci kako bi ironizirala te iste muškarce. Naime, „Podsjetimo se pri tom da su sve ružne, rodno-diskriminacijske predodžbe, poslovice, izreke i vjerovanja vezane uz babe izmislili – 'djedovi'. Za sebe su, dakako, rezervirali junačkiju poziciju“ (2008: 235). Istovremeno, nastavlja se dalje, „kako se junaci nose sa svojim strahovima? Oni pri prvom susretu s babom Jagom nastupaju veoma drsko: 'Hajde, stara, što se dereš, najprije napoji i nahrani, kupku pripremi, pa poslije pitaj za vijesti.' U tonu i smislu izrečenoga prepoznajemo stereotip: tako se muževi u patrijarhalnim sredinama obraćaju svojim ženama“ (2008: 247).

Autoironično zaokružuje se rasprava o ženskoj kreativnosti, jer snesti jaje na engleskom (*to lay an egg*) također znači i biti dosadan, „prodavati stare štoseve“ ili pak doživjeti fiasco.

„Vještičji“ razgovori o idealnom muškarcu dovode do toga da Kukla, jedna od „baba“, zaključi kako je idealan muškarac – đavao, jer „u povijesti je Đavo bio najopasniji suparnik običnim muškarcima. Idealan muškarac ne može biti Superman. A pogotovo ne Tarzan. Đavo je muškarac s dugom, moćnom i uvjerljivom zavodničkom biografijom. Đavao je jedini suparnik samom Bogu, koji je, kao što znamo, također, muškarac“ (2008: 169).

Baba Jaga prikazivana je i kao ratnica – ona koja spava s mačem iznad glave i bori se s vitezovima. Potkrijepljeno je to u trećem dijelu romana mnoštvom stvarnih referenci na mitologiju, koje autorica obogaćuje navođenjem teorijske literature koja obrađuje spomenutu tematiku. Objašnjava se, između ostalog, zašto su sve protagonistice nazvane imenom lutke (beba, pupa, kukla, a i sama baba na mađarskom znači lutka): „Razlog bi mogao ležati i u kulturi kojom dominiraju muškarci, gdje ženska imena ionako nisu važna (jer ime je simbol individualizacije i identiteta), drugim riječima, gdje je jedna žena – sve žene“ (2008: 276).

Prisutno je to i u današnjem društvu gdje se djevojke nazivaju lutkama i barbikama te ih se tako i doživljava. Dotiče se autorica i teme silovanja, povezujući sa stvarnošću i pričom o Rapexu – ženskom kondomu koji je izmislila jedna Južnoafrikanka potaknuta pričom silovane koja je poželjela *imati zube dolje*, čime se priča o *vagini dentata* prebacuje u stvarni svijet.

Navodi se niz imena kojima se naziva Baba Jaga, i to ne samo na slavenskom području nego i u kulturi i vjerovanjima europskih naroda, naroda Azije, Južne Amerike i Afrike (2008: 303-307), što dovodi do zaključka da je „'bablja sorta' internacionalna“, a ovu poveznicu ironijski nastavlja autorica parodiranjem komunističke Internationale stvarajući termin bablje internationale: „sve te rugobe, zlice, strašila, monstrume i demone, te 'prezrene na svijetu', te 'sužnje koje mori glad' – ujedinjuje činjenica da su ženskoga roda“ (2008: 308). Postavlja autorica pitanje što bi se dogodilo da sve te žene koje su, ironično govoreći, *zanemariva polovica čovječanstva*, „izvade mačeve ispod svojih glava i krenu u naplatu računa?!“, nastavljajući u tonu manifesta s navodima nepravdi učinjenih prema ženama, koje bi mogle (trebale?) ustati i krenuti u borbu protiv ovako postavljenog hijerarhijskog poretka:

Za svaku pljusku, za svako silovanje, za svaku uvredu, za svaku povredu, za svaku pljuvačku koja je pala na njihova lica ... Zamislimo sve one nevidljive žene, koje kroz končane rešetke vire iz svojih platnenih bunkera-burki, te koje čak i usta prekrivaju zavjesicama dok govore, jedu i ljube (jer usta su, ah, tako nečista, u usta štošta ulazi i štošta iz njih izlazi). Zamislimo milijunsku vojsku luđakinja, beskućnica, prosjakinja; žena s licima spaljenim od kiseline, jer je samozvane muške pravednike uvrijedio pogled na otkriveno žensko lice; žena čiji je život u potpunoj vlasti njihovih muževa, očeva i braće; kamenovanih žena koje su preživjele i onih koje su izdahnule od ruke ostrvljene muške rulje. Zamislimo sada da sve te žene zadignu svoje halje i uzmu mačeve u ruke... da svoje mačeve dohvate milijuni prostitutki diljem svijeta, bijelo, crno i žuto roblje koje se preprodaje po tržnicama mesa, roblje koje je silovano, pretučeno, obespravljeno, i čijim gospodarima, gle, nitko ne može stati za vrat... Da krenu one stotine tisuća djevojčica zaraženih aidsom, žrtve umobolnika, pedofila, ali i svojih zakonskih muževa i očeva, da i one krenu... Da krenu afričke žene vratova okovanih metalnim ringovima; da krenu žene odrezanih klitorisa i zašivenih vagina; da krenu i žene sa silikonskim grudima i silikonskim usnicama, s botox-licima i kloniranim

osmijesima; da krenu i oni milijuni gladnih žena koje rađaju gladnu djecu... Da krenu milijuni žena koje se mole muškim bogovima i njihovim predstavnicima na zemlji, bestidnim starcima s purpurnim, bijelim, zlatnim i crnim kapicama na glavama, s tiarama, beretama, kufijima, camauroima, tuljcima, fesovima i turbanima, tim simboličkim supstitutima za penis, tim „antenama“ pomoću kojih nesmetanije opće sa svojim bogovima... (2008: 311-312).

U ovako postavljenoj babljoj internacionali ne iščitava se više tek ironijski odnos; poziva se ovdje, zamaskirano književnošću, na mijenjanje poretka, na pravo na razliku. Govori ovaj odlomak o još jednom važnom problemu: žene koje su provodile život u sjeni svojih muževa zadobile su snagu jačanjem feminizma te su u prvi plan stavile sebe. Stoga ne čudi što u *wellness* dolaze tri 'cure' potrošiti jedan tjedan na odmaranje i uljepšavanje. No, kako smatra McRobbie (2006: 191): „ima više jastva u tom novom rječniku ženskosti, više samopoštovanja, više autonomije, no i dalje je tu pritisak održavanja savršenoga tjelesnog izgleda kao preduvjeta uspjeha u ljubavi, što se izjednačuje sa srećom“<sup>109</sup>. Postavlja se pitanje kakav je to feminizam ako se žene pune silikonom, operiraju i muče se promijeniti svoje tijelo kako bi izgledale poželjne muškarcima. Kakav je to feminizam ako sve glavne funkcije obavljaju muškarci a u tom muškom svijetu žene su tek lijepi ukras – lutke – a kad to prestanu biti, ako im nijedna operacija ne pomogne, više ni ne moraju postojati. Zato autorica u bablju internacionalu uključuje starice na samrti (kakve li ironije!) i jednu znanstvenicu (k tome još i folkloristicu), ismijavajući tip žena koje naziva deseksualizirani bapci, lakomi bapci, luckasti bapci, bogati bapci koji dolaze u toplice kako bi zaustavile starenje jer „toplice su prirodan okoliš za bapce, toplice su babački žanr, samo što se to prije zvalo toplicama, a sada se – isto sranje drugo pakovanje – zove wellness centar“ (2008: 118-119).<sup>110</sup>

Na kraju romana jasno je da je ta poletna ironija autoričine proze zapravo mač pod glavom babe Jage – pero koje je ostavila uredniku na kraju knjige. Može se u tome iščitati i promjena odnosa u književnosti i umjetnosti općenito: došlo je vrijeme da se te pritajene „babe“ pokažu javnosti, nametnu na važnim pozicijama, pri čemu će njihov mač biti – ironija.

---

<sup>109</sup> Ujedno se ovim uspostavlja jedna drugačija veza: ironizacija *chick lita* u liniji od *Cosmopolitana* preko *Dnevnika Bridgite Jones* i *Sex i grada* pa do romana Lane Bjondić ili pak Željane Giljanović.

<sup>110</sup> Razloge biranja čeških toplica moguće je iščitati u tome što je autorici bio potreban motiv putovanja (bajkovit element koji služi i izmještanju tijela kako bi se na njemu moglo bolje operirati), motiv vode (opet bajkovit element, ali i simbol života) i jedna slavenska zemlja.

O ironiji u romanu piše i Sablić Tomić (2010): „Mit o Babi Jagi samo je podtekst kojim autorica nastoji ironizirati još uvijek dominantan u konzervativnom, patrijarhalnom prostoru, arhetip kolektivnoga mišljenja koji minimalizira ono individualno bez obzira o kojemu je njegovom aspektu riječ (političkom, kulturološkom, ekonomskom, obiteljskom, estetskom).“ Jaje se snijelo, zametak je promjena načinjen. Što to znači za hrvatsku književnost, pokušat će se iščitati nešto kasnije.

Kako ne bi sve ostalo samo na tome odnosu, uspostavlja se još jedan važan smjer priče: mala Wawa (ime također u značenju lutke), usvojena Kineskinja iz istospolne zajednice (gotova pa blasfemično određenje za konzervativne sredine), nastavit će bablje poslanje. Odgajat će ju Beba i Kukla, dvije stare vještice, koje će na nju prenijeti svoje bablje ideje i poslat će ju zatim u najmnogoljudniju zemlju na svijetu, naučivši je prije toga tomu najraširenijem jeziku na svijetu!

#### 3.4.5. *Pitanje drugih i drugačijih*

Društveni poredak koji se zasniva na pravu na razliku posebno se tiče i drugih, o čemu je bilo riječi i u drugim proznim djelima Dubravke Ugrešić. U ovom djelu osim žena (baba) koje su *druge*, nailazimo i na sve one koje suvremeno društvo odbacuje jer su različiti. Druga je pretila Amerikanka, koja se ne uklapa u sliku o savršeno mršavim i zgodnim djevojkama, kao i muškarac kojeg odabire: Mevludin, čudna medicinskog problema, koji sam sebe ironično naziva ratnim invalidom. I on je iskorijenjen, poljuljana identiteta: „Ja sam ti ko bivša Juga, ko bosanski lonac, imam svega pomalo. Babo mi je Bosanac, a mati pola Hrvatica, pola Slovenka. A u rodu je bilo svega, Crnogoraca, Srba, Makedonaca, Čeha...“ (Ugrešić, 2008: 106).

Gleda li se na druge kroz vizuru konzervativne patrijarhalne sredine, kao drugi prepoznaje se i Bebin sin homoseksualac koji je živio na Zapadu, obolio od AIDS-a i sa svojim partnerom usvojio malu Kineskinju. Autorica u priču o muškom poretku koje zazire od promjena i drugačijih unosi usvojenu Kineskinju (!) iz homoseksulane veze (!) koja i sama ima veze s ovim babama: njezino ime Wawa također označava lutku. Skriva se u Pupinoj čizmi koja, iščitava se iz Abine analize, simbolizira stupu, ali i maternicu, u kojoj Wawa zaspi

i sanja. Umnažanje drugosti vodi k tome da se marginalizirano stavi u središte; dokaz je za to odabir male Kineskinje koja ima zadatak naslijediti ove „babe“.

Na poseban se način u romanu progovara o starosti kao drugosti. Tijelo, a osobito ono žensko, kao važan topos određen upravo okvirima zadanih društvom i kulturom funkcionira do trenutka kada postane staro i bolesno. „Bolest je tamna strana života, jedno tegobno državljanstvo“, rekla je Susan Sontag, tvrdeći, istovremeno, da bolest nije ni figura ni metafora, već misterij koji i dalje izaziva akutan strah, grijeh pa čak i povredu tabua (Sontag, 1983: 17). Bolest, kao krajnji oblik koji pokazuje da nemamo vlast nad „vlastitim“ tijelom kojim je moguće raspolagati izvana, za mnoge je u današnjem društvu sinonim za smrt; bolest shvaćena kao nešto što treba kriti pokazuje koliko je čovjeku razvijenoga industrijskog društva teško pomiriti se sa smrću. U današnjem zapadnoeuropskom kulturnom krugu negativnost povezana s govorom o starosti postala je stereotipom; o tome se ne govori, što od starosti čini tabu. Pišući o starosti, Simone de Beauvoir želi dokinuti tu „zavjeru šutnje“ oko starosti kao nečeg što je zazorno, naglašavajući da starost nije samo biološka nego i kulturna činjenica i prema starim osobama ovo društvo nije samo krivo već i zločinačko (prema De Beauvoir 1987:6-18). Posebno je isključiv odnos prema starom ženskom tijelu: to je tijelo babe, vještice. Preko toga bi, u društvu o kojem na ovaj način govorimo, trebalo prelaziti kao da ne postoji. Simone de Beauvoir piše: „Ni u književnosti ni u životu nisam srela nijednu ženu koja je posmatrala svoju starost sa zadovoljstvom“ (1987: 26). Promatra li se društvo kao socijalna konstrukcija (onako kako to rade Berger i Luckman), uviđa se da je ono samo proizvelo određene tabue, ono je samo određene društvene skupine stavilo na margine i odredilo ih *drugima*; Blagojević ovako objašnjava taj pojam *drugosti*: „Kada kažemo drugi – zapravo najčešće pretpostavljamo neke grupe i pojedince koji u društvu imaju marginaliziranu poziciju i koji su izloženi različitim oblicima stereotipizacije, stigmatizacije i diskriminacije. U tom smislu, na primjer, kao druge najčešće prepoznajemo siromašne ili žene, ili hendikepirane, ili one koji su drugačijih vjerskih, kulturnih i političkih nazora, ili one koji su drugačije boje kože, drugačije seksualne orijentacije, itd. ...“ (Blagojević 2010:27). Ovako postavljeni odnosi moći doveli su do diskursa zavjere šutnje oko starosti, posebno ženske starosti, stvarajući od nje tabu i istovremeno proizvodeći stereotip – okamenjene identifikacijske točke. Kao što je u *Štefici Cvek* ogolila patrijarhalni obrazac prema kojem žena mora pored sebe imati muškarca kako bi se ostvarila, tako Dubravka Ugrešić u romanu *Baba Jaga je snijela jaje* ironijom ogoljuje imperativ kapitalističkog društva u kojem je starost „drugost“ te gdje se sve više nastoji na umjetan način produžiti doba ljepote i mladosti,

što se postiže plastičnim operacijama, zatezanjima lica, peglanjem bora, liposukcijom, odlascima u *wellness*... a sve u svrhu, kapitalistički gledano, nečije zarade.

Tema tijela i inače je jedna od tema kojima se bave autorice ženskog pisma (više u Sablić Tomić (2005), Zlatar (2004)), te se uz ovaj roman mogu izdvojiti još dva djela hrvatskih autorica koje su se istovremeno pozabavile tabuiziranom ženskom starošću: Mani Gotovac odlučila se iskreno suočiti s vlastitim tijelom koje stari, boreći se protiv društva koje ga marginalizira, jer, kako piše Merleau-Ponty, „biti svijest, ili, radije, biti iskustvo, znači iznutra komunicirati sa svijetom, tijelom i drugima, biti s njima umjesto biti pokraj njih“ (Merleau-Ponty, 1978: 111); Andrea Zlatar 2010. objavljuje *Rječnik tijela*, u kojem se referira na oba spomenuta djela. Komentirajući romane biblioteke koju je uređivala (Algoritam, A-Z), pristupa problemu tijela i starosti kao znanstvenica i kao žena bremenita vlastitim tijelom, u osobnim intimnim zabilješkama. Odmah u proslovu Zlatar također detektira problem: „u slučaju starosti i bolesti, mi smo društvu na teret, koštamo ga. Isti učinak ima i proces estetizacije tjelesnoga, koji je vidljiv kroz sustave, na primjer modne i kozmetičke industrije, u kojoj se tijelo, poglavito žensko, ne samo standardizira već normira, a postizanje norme (kao i u sportu) izjednačava se sa socijalnim uspjehom“ (Zlatar, 2010: 10) te se pita „zar baš moramo živjeti same i nevidljive, osim u reklamama za Parodontax i Voltaren tablete, koje omogućuju da se unuci dižu rukama visoko u zrak“ (2010: 113), kao što i postavlja pitanju smiju li „stare“ žene voljeti.

#### 3.4.6. Intertekstualnost

Intertekstualne veze, kao što je vidljivo iz dosadašnje interpretacije, značajne su za razumijevanje proze Dubravke Ugrešić. Od samog početka stvaralaštva autorica koristi intertekstualnost kako bi ironizirala vlastitu poziciju, ali i kako bi se smjestila u određeni kulturni krug, u određenu književnu tradiciju. Roman *Baba Jaga*... obiluje referencijama na mitologiju, teorijsku literaturu, književnost, slikarstvo... Sam roman preuzima neke formule bajke, što je vidljivo u naslovima poglavlja i brojalicama koje imaju i autoreferencijalnu ulogu (npr. „A mi? Mi idemo dalje. Dok život nas često tretira kao hulja, priča se kloni svega što je žulja“ (Ugrešić, 2008: 120)) ili pak samim navođenjem bajki, poput ruske bajke o Car-djevojci ili Ivanu Budalini. U Abinu tumačenju čita se da je tekst „kao prolazak kroz izvrnutu



bajku“ (2008: 229). Zanimljivo je primijetiti da jezik i dalje nastavlja biti pitanjem identiteta. Pripovjedačičina majka govori u deminutivima, Bebin jezik karakteriziraju jezični lapsuzi pa umjesto *See you, bye*, ona kaže *See you, die*. Neizostavan je i „suvremeni jezik“ s naglašenom uporabom anglicizama, pa tako pripovjedačica kaže da je „surfala gradom“ i spominje „neočekivani meteorološki setting“. Korištenje babajagoloških brojalica zamaskirano intertekstualnim vezama s bajkom moglo bi ukazivati na polagan dolazak „bablje internacionale“ u središte društvenog konstrukta, odnosno ironijska najava „ptičjeg“ jezika kojim će progovoriti žene na društvenoj i književnoj sceni.

Žensko kreativno odnošenje prema muškom svijetu dolazi do izražaja i u ornitološkom elementu, umetanjem motiva pera, jaja, ali i samim započinjanjem romana odlomkom *Ptice u krošnjama drveća što raste pod maminim prozorima*, što je još jedan ironični iskaz jer je „cijela ta seksualna rabota u muškoj imaginaciji povezana s – ornitologijom!“ (2008: 137). Autorica (pripovjedačica) kreće u intertekstualno istraživanje ovoga pojma, pa dolazi do Zeusa koji se prikazao Ledi kao labud, koji se kasnije pretvorio u papagaja, što je vidljivo na Courbetovoj i Manetovoj slici, pa se pita šaljivo li ova dva slikara „jedan drugome skrivene poruke o dužini svojih penisa?“ (2008: 139) Navođenje mitoloških likova vidljivo je i u spominjanju npr. Erisihtona, ali uspostavljeni su i odnosi s Biblijom, no ovaj put opet ironički: „Tamo su dugovječni isključivo muškarci. Tako se Metuzalemu, najstarijoj kreaturi u povijesti ljudske imaginacije, pripisuje život od devet stotina šezdeset i devet godina. Naš praotac Adam živio je devetsto trideset godina, njegov sin Set devetsto i dvanaest godina, a Adamov unuk Enos devetsto pet godina...“ (2008: 111).

Ni ovdje autorica ne zaboravlja umetnuti pokoju knjigu „ženske“ literature, te je to ovdje Hardyjeva *Tessa iz porodice D'Uberville*. Česte su veze s ruskom književnosti, pa se spominje Puškin, Pasternak, ali i humoristična aluzija na Mannovu *Smrt u Veneciji* kada se Beba naziva ženskim Gustavom Aschenbachom (2008: 104).

Značajno je referiranje i na popularnu kulturu. Postupak je to kojim autorica ironizira određene tekovine suvremenoga društva, no isto tako, postupak je to kojim se autorica smješta u Johnsonov kružni tok kulture i, spajajući „visoko“ i „nisko“, stvara postmodernističko djelo namijenjeno široj čitateljskoj publici. U kontekstu starenja spominju se Ava Gardner, Frank Sinatra, Marilyn Monroe... Mevludina se uspoređuje s Clooneyevim sinom pa, konzumeristički rezonira Amerikanac, to treba odmah iskoristiti i uspoređuje zaradu koju bi imao sa zaradom Naomi Campbell i Whoopy Goldberg. Pupu oblače u kupaći kostim s teletabisima, a pripovjedačičina majka gleda emisije Dobro jutro, Hrvatska i Sudnicu. Mjesta

u romanu nalazi i Paris Hilton, naravno, u ironičnoj dosjetki: „U ženskoj povijesti, koja se kreće od ružne Baba Jage prema lijepoj Bogorodici (ili, da persifliramo Marinu Warner – from Beast to Blonde), Bogorodica je iznijela apsolutnu pobjedu. Zahvaljujući toj pobjedi, danas mnoge žene izgledaju kao jeftine plastične Bogorodice po seoskim crkvicama, ili drugim riječima kao – Paris Hilton“ (2008: 269).

Najzanimljivija intertekstualna, ali i autoreferencijalna veza, jest uspostavljanje veze s romanom *Oproštajni valcer* Milana Kundera, koji se i imenom spominje u trećem, pseudoznanstvenom dijelu romana: „Milan Kundera izabire toplice kao savršenu scenu za svoje romane (*Oproštajni valcer*) i priče (*Dr Havel dvadeset godina poslije*)“ (2008: 263). Obrazovanom čitatelju teško je ne primijetiti podudarnost s Kunderinim romanom i na višoj razini osim samog dijeljenja toposa toplica. Osim toga, uspostavlja se i još jedna veza: i Kundera je bio egzilant, kao narativne strategije odabire humor i ironiju, kanonski je autor češke književnosti. Persiflirajući Kunderu, autorica kao da izvrcé „mušku“ liniju književnosti u „žensku“, dajući primat babama, „babljoj internacionali“. Indikativno je to za književnost, ali i umjetnost općenito: ženska kreativnost umiješala se u odnose moći, uspostavljaajući nove identitetske obrasce.

### 3.4.7. *Mijene intenziteta ironije*

Ironija se kroz prozu Dubravke Ugrešić provlači sve od prvog pa do posljednjeg djela. U ovom središnjem istraživačkom dijelu promatrane su njezine manifestacije u svjetlu društvenih i kulturnih odnosa. Međutim, iznimno je važno naglasiti da je primijećeno kako se ironijski intenzitet mijenja od prvog do posljednjeg djela. O stupnjevanju ironijskog naboja piše Hutcheon (1995). Tako je u prvoj skupini proznih djela intenzitet ironije nešto blaži; usmjerena je ona na dobrohotniju kritiku ondašnjega društva. Štefica Cvek kao paradigmatički lik ovoga razdoblja ukazuje na nužnost mijenjanja društvenih praksi koje se kritiziraju i ujedno se daje jedan drugačiji modus gledanja i prihvaćanja društva i svijeta koji nas okružuje. Kao da se „žrtvi“ ironije izdaje upozorenje i ostavlja prostor za prihvaćanje kritike, na što upućuje i češće korištenje humora u ovim djelima, što su primijetile i Zlatar (2004) i Medarić (1988).

Stupnjevanje ironije u egzilantskim tekstovima penje se na ljestvici afektivnog naboja te su tekstovi ovog razdoblja obilježeni ironijom koja nosi gorčinu i koja bi se na ljestvici

koju je osmislila Hutcheon (1994: 47-56) mogla povezati s „funkcijom distanciranja“ i „funkcijom samozaštite“. Kritički odnos prema društvu polako se mijenja od onog u kojem je ironija još uvijek ostavljala mjesta humoru ka ozbiljnijoj kritici i uviđanju nužnosti mijenjanja vladajuće paradigme. Moglo bi se reći da se kroz prozni opus može pratiti Štefićino „odrastanje“, od bajkovite i zbunjene Alice koja svijet promatra kritički, no uz osmijeh, zatim doživi uozbiljenje i postaje aktivisticom, „babom Jagom“, u čijim rukama pero postaje ostrim mačem a ono nasmiješeno lice sve više poprima grimasu nacerenosti, zauzimajući na ljestvici Linde Hutcheon „opozicijsku funkciju“ (najznačajniju za transideologiju) i odlazeći sve do „funkcije nasrtanja i sveukupnosti“. Ovo mijenjanje ironičnog naboja od kritičkog do aktivističkog najbolje ocrtava ironiju kao „neuhvatljivu“, sklisku i sposobnu za podriivanje društva, ali i književnosti.

#### 3.4.8. *Sinteza poglavlja*

Posljednji roman opusa Dubravke Ugrešić, nakon egzilne tematike prethodnog ciklusa, nastavlja se na još u prvim proznim djelima zacrtane teme i poetiku, u potpunosti potvrđujući i zaokružujući pripovjedačku poziciju „s druge strane zrcala“. Ironija kao temeljni konstruktivni element postaje prepoznatljivom narativnom strategijom. Blagi humor češke škole s početka stvaralaštva prerasta u potpunosti u ironiju, često i gorku.

Veze s popularnom kulturom i nužnost interpretacije upravo u tom okviru postaju naglašenijima, tim više što se djelo može iščitavati i kao primjer tranzicije u književnosti/književnosti u tranziciji. Može se u ovom radu pokušati iščitati i opravdanost teze rada o nužnosti promjene paradigme, vidljivo u trećem dijelu romana; smješta tako autorica i vlastiti tekst u realnost, apelirajući izravno na čitatelja, kojemu se za sudjelovanje u čitanju daje nimalo privlačna nagrada u vidu babajagološke uzrečice „Što više znaš, brže stariš“.

Složena struktura i osebujan svijet djela pružaju mogućnost i drugačijih pristupa: tako primjerice Anera Ryznar (2013) tekstu pristupa sa stajališta interdiskurzivnosti, a Tzvetomila Pauly (2010) o romanu piše u kontekstu postmodernog presvlačenja fantazama.

Ovim romanom zaokružuje se interpretativno iščitavanje proznog opusa Dubravke Ugrešić koji je u ovom radu gledan prvenstveno kroz vizuru triju najznačajnijih elemenata:

kulturu, intertekstualnost, dekodiranje patrijarhalnog, a sva tri elementa ujedinjuje ironijski odnos te je kao takav originalan u suvremenoj hrvatskoj „ženskoj“ književnosti.

Posljednje poglavlje rada spekulativno je i ponudit će moguću viziju budućnosti koja slijedi nakon spoznaja do kojih se došlo u prvim dvama dijelovima rada, završavajući u registru popularne kulture.

## 4. OTVORENOST ZA (NE)SIGURNOST BUDUĆNOSTI

Proučavanje opusa Dubravke Ugrešić u ovom poglavlju zaokružiti će se razmišljanjima o spekulativnoj viziji budućnosti na koju utječu spoznaje proistekle iz dosadašnjeg interpretativnog iščitavanja. U prvom dijelu ovog poglavlja bit će riječi o ulozi teksta u proizvodnji učinaka ironijskih, egzilnih i feminističkih potencijala čitanja, a s obzirom na to da je dokazano kako je ironija upravo ta odrednica koja je *diferentia specifica* za proučavanu prozu, iznijet će se kratak osvrt na ostale autore koji su koristili ironiju kao značajniju odrednicu svojega proznog stvaralaštva u povijesti hrvatske književnosti, ali će se istražiti i moguće mjesto ironije u suvremenoj hrvatskoj „ženskoj“ književnosti.

Osnovno teorijsko polazište ovog dijela rada jest popularna kultura, čija je važnost za interpretaciju proze Dubravke Ugrešić višekratno naglašena. Ono što je u samom radu prepoznato kao kulturom konstruirano, a zatim analizom dekonstruirano, u ovom će poglavlju biti rekonstruirano, odnosno ponudit će se mogući odgovori na pitanje na koji način ironija u književnosti može utjecati na konstrukciju paradigmi kulture. Kreće se, dakle, u jednom širem okviru, gdje je književnost tek jedan, ali značajan dio slagalice. Smatra se da institucionalizacija nije ireverzibilan proces, pogotovo kada se sagledava kroz prizmu ironije.

Ovako određeno istraživanje smješta se dakle u znanstveni diskurs koji povezuje teoriju ironije s teorijom kulture, pri čemu je opet nužno naglasiti problematiku *drugih*. Osim ovako postavljenog cilja, disertacija se može primijeniti i na znanstveni diskurs izvan svojeg izravnog područja, budući da nudi pregled hrvatske ženske književnosti od 1970-ih godina nadalje i zalaže se za pravo na razliku. Također ostavlja otvorenim mjesto za istraživanje ironije u opusima drugih autora koji se nastavljaju na ironiju kao fenomen povezan s društvom općenito, ali i istraživanje autora koji nastavljaju ovaj dekonstrukcijski proces te istraživanje korpusa „ženske“ književnosti, odnosno onoga njezina dijela koji se nastavlja na narativne postupke prisutne u prozi Dubravke Ugrešić.

#### 4.1. Tekst kao proizvodnja učinaka ženskosti, egzila i ironijskih potencijala čitanja

Osim autora i čitatelja, i sam se tekst nadaje kao samostalan čimbenik književnog procesa. Koliko daleko interpretacija teksta može ići, koje su granice teksta i postoje li ili pak samo postoji znanje da granica nema, samo su neka pitanja kojima se bave teoretičari književnosti. Nakon što je napisan, tekst prerasta autorsku intenciju i postaje izvorištem različitih tumačenja, pri čemu se može reći da tekst nastavlja živjeti svoj život, proizvodeći značenja i interpretacije koje sam autor možda nije imao na umu. Gledajući na tekst kao tkivo koje živi vlastitim životom, u ovom će ga se dijelu povezati s temama ironije gledane kroz prizmu feminizma, egzila i dekadentnog socijalizma, smatrajući ih upisanim, ali i dekodiranim iz samoga teksta, kao što je iščitano u radu.

Govoreći o interpretaciji, Umberto Eco smatra da postoji interpretacija, ali i nadinterpretacija (*overinterpretation*), držeći pritom da je ipak potrebno imati granice unutar kojih se određeni tekst može interpretirati, dajući za primjer vlastita književna djela koja su bila pogrešno iščitana, odnosno tražene su intertekstualne poveznice koje sam autor uopće nije imao na umu i zapravo su čista slučajnost. Eco smatra da je intencija teksta proizvesti čitatelja koji će biti *model reader*, te da je „inicijativa čitatelja tražiti veze intencija samog teksta“ (Eco, 1992: 64), no istovremeno svjestan je činjenice da je „tekst tu i proizvodi vlastite efekte“ (1992: 74). Za razliku od njega, Rorty kao pragmatičar ide dalje i kaže da „sve što netko radi s nečim jest da ga koristi“ te se zalaže za različite mogućnosti interpretacije, bez ograničenja i pretpostavke da postoji samo nešto o čemu je tekst zaista, jer „čitati tekst znači čitati ga u svjetlu drugih tekstova, opsesija, informacija, ili onog o čemu razmišljate i onda gledate što će se dogoditi. To što će se dogoditi može biti nešto neizmjerljivo čudno i idiosinkratski da bismo se zamarali time“ (Rorty, 1992: 105). Culler se nastavlja na Rortyjevu tezu, smatrajući da je uvijek zanimljivo ono što je ekstremno, pa tako i interpretacija. Stavljajući interpretaciju u suvremeni kontekst, kaže da „mnoge najzanimljivije forme moderne kritike ne pitaju što djelo ima na umu, već što zaboravlja, ne ono što kaže, već ono što uzima zdravo za gotovo“ (Culler, 1992: 115). Upravo u tim svojevrsnim pukotinama iščitavana su i prozna djela Dubravke Ugrešić, što je učinilo tekst mjestom iz kojeg su potekla čitanja ironije u vidu feminizma, egzila i dekadentnog socijalizma. Svaki od ovih pravaca čitanja jest kontekstualiziran, pogotovo zbog potrebe da se ironija iščitava iz konteksta. Dekonstrukcija, smatra Culler (1992: 120), „naglašava da je značenje ograničeno kontekstom

– funkcija odnosa unutar ili između tekstova – ali kontekst je sam po sebi neograničen ... tako da je jedino što ne možemo napraviti vidjeti granice“.

I tekst Dubravke Ugrešić pročitao je u svjetlu kontekstualnih veza, a ono što je važno ovdje spomenuti jest taj samostalan život teksta koji spominje Eco, no ujedno je važna i ona interpretacija koja nudi nešto drugačije i koju brani Culler. Tako se u promatranom tekstu iščitavaju učinci ženskosti, egzila i ironijskih potencijala čitanja.

Kada se kaže da određeni tekst proizvodi ironijski naboj koji se iz njega iščitava i dekonstruira, potrebno je staviti ga i u kontekst ostalih tekstova u kojima se prepoznaje ironija kao ključ iščitavanja (kon)teksta. Donosi se to u ovom, zadnjem poglavlju, želeći naglasiti otvorenost mogućnosti iščitavanja različitih impulsa prepoznatih u interpretaciji odabrane proze. Naglašava se time i značaj teksta: ono što se želi podvući jest to da je tekst otvoren različitim mogućnostima interpretacije i nadinterpretacije iznimno značajan za ukazivanje na potrebu mijenjanja paradigmi i modusa ponašanja što u konačnici može dovesti do drugačijeg, pravednijeg (?) svijeta. Uostalom, pokazao je još i Bahtin (1989: 20) da „savremeno stanje pitanja stilistike romana sasvim očigledno otkriva da sve kategorije i metode tradicionalne stilistike nisu sposobne da ovladaju umetničkom osobenošću reči u romanu i njenim specifičnim životom u njemu“.

Sam tekst pomogao je pokazati jake veze ironije i feminizma te ukazati na nužnost prava na razliku, što se može dogoditi tek nakon ostvarenja jednog uvjeta: „Potrebno je, dakle, shvatiti i promijeniti društveno-kulturne instrumente koji određuju subjektivna i objektivna prava. Društvena pravda, osobito seksualna, ne može se ostvariti bez mijenjanja zakona, jezika i koncepcija istina i vrijednosti koje određuju društveni red“ (Irigaray, 1999: 18). A u toj promjeni umnogome pomaže tekst, pisana riječ podložna različitim interpretacijama. S obzirom na to da čitatelji vlastito iskustvo i ono što im je poznato povezuju s vlastitom interpretacijom, važno je o tom govoriti, bez obzira na mogući drugačiji ishod; sve to napredovanje je u spoznaji, kao što je zaključila Čaćinović (2000).

Nakon ovog kratkog osvrtu na teorijske pristupe interpretativnim mogućnostima teksta, bit će prikazana kratka povijest upisivanja ironije u prozna djela suvremene hrvatske književnosti, ali će se propitati i mogući nastavljači ironije u književnosti u onom smislu kako je to započela Dubravka Ugrešić. Odmah uz to, dan je i kratak pregled *chick lita*: ne zbog toga što mu je mjesto u književnom kanonu, već zbog toga što proširuje mogućnosti interpretacije i

pokazuje kako se naizgled istom može prići na više načina, a ujedno opisuje tekst otvorenim za (ne)sigurnost budućnosti.

#### 4.1.1. Ironija u hrvatskoj književnosti

U povijesnom pregledu ironije u prvom poglavlju ovog rada navedeno je da je ironija prisutna u književnosti još od samih početaka, prvo kao retorička, a zatim i stilska figura. Među autore (suvremene) hrvatske književnosti u čijim se tekstovima primjećuje značajan ironični iskaz mogu se kao najznačajniji ubrojiti sljedeći: Miroslav Krleža, Ranko Marinković, Slobodan Novak, Ivan Slamnig te autor nove generacije hrvatske književnosti Zoran Ferić.

Važno je napomenuti da korištenje ironije uvijek uz tekstualna prate i izvantekstualna zbivanja te zgodno Boris Škvorc svoju knjigu u kojoj se bavi ironijom suvremenih hrvatskih autora naziva *Gorak okus prešućenog* (2005), pozivajući se na jedan emigrantski esej Czesława Miłosza, koji je pisao o oblicima ironične komunikacije iza „željezne zavjese“, gdje je to „prešućeno bilo (je) prešućeno s 'predumišljajem', odnosno bilo je to nešto što je imalo značenje 'konkretnog' prikrivenog, odašiljanog ispod površinskih slojeva tekstualnog i to na način različit od prikrivanja sustava uslojenih značenja teksta bilo na kojem drugom kraku svijeta gdje je, naravno, također postojalo (i još uvijek postoji) i prešućeno i prešućivano“ (Škvorc, 2005: 7).

Miroslav Krleža (1893. – 1981.) u svojim djelima iznosi vlastiti odnos prema stvarnosti, koji je često upravo ironičan, na tragu prešućenog, koje se dekonstrukcijom ogoljuje. Krležino stvaralaštvo različiti kritičari različito grupiraju, ovisno o tome je li polazište tematsko ili generičko. Ironija kao makrostruktura prisutna je prvenstveno u njegovim proznim djelima, i to još od romana *Tri kavalira gospođice Melanije*<sup>111</sup> (1922), za koji Lasić (prema Škvorc, 2005: 81) kaže da je „ispričan iz vizure ironičnog oka koje nadzire i putem iskazanih opreka destabilizira ispričani materijal“. Govoreći o ovom romanu, nužno je napomenuti kako je to vrijeme kada se u hrvatskoj književnosti jedan model romana, onaj modernistički, zamjenjuje drugim modelom romana, na tragu postmodernističkog. Nemeć ga tumači „kao parodiju moderne, roman koji proizvodi zanimljive efekte i približava

---

<sup>111</sup> Prvotno nazvan *Tri kavaljera frajle Melanije*, u prvom izdanju nazvan je *Tri kavalira gospođice Melanije* te se u izdanjima 1980. i 2000. opet koristi originalan Krležin naslov.



se farsa“ (prema Škvorc, 2005: 85). Sam roman moguće je povezati i s romanom *Štefica Cvek u raljama života*; osim tematike i ironičnog iskaza, povezuje ih i parodiranje modela trivijalne književnosti; vrijedilo bi ovu intertekstualnu vezu detaljnije istražiti u zasebnoj studiji.

Kontekstualiziranje ironije značajno je za romane *Povratak Filipa Latinovicza* (1932), *Na rubu pameti* (1938), *Banket u blitvi* (1938., 1939. i 1963.) i *Zastave* (svih pet knjiga objavljeno 1976. u Sarajevu). Iščitavanje ironije postaje suvislim tek ako se prepozna odnos prema tadašnjoj političkoj i društvenoj situaciji. Škvorc (2005: 88) u ovom kontekstu govori još i o ironiji sudbine, pozivajući se na Behlerov termin, te nastavlja određenjem ironije kao negacije „svakog prethodno čvrsto zauzeta stava, bilo metafizički ovjerljivog ili samo nagoviještena u procesu komunikacije“.

Druga značajna ličnost hrvatske književnosti u čijem se opusu može pratiti ironiju kao makro i mikrostrukturu stila jest Ranko Marinković (1913. – 2001.) O ironiji i postupku karnevalizacije u njegovoj prozi pisao je Radivoje Mikić 1988. u djelu *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Marinković je inspirirao još mnoge književne teoretičare na proučavanje njegova proznog izraza, što je rezultiralo nizom članaka u zbornicima i periodici. Svakako najznačajnije Marinkovićeva djelo i najpodatnije za analizu ironijskih žarišta jest roman *Kiklop* (1965), prepun intertekstualnih veza, ali i ironijskog odnosa prema društvenoj i političkoj stvarnosti poslijeratnog razdoblja, kao i prema umjetnosti općenito. Još je jedna značajna Marinkovićeva zbirka u kojoj se mogu pratiti ironijska žarišta, za koja je neminovno poznavati kontekst, tadašnju političku situaciju. Riječ je o zbirci *Ruke* (1953). Novelu „Samotni život tvoj“ spomenute zbirke Škvorc (2005: 197) izdvaja kao kulminirajuću pripovijetku ironijske vizure Marinkovićeva „pripovjedačkog oka“, u kojoj se ironizira svećenstvo i licemjerman klerikalni život.

Majstor ironije u hrvatskoj književnosti jest i Slobodan Novak (1924. - ), koji je stvorio lik Maloga, resigniranoga intelektualca, pokajnika iz redova komunističkih revolucionara. Mali se spominje prvo u autobiografskom romanu *Izgubljeni zavičaj* (1954), a zatim i u piščevu središnjem djelu, romanu *Mirisi, zlato i tamjan* (1968). Ironija se može pratiti još od samoga naslova s biblijskim reminiscencijama, kao i u nizu mikrostrukturalnih elemenata. Roman je pisan u ispovjednom obliku, a majstorstvo ironije očituje se u tome što čitatelj ne može biti siguran misli li glavni lik ozbiljno ili ga se pak treba shvatiti ironično. Novakov lik Maloga može se usporediti s likovima koje u svojim djelima oblikuje Antun Šoljan. I za analizu ovog romana potrebno je poznavati društvenopolitičku situaciju.

Zanimljivo je spomenuti da ovaj Novakov roman svojevrsno nastavlja Zoran Ferić u *Smrti djevojčice sa žigicama* u kojem, ironično, Madona još uvijek živi.

Za razliku od Krleže, koji je prvi napravio odmak od modernističkog, Marinkovićevu i Novaku prozu može se tumačiti u okvirima postmodernističke proze. Prvi roman koji se u hrvatskoj književnosti smatra postmodernističkim (v. Nemeč (2003), Milanja (1996)) jest *Bolja polovica hrabrosti* (1972) Ivana Slamniga, u kojem se također iščitava ironija, mada se roman u kritici najčešće spominje uz odrednicu „proza u trapericama“. Za ovaj roman Škvorc (2005: 223) kaže da „on naime s jedne strane djeluje *ironijski*, u smislu 'prijenosa poruke' koja se pokušava de-ideologizirati, a s druge strane *humorno* (Lang, 1988) u smislu ostvarivanja jezika ne samo kao sredstva pomoću kojeg se prenose poruke, već i cilja samog po sebi, to jest kao mjesta stvaranja autohtonog sklopa proizvedenih (a ne prenesenih) značenjskih poruka“. Šicel (2007) pak smatra da se roman „odlikuje naglašenim ironično-sarkastičnim stavom prema životu koji će dovesti do obrane, pasivizacije, nemoći...“

Spomenuti romani svojevrsna su najava postmodernizma u hrvatskoj književnosti, a jedna od važnih značajki postmoderne proze upravo je ironija, uz postupke kao što su intertekstualnost, citatnost, autoreferencijalnost, parodija, opreka visokog i niskog, o čemu je već bilo riječi.

Među „neorealistima“, piscima stvarnosne proze, kako se nazivaju u književnoteorijskim tekstovima, ironiju značajnije koristi već spomenuti Zoran Ferić (1961. - ), no ujedno je jedna od odlika njegove proze i crni humor koji nekada vodi i do groteske. Ferićev opus moguće je promatrati i kao dio tranzicije u književnosti, pri čemu autor odabire upravo humor i ironiju.

#### 4.1.1.1. *Žena s figom u džepu*

Najrecentniji pogled na hrvatsko žensko stvaralaštvo u traženju nastavljač(ic)a ironije u onom smislu kako ga je zacrtala Dubravka Ugrešić pronalazi jedno ime – Olju Savičević Ivančević. Smatram njezin prozni opus svojevrsnim nastavkom ideje o mogućoj uspostavi nove kulturalne paradigme koja će dokinuti rudimente patrijarhalne kulture, pri čemu se autorica koristi književnošću kao sredstvom, zbog čega se detaljnije prikazuje upravo njezin rad.

U prozi Olje Savičević Ivančević (*Nasmijati psa*, 2006., *Adio, kauboju*, 2010.) čest je motiv „izokrenutih“ tradicionalnih muško-ženskih odnosa. Tako npr. u priči „Djetinjstvo režisera filмова ceste“ iz zbirke *Nasmijati psa* djevojčica Marijica neustrašivo odlazi na „njezin“ put u Australiju, pokazujući lokalnom hvalisavom dječaku da je hrabrija od njega, no bez ikakve zle namjere. U priči „Cesta, paviljon“ junakinja preuzima „muški jezik“ te vozaču koji ju je povezo govori primjerice: „Ej, baš si zgodan, imaš lijepe obraze, koliko si visok?“ (Savičević Ivančević, 2006: 20) ili pak komentira kako je upravo „debil u bemveu uletio u škare, džis!“ (2006: 21). U „Heroju“, koji to, ironično naravno, postaje tek zbog toga što se slučajno, mučen ljubavnim jadima, našao na prvoj bojnoj liniji, „antijunak“ se u potpunosti prepušta osjećajima i pati zbog neuzvraćene ljubavi: „...ne jeden, ne spavan, ka luđak lunjan oko njezine zgrade noću, a danju ležin u postelji i plačen. Luzer, obični gubitnik, slabić, eto šta san“ (2006: 81). Ironijski pristup muško-ženskim odnosima najviše dolazi do izražaja u priči „Rob“. Naime, junakinja u supermarketu (što je, smatra Kolanović (2011), jedno od središnjih toposa tranzicije) nailazi na Danijela, „čovjeka koji je poslije postao moj rob“ (Savičević Ivančević, 2006: 40). Ona je uspješna i dobro plaćena za svoj posao, nadređeni je cijene i poštuju i brzo napreduje. Za razliku od nje,

Danijel nikad nije radio, uglavnom je doma, rijetko izlazi, najčešće do trgovine po namirnice za ručak. Kuha, čisti, pegla, hrani mačke, uređuje vrt. Kupujem mu travu i cigarete, dva puta godišnje odjeću. Prvih mjeseci nisam željela da jede sa mnom, obično se hranio sendvičima ili ostacima moga ručka. Poslije sam ga, najviše iz dosade, pozvala za stol (2006: 42).

Nešto kasnije autorica omogućava ironiju, i to onu koju Muecke (1969) naziva očitom. Tako čitamo: „Mi smo kao nekakav čudan bračni par. Danijel mi je kao supruga“ (Savičević Ivančević, 2006: 43). Upravo u ovoj priči najviše do izražaja dolazi koliko je kontekst nužan za razumijevanje ironije. Isto tako, autoričina (ne)prikrivena intencija za ironiziranjem jednoga modusa ponašanja u nekom drugom vremenu, izvan ovoga konteksta, uopće ne mora biti prepoznata kao ironija i time potpuno pogrešno protumačena, no to je jedna od odlika ironije, koju Stojanović (1986) naziva „otvorenost za nesigurnost“.

S temom izokrenutih muško-ženskih odnosa autorica nastavlja i u sljedećem proznom djelu – romanu *Adio, kauboju*. U njemu se poigrava žanrom vesterna – žanrom koji perpetuira tradicionalni patrijarhalni sustav. Ryznar (2013: 188) u tom vidi parodiju te smatra da „ovaj roman ne polazi u tolikoj mjeri od tradicije klasičnog holivudskog vesterna 40-ih i 50-ih,

koliko iz poetike revizionističkog vesterna (osobito špageti-vesterna) koji se i sam smatra svojevrsnom parodijom žanra iz kojega je izrastao“.

Autorica radnju smješta u Staro Naselje, iz kojeg se mogu iščitati Kaštela – predgrađe uz more kroz koje prolazi vlak, mulić, zaštitnik je sveti Fjoko (zapravo sveti Roko), prerija – zarasle livade, splitski govor. Prije svega, ovo je roman o tranziciji koji dokazuje kako se o tranziciji može pisati na drugačiji način. Raskid sa socijalizmom, dolazak stranaca, put k Zapadu, supermarketi, songovi popularne kulture zaogrnuti su u potragu za istinom o tragično preminulom bratu u kojem je glavna junakinja Ruzinava ujedno i glavna kaubojka. Međutim, ona nema konja, već staroga Zika, novi slamnati šešir na kojemu piše da je zapravo od papira, a umjesto revolvera nosi mali crni USB. Salooni iz vestern filmova u ovom romanu zamijenjeni su kafićem ironično nazvanim Posljednja šansa. U njemu se susreće tek pokoji gost, kao t.z.š., odnosno tip za šankom – kojemu autorica oduzima ime, stvarajući tako tipični lik koji posjećuje ovaj mračni lokal. Iz samoga imena iščitava se ironija – to je posljednja šansa da djevojka iz mjesta koja se još nije udala (što je cilj života ovdašnjih djevojaka) upozna kojeg od ovih t.z.š-a i otiđe s njim kao s princem na bijelom konju, ili u ovom slučaju na motoru. Junakinja primjećuje da „hendikepirani izraz imaju ovdje i žene bez muškarca koje prijeđu dvadeset i neku. Tik-tak. Gdje sam pogriješila?!“ (Savičević Ivančević, 2010: 61).

U vestern filmovima kauboj je odmor tražio u naručju prostitutke. Tu ulogu u ovom romanu preuzima mladi žigolo Angelo u plavom toksidu, s kojim junakinja stupa u odnose. U drugom dijelu romana i pravi kauboji stupaju na scenu, snimajući film. Glavni glumac, Ned Montgomery, djevojački uzor Ruzinave, u ostarjeloj i rezigniranoj verziji dolazi u mjesto snimati film. Za prave scene potrebni su i Indijanci – što je u romanu na ovoj dalmatinskoj preriji autorica namijenila klanu braće Irokeza, kako su ih zvali zbog njihove okrutnosti prema drugima. Njima pripada i groteskni lik Marije Čarije, koja ulijeće na set tražeći svoju kokoš i puca s pravim metcima. Na kraju romana junakinja poput pravoga kauboja „odjezdi u zalazak sunca“.

Osim izokretanja tradicionalnih muško-ženskih odnosa u okviru vesterna, autorica se ironijski odnosi i prema patrijarhalnoj sredini Staroga Naselja. To je mjesto prepuno starih ljudi, a njihov „javni društveni život penzionera strogo je odvojen na ženski i muški kao u internatu“ (2010: 89). Žene, babe, imaju svoj dio mjesta, a muškarci svoj, što autorica vješto prikazuje ironijski se služeći elementom popularne kulture – grafitima. Tako uz ženski dio

stoji natpis KANTUN KAPITULACIJE, a uz muški STOL LAŽI. Ironiju autorica zaogrće i humorom, te tako npr. tradiciju odijevanja crnine naziva gotičarskim dres kodom.

U ovom romanu poseban ironički naboj nosi junakinjina sestra, koja nastavlja živjeti s majkom u Starom Naselju s etiketom rastavljene. Jedini način da kao jaka, i *drugačija* žena preživi u tom mjestu jest korištenje ironije. „Katoličanstvo na Balkanu, promisli malo, koji spoj, to jednostavno mora biti perverzija na entu“ (2010: 113) sestrine su riječi iz kojih se može iščitati nužnost mijenjanja paradigme, što je u ovom romanu pokazano ironijskim upućivanjem na društvene prakse kojima je nužna promjena.

U prozi Olje Savičević kao *drugi*, osim žena, prepoznaju se homoseksualci i stranci, kao i u prozi Dubravke Ugrešić. Svi koji su na bilo koji način drugačiji podložni su kritici i ismijavanju onih koji su na vrhu hijerarhije. U priči „Pederi“ takav svjetonazor uzrokuje tragičan kraj – dvojica prijatelja pronađeni su obješeni, a mali brat jednog od njih, ne mogavši slušati komentare okoline kao npr. stričev: „...možda i bolje ovako, što iko ima od takva života“, odlučio je uzeti stvar u svoje ruke i upucati strica. Ironija je što je sve smislio u crkvi: „Da dragi Bog postoji, u što više nisam siguran, sigurno mi ne bi progledao kroz prste, jer sam sve smislio ispred oltara dok je pop govorio baš o opraštanju. A ja sebi jedino ne mogu oprostiti što nisam preciznije nišanio u strica Peku, jer mi je ruka malo zadrhtala“ (2006: 73). S nešto više humora prikazan je homoseksualac Helio Bašić u priči „Profesionalni Cyrano“. Naime, on piše ljubavna pisma koja od njega kupuju muškarci svojim ženama i ljubavnicama. Problem nastaje kada jedna žena dobije isto pismo od muža i ljubavnika, nakon čega Helio pretučen dospijeva u policijsku postaju. Inspektor, macho muškarac u čijem su uredu izvješeni plakati prljavoga Harryja i Playbojeve zečice, nepovjerljivo sasluša Helija i posprдно gleda na Helijevo zanimanje, no na kraju skida masku takva muškarca i potihom i potajno zamoli Helija da mu napiše jedno pismo kojim bi zaveo kolegicu s porte. Iščitavaju se iz ove priče „navučene maske“ nastale pod utjecajem dominantne kulture: pokazuje ova priča i da je kultura koja inzistira na razlici toliko podrivena da ju je potrebno tek malo prodrmati kako bi maske pale.

U romanu *Adio, kauboju* drugi je u prvom redu Danijel, brat Ruzinave, koji je počinio samoubojstvo. Cijelim romanom proteže se pitanje je li bio u homoseksualnoj vezi s lokalnim veterinarom Karlom Šainom, još jednim *drugim* i *drugačijim*, no istina se otkriva na kraju – Danijel je bio tek nešto drugačiji muškarac, nježan, i nije htio sudjelovati u agresivnim dječaćkim igrama niti biti poput „lokalnih šerifa“ – braće Irokez. Kao takav automatski je stavljen na marginu. Odbacivanje sredine onih o kojima kruže priče autorica ovako opisuje:

„Prikače ti smrdljivu značku koju ne vide samo oni koji su obilježeni – oni se još i pitaju što to, wtf, zaudara. Kao kad ugaziš u pseći drek, pa ne shvaćaš da je to što smrdi tvoja cipela“ (2010: 57). Više od tučnjava zanimao ga je svijet, jedan drugačiji svijet: „u galaksijama neće svijetlit imena lopovčina koljača i zločinaca koji su se nakesali šporkih i krvavih para koji su badže na zemlji jer su gledali samo kako okrenit paru i ostavili nas bez lipote“ – piše Danijel u posljednjemu pismu Herr Profesoru Šainu, pisanom tehnikom struje svijesti.

Drugim bi se mogao nazvati i od azbestoze preminuli pripovjedačičin otac. Imao je videoteku i volio vestern filmove. Supruga ga je smatrala naivnim, a „naivan, tako se kaže kad muškarac ne zarađuje dovoljno da prehrani obitelj“ (2010: 126), smatrala je Ruzinava.

Smještajući roman u tranzicijsko vrijeme, *drugi* postaju i stranci koji su došli živjeti u Staro Naselje, koje ih ne prihvaća kao svoje. Zovu ih turistima, „sve zapadnjake koji su se zadnjih godina doselili u našu ulicu i pretvorili kućerke u zgodne ljetnikovce“ (2010: 28). Tradicionalno mjesto teško kroz svoje pore propušta *druge* i drugačije. Za njih su oni na dnu hijerarhije: „Turisti očevi guraju u kolicima svoju djecu, vidimo ih i kad vješaju odjeću na tiramol između kuća u ulici. Ne peku ribu na ugljenu, staroj lamperiji i kartonskim kutijama pred kućnim vratima s drugim muškarcima u trlišu. I nisu naučili igrati karte“ (2010: 27).

U ovom radu iščitavana je ironija intertekstualnosti i autoreferencijalnosti, na što se nailazi i u prozi Olje Savičević Ivančević. Aludira autorica u autoreferencijalnoj, ali i ironijski nazvanoj priči „Moglo bi se reći da je ovo priča“ na bajke i dječju književnost („Tamo je on Sawyer, Kvržica. Ja sam ponekad Pipi, al uglavnom Alisa u Zemlji čuda“ (Savičević Ivančević 2006: 7)), ali i na klasike: „Ja mogu dalje pripovijedati, tražiti izgubljeno vrijeme, lamentirati na trideset dvije stranice držeći kvaku na ulaznim vratima bakina stana...“ (2006: 9). Za poeziju junaka iz „Profesionalnoga Cyrana“ kaže: „Od usnula mladića Vesne Parun u našoj književnosti nije se pojavila takva himna muškoj ljepoti“ (2006: 86). Stvarajući sliku krajolika u „Poslovnom putu u Tamburu“ piše: „Bijaše to ubava pripizdina. Tamarisi, pinije, obluci. Gomila račića poskakala je sa stijena u more. A more nas je zivkalo: Dobro jutro, curice!“ (2006: 110)

Za opisivanje atmosfere Staroga Naselja u *Adio, kauboju* služi se Danteovim paklom, knezom Miškinom, ruskim gangchainom, kako naziva Majakovskog, Jesenjina i Isadoru Duncan.

Uz književne predloške i junake vrlo su izražene veze s popularnom kulturom. Kao nezaobilazna ikona spominju se Marilyn Monroe (npr. „kako je Marilyn Monroe dokazala da

se može umrijeti od koketerije ako se previše uživiš“ (2006: 149)), Vincent Vega, Alan Ford, likovi Tima Burtona, ali i Oliverove pjesme i meksičke sapunice. Popularna kultura prodrla je u hrvatsku književnost u svojem „drugom krugu“ istovremeno s počecima tranzicije, dakle 2000-tih godina. Za popularnu kulturu nužna je međuovisnost tekstova, čitanja i življene kulture, odnosno ono što Johnson zove kružnim tokom kulture. Međutim, treba biti oprezan jer „publika nije pasivna konzumentska struktura koja slijepo slijedi ideje njihovih proizvođača, nego ostvaruje neku vrstu semiotičke demokracije, interpretira, koristi i aktivira značenja popularnih tekstova na različite načine, iznevjerujući inicijalnu ideologiju njihovih proizvođača“ (Duda, 2002: 44).

Uz intertekstualnost nerijetko se veže i autoreferencijalnost, kao još jedan od postmodernističkih postupaka. Najjasnije je izražena u prvoj priči kojom započinje autoričino prozno djelovanje – „Moglo bi se reći da je ovo priča“, koja počinje rečenicom „Postoji ta priča o kojoj već danima razmišljam“, koju želi staviti na papir i razmišljajući o njoj priča i nastaje. Pomalo sličan postupak pojavljuje se i na kraju *Adio, kauboju*, kada glavna junakinja u vlaku susreće spisateljicu, Gospođu Nulu, koja joj krade bilješke o njezinu životu, a koje tvore upravo završen roman. Iz ovoga postupka također se može iščitati ironija: u Gospođi Nuli može se prepoznati sama autorica koja si daje tako simbolično ime, a njezina junakinja nastavlja dalje – na zapad, u Berlin, ali starcu na kolodvoru kaže: „Idem u Mehiko“.

Žena s figom u džepu stoga nije tek autorica već svaki lik koji bira ironiju i time podriva štetne društvene konstrukte, radeći tako na stvaranju moguće nove paradigme. To je Ruzinava, to je njezina sestra, to je mala Marijica, Z-majka... Ta se žena s figom širi od Štefice Cvek i „bablje internacionale“ Dubravke Ugrešić. Pritom je ona i kontrapunktna – njezino mjesto spaja mušku i žensku književnost, uvjetno tako nazvanu, visoku i trivijalnu književnost, ali i kao dio tranzicijske literature spaja prošlost i budućnost i sa svojega mjesta ukazuje na mogućnost i nužnost promjena. U tako posloženim odnosima od presudnog je značenja mjesto čitatelja, pri čemu recepcija čitatelja podrazumijeva „uronjenost u kulturu, odgoj, životno iskustvo“ (Culler, 1991), a popularna kultura savršen je medij za mijenjanje paradigmi.

Proza Olje Savičević Ivančević promatrana je ovdje kao svojevrsni nastavak proze Dubravke Ugrešić, koristeći nestabilnost paradigme kako bi tekst pomogao potkopati društvene i kulturne obrasce koji su prepoznati kao pogrešni. Da hrvatska „ženska“ književnost zacrtava jedan drugačiji smjer kojim će se kretati dokazuju i autorice kao Jelena

Čarija (*Klonirana*), Tanja Mravak (*Moramo razgovarati*), Ivana Simić Bodrožić (*100% pamuk*).

#### 4.1.2. Ugrešić kao prethodnica chick lita

Donedavni trend u popularnoj književnosti bio je posebna vrsta „ženskog“ pisma – tzv. chick-lit, čija je prethodnica u hrvatskoj književnosti roman o Štefeci Cvek, zbog čega se toj temi i posvećuje pozornost u posljednjem poglavlju ove disertacije, koje se bavi prikazom budućnosti na čiju je viziju i njezine manifestacije utjecala proza Dubravke Ugrešić.

Naime, ženski žanrovi, kao iskustvo svakodnevnog života, zauzeli su jedno od središnjih mjesta u proučavanju kulture krajem prošloga stoljeća. Prema Charlotte Brunson, od 1990-ih čini se „da postoji *de facto* polje proučavanja koje bismo mogli nazvati masovnim kulturnim fikcijama ženskosti“ (Brunson, 2006: 159). Brunson ih dijeli na audio-vizualne tekstove i publikacije te posebno proučava publiku – gledateljice (i čitateljice) od 1975. godine. Ljubavni romani i ženski časopisi koje su prije ovih promjena na društvenoj i političkoj sceni čitale majke i bake povukli su se u skladišta povijesti, a na pozornicu ženskih žanrova uspele su se neke nove junakinje, koje će, neminovno, zamijeniti junakinje kćeri i dalje unuka. Ono što utječe na ovakve mijene jesu „mijene modusa ženskosti“, kako ih naziva Angela McRobbie, podsjećajući na to „kako su fluidne rodne prakse i značenjske strukture“ (McRobbie, 2006: 183). Ovi se žanrovi čitaju kao lako i zabavno štivo u trenucima slobodnoga vremena, i razmatrajući o njima potrebno je imati na umu distinkciju: „razlikovanje između tzv. zabavne književnosti i one književnosti koja, zahvaljujući svojim umjetničkim i kulturnim vrijednostima, ne služi isključivo zabavi“ (Solar, 1991:131). Još prije prodora kulturalnih studija u hrvatske akademske kulture Solar (1991: 131) primijetio je da „proučavanje zabavne književnosti ima, naravno, i šire, ne samo književnoteorijsko značenje, pa čak i određenu važnost za razumijevanje suvremene civilizacije.“ Danas bi se moglo reći da ova („zabavna“) vrsta književnosti ima *presudnu* važnost za razumijevanje suvremene civilizacije.

Romanse, u čiji su svijet uranjale žene i u časopisima i u beletristici, zamijenjene su drugim scenarijima. Čitateljice više ne žele da im se „popuje“, (McRobbie, 2006: 190), „feministička žudnja uistinu prožima literaturu“ (Brunson, 2006: 175). Mjesto na kojem je



potrebno tražiti ove nove scenarije su mediji – časopisi, radio, beletristika, drama... Ženskost i feminizam, pojmovi koji su uglavnom i u teorijskoj i praktičnoj misli bili razdvojeni i u opoziciji, počeli su se susretati, a „diskurzivna eksplozija oko toga što tvori ženskost i njezin dvosmislen odnos prema feminizmu dogodila se prvenstveno u kulturi“ (McRobbie, 2006: 184).

Ženu koja žudi za romansom, zaštićenosti i podređenosti jednom muškarcu zamijenila je mlada uspješna poslovna žena koja se sama brine za sebe i nije joj strano često mijenjanje partnera. Svoje mjesto našla je u *chick lit* romanima. Termin su skovali 1995. godine Chriz Mazza i Jeffrey DeShell kada su uređivali antologiju kojoj su dali ironični naslov *Chick Lit: Postfeministic Fiction*. Ogladni primjeri ovog žanra su *Dnevnik Bridget Jones* Helen Fielding (1996.) i *Seks i grad C*. Bushnell (1997.), po kojima su napravljeni iznimno popularni filmovi i serija. Uskoro je žanr doživio svoju pandemiju širom svijeta, proširivši se i na Istočnu Europu i Indiju, što pokazuje da „mlade djevojke mogu, dakle, kao potrošači vršiti utjecaj na tržište.“ (McRobbie, 2006: 190). H. Fielding, odgovarajući R. Donadio na pitanje o spomenutoj pandemiji, kaže da se prije radi o 'Zeitgeist' nego o imitaciji<sup>112</sup>. Na „duh vremena“ vrlo brzo su odgovorile i hrvatske autorice. Pripreme za proizvodnju na ovom plodnom tlu napravio je hrvatski *Cosmopolitan*, koji je počeo izlaziti 1998., a u kojem se preslikava slika britanskog *Cosmopolitana* (koji, reformiran, izlazi od 1960-ih) o novoj, emancipiranoj, oslobođenoj ženi koja stupa u seksualne odnose i osim reproduktivnih razloga. Na taj način *Cosmo*, „u društvu sa sapunicama i romansama prodaje priču o savršenoj ljepoti i bogatstvu“ (Grdešić, 2004.).

Svijest o bivanju ženom sve je više jačala, rastao je broj djela ove tematike koje su pisale žene ženama. Glavne junakinje redovito su mlade uspješne žene između 20 i 30<sup>113</sup> godina, koje razlikuju emocionalnu ljubav od seksa. One su emancipirane, od muškaraca uzimaju samo ono što im treba i ruše sve tabue. One ljubuju s oženjenima, one mijenjaju partnere; ako su i udane, one su lijepe i uspješne.

Primjerice, Željana Giljanović u romanu *Banana Split* u priči o četiri prijateljice prikazuje položaj i život mladih, modernih žena s njihovim tipičnim problemima. Lana

---

<sup>112</sup> Članak je objavljen 2006. godine u *New York Timesu*, autorica primjećuje da su se zapadni utjecaji vrlo brzo proširili na istočnu, postkomunističku Europu i u Indiju, gdje je došlo do specifične kolizije tradicionalnih vrijednosti s novim ekonomskim poretom.

<sup>113</sup> Ovdje će se kao primjeri uzeti tri reprezentativna romana hrvatskih autorica: *Banana Split* Željane Giljanović, *Život na visokoj peti* Lane Biondić i *Gola istina* Nives Celzijus.

Biondić to također radi u romanu *Život na visokoj peti* kroz sliku udane žene kojoj su glavni problemi kako biti lijepa, koju kozmetiku kupovati i daje savjete kako se udati, a nudi i Savjete za sretne žene. Nives Celzijus ponešto odstupa od dvije navedene knjige, prije svega jer je njezina knjiga autobiografija (i to s grupnim iskustvom, kako sam podnaslov kaže, a konotira na *clit lit*<sup>114</sup>), međutim i u njoj je dan prikaz mlade žene koja se probija kroz život do uspješnosti i preslika je društva u kojem živimo. Zbog oluje koju je knjiga izazvala u hrvatskoj javnosti njezina je uloga u popularnoj kulturi iznimna, a u ovom radu nezaobilazna.

Osnovni predmet kulturalnih studija, koji se obrađuje i u ovom radu, nije „tekst, već društveni život subjektivnih formi u svakoj fazi njihove cirkulacije, uključujući i njihova tekstualna ostvarenja“ (Johnson, 2006: 92)<sup>115</sup>.

Za iščitavanja i interpretaciju nužno je razlikovati popularnu i visoku kulturu i prilaziti im s različitim instrumentarijima. Već nakon 1650. godine „moguće je u Engleskoj, Francuskoj i Italiji naći znanstvenike koji razlikuju učenu i narodnu kulturu, odbacuju pučka vjerovanja, ali misle da su ona fascinantno predmet istraživanja“ (Burke, 1991: 221). Problem može nastati kada popularno prodre u visoko, što se dogodilo na dodjeli nagrade Kiklop 2008. godine, kada je nagradu za hit godine trebala dobiti knjiga *Gola istina* Nives Celzijus, najvećim brojem prodanih primjeraka. Zgrožena književna elita pisala je peticije, podignute su tužbe, uvjeti nagrađivanja mijenjali su se u hodu... Upravo u ovom olujnom događaju popularno je izborilo svoje mjesto u hrvatskoj kulturi, i uputilo na važnost distinkcije popularno / visoko.

U svim ovdje spomenutim romanima koji su uzeti kao reprezentativni primjeri žanra izdvajaju se ženski likovi koji odgovaraju već spomenutoj slici „nove“ žene. One su zrcalni odraz prototipa nove žene koji nude mediji, prvenstveno *Cosmopolitan* pa zatim televizija ekranizacijom *chick lit* romana, posebno megalopulsna serija *Seks i grad*, koja se (ne)izravno provlači kroz hrvatsku *chick lit* literaturu. O zapadnim utjecajima na hrvatsku popularnu kulturu govori i mnoštvo anglizama prisutnih u svim proučavanim djelima, koji su ušli i u

---

<sup>114</sup> Termin *clit lit* skovala je E. Ruth 1998. godine, a označavao je mjesečno čitanje takve vrste literature u klubu u Torontu. Htjela je termin koji će upućivati na queer, žene i književnost. Pod ovaj termin, osim ženske queer književnosti, spada i književnost naglašene ženske seksualnosti, čiji je najpoznatiji primjer knjiga *Vaginiti monoloji* Eve Ensler.

<sup>115</sup> Prema Johnsonu, subjektivnost preispituje ono što nije prisutno u svijesti već u imaginarnom životu te u prvi plan stavlja elemente koji se pogrešno pripisuju estetskom ili emocionalnom životu te tradicionalno ženskim kodovima. Termin forma Johnson često koristi, želi istražiti forme putem kojih ljudi „žive“, postaju svjesni i subjektivno se određuju.

svakodnevni govor, a koji knjige *chick lit* samo preuzimaju. U romanima čitamo, a na televiziji slušamo izraze poput *shopping*, *husband-bag*, *limited-edition*, *gay in denial*, *bottom line* i sl.

Žene su postigle bolji društveni i politički položaj, no, kako je zaključila McRobbie na temelju časopisa *Just Seventeen*, „ima više jastva u tom novom rječniku ženskosti, više samopoštovanja, više autonomije, no i dalje je tu pritisak održavanja savršenoga tjelesnog izgleda kao preduvjeta uspjeha u ljubavi, što se izjednačuje sa srećom“ (McRobbie, 2006: 191). Jaz ženskosti i feminizma još uvijek je prisutan, odnosi žena i muškaraca nešto su drugačiji, ali muškarci su još uvijek ti zbog kojih žene „pate“. Muškarci o kojima govore ove knjige preslika su poželjnog muškarca današnjega društva. Oni simboliziraju moć, 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). Na moći se zasnivaju i odnosi u popularnoj kulturi, kao i problemi kojima se ona bavi. Muškarci u ovim romanima ne mogu bez žena koje su lijepe, mlade i uspješne, pa i muškarci također trebaju biti uspješni (svi su redom uspješni poduzetnici, liječnici, arhitekti, zaštitni znak im je Mercedes, Porsche, Ferrari). *Chick lit* u tom se smislu može smatrati vjesnikom novog odnosa moći hrvatskog društva, u kojem će se dosada „uspavani Balkanci“ morati trgnuti i promijeniti obrazac ponašanja koji podrazumijeva primjerice ispunjavaje sportske kladionice. Žene, koje su oslobodile svoju seksualnost, traže muškarca koji ih zaslužuje. U vrijeme Bourdieueve nestalnosti i nesigurnosti kao dominantne forme vremena, i ženski likovi *chick lit* romana pokazuju nestalnost ljubavnih veza.

Celzijus svojom autobiografijom vodi u samo žarište popularne kulture. Biondić, čija je knjiga puna autobiografskih detalja, uvodi čitatelje/ice u svoj svijet tzv. hrvatskog jet-seta, dok popularnu kulturu Giljanović prikazuje kroz fikciju, iako je sama priznala da je u knjigu unijela priče žena u 30-ima, koje rade i znaju što hoće, a to su ona i njezine prijateljice<sup>116</sup>. Time otkrivaju svoj privatni život, tračeve, što dokazuje da „javne i privatne forme kulture nisu zatvorene jedne prema drugima“ i da „kulturalna proizvodnja često podrazumijeva objavljivanje, iznošenje privatnih formi u javnost“ (Johnson, 2006: 79). Time se izravno inkorporiraju u odnose moći. Priznanje kao privatni diskurs u navedenim djelima jest „i obred

---

<sup>116</sup> O tom autorica govori u intervjuu koji je dala Snježani Babić Višnjić, a može se pročitati na [www.vjesnik.com](http://www.vjesnik.com).

koji se odvija u odnosu moći, jer se ne priznaje bez barem virtualne prisutnosti nekog partnera koji nije puki sugovornik, već instanca koja zahtijeva priznanje, nalaže ga, procjenjuje i intervenira da bi presudila, kaznila, oprostila, utješila, izmirila“ (Foucault, 1984: 45).

Proučavajući mjesto „ženskih romana“ u hrvatskoj popularnoj kulturi potrebno je naglasiti međuovisnost proizvodnje, tekstova, čitanja i življene kulture<sup>117</sup>. Tekst kao proizvod uvjetovan je odnosima moći, u koji ulaze i čitatelji kao potrošači. Činjenica da je roman *Gola istina* najprodavaniji roman 2008. godine govori o potražnji tržišta i foucaultovskoj instanci čitatelja. A čitatelj, participijent popularne kulture kaže da mu je trenutno potrebna takva vrsta štiva. Potrošači vrše utjecaj na tržište. Proizvodnja je prepoznala zahtjev tržišta koje želi čitati o oslobođenoj ženskoj seksualnosti, gdje funkcija spolnih odnosa žene nije samo reproduktivna. Romanse naših majki pospremljene su u podrume.

Tekstovi konzumirani od čitatelja popularne kulture ponovo se vraćaju u društvo, uključuju se u već postojeće skupove, u ono što se naziva življena kultura. U njoj već postoje ti „spremnici diskurza i značenja (koji) jesu sirovina za novu kulturalnu proizvodnju“ (Johnson, 2006: 74). Proizvod, u ovom slučaju roman, postao je javan (od privatnog), a u fazi konzumiranja (čitanja) opet će se vratiti privatnom, određenom i konkretnom<sup>118</sup>. Često se same čitatelje popularnoga zna otopiti u bezličnu masu koja slijepo slijedi ono što „The lords of kitsch“, da upotrijebimo Macdonaldov termin, prodaju masama kao kulturu, međutim „publika nije pasivna konzumentska struktura koja slijepo slijedi ideje njihovih proizvođača, nego ostvaruje neku vrstu semiotičke demokracije, interpretira, koristi i aktivira značenja popularnih tekstova na različite načine, iznevjerujući inicijalnu ideologiju njihovih proizvođača“ (Duda, 2002: 44).

*Chick lit* u hrvatskoj popularnoj kulturi u ovom poglavlju nije promatran kao estetički fenomen. Njegova je važnost društvena, popularna. Ono čime se mase zanimaju ne može se zanemariti jer društvena elita, koja o tom raspravlja, ne smatra problem vrijednim proučavanja. Novo poimanje ženske seksualnosti, seksualne slobode, prihvaćanje različitosti, društveni odnosi moći, borba za uspjeh i društveni prestiž, komentiranje aktualnih situacija, sve što čini kulturu – sve je to sadržano u romanima *chick lita*.

---

<sup>117</sup> Shemu kružnog toka kulture iznio je R. Johnson u članku "Što su uopće kulturalni studiji". Ovaj rad nastoji slijediti čitanje značenja tekstova unutar kružnog procesa.

<sup>118</sup> Ovakav kružni tok kulture prikazao je Johnson na primjeru automobila Mini-Metro.

Važno je shvatiti da će se u svijetu koji neprekidno bježi izgubiti i ova forma romana, koja je već dovoljno ojačala. No neminovno će ju zamijeniti neka druga koja će se nevjerovatnom brzinom uključiti u kružni tok kulture. Govoreći o ženskim žanrovima, nema sumnje da će oni pronaći način kako izboriti svoje mjesto na tržištu, pogotovo nastojanjima feministica da odgovore na pitanje „tko definira objektivnu stvarnost koju mediji trebaju predstavljati“<sup>119</sup>.

#### **4.2. Postoje li obrisi nove paradigme? (i koje je mjesto kulture i književnosti u njoj)**

Pojam paradigmi u znanost uveo je Thomas Kuhn, pritom spominjući kako je za izmjenu paradigmi potrebna kriza, nestabilnost sustava, kako bi ga zamijenio novi sustav. U tom procesu nužno je smišljanje mogućih zamjena. S obzirom na to da se krećemo u sinkroniji, nije moguće predvidjeti što će biti dalje. No, može se spekulirati o mogućim zamjenama koje će doći na mjesto dosadašnje paradigme, a to je upravo ono što donosi završno poglavlje ove disertacije.

##### *4.2.1. Kultura i umjetnost*

Ovo iščitavanje tekstova Dubravke Ugrešić započeto je kulturom te u njoj i završava. Govoreći o analizi kulture u svojem kulturnom tekstu koji stoji u samim začetcima teorije popularne kulture, Raymond Williams (2006: 35-36) govori o trima mogućim definicijama kulture: prema idealnoj, „kultura je stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne ili univerzalne vrijednosti“; prema dokumentarnoj „kultura je skup djela uma i mašte u kojem su, vrlo detaljno i na različite načine, zabilježene misli i iskustvo ljudi“, a socijalna definicija kulture smatra da je „kultura opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju samo u umjetnosti i mišljenju, nego i u institucijama i u svakodnevnom ponašanju“. Ključno Williamsovo razmišljanje jest „da bi

---

<sup>119</sup> Prema Strinati, D.: 1995:196.

svaka primjerena teorija kulture morala sadržavati tri područja činjenica istaknutih u spomenutim definicijama te da je, susljedno, svaka pojedina definicija – unutar bilo koje od spomenutih kategorija – koja ne uključuje odnos prema ostalima, jednostavno neprimjerena“ (Williams, 2006: 37).

Ovakvo postavljena teorija vraća ovaj rad ponovno u društvo i kulturu jer, smatra Williams (2006: 39), „pravo pitanje nije, dakle, odnos umjetnosti i društva, nego proučavanje svih djelatnosti i njihovih međusobnih odnosa, bez pridavanja prvenstva bilo kojoj od njih koju želimo izdvojiti“ te teorija kulture postaje „proučavanje odnosa između sastavnica čitavog načina života“ (2006: 39). To je bila i teza ovog rada, analizirajući međusobni odnos književnog teksta i društva koje taj tekst kritizira i u koje se isti taj tekst vraća, mijenjajući vizuru od tekstova koji su se smještali u rušenje patrijarhalnih stereotipa preko društvenopolitičke stvarnosti devedesetih do odnosa prema tranzicijskoj kulturi i utjecajima Zapada. Ovakvo diferenciranje potrebno je i zbog onog što Williams (2006: 41) naziva *strukturom osjećaja*; naime, on smatra da „na određeni način, ta struktura osjećaja jest kultura nekog razdoblja: to je osobita, živa rezultanta svih sastavnica općeg ustroja. I upravo u tome smislu umjetnosti nekog razdoblja, postavljene tako da uključuju karakteristične pristupe i tonove u raspravi, imaju izuzetno važnu ulogu“. A njihova uloga može biti ogromna; pođe li se od činjenice da je ideja društva i kulture socijalni konstrukt, umjetnost može biti okidač za rekonstrukciju dotad postojećeg i napredovanje u spoznaji. Pogleda li se kroz povijest, uloga književnosti jest bila prosvjetiteljska; ova spoznaja pokušala se iskoristiti i u propalom pokušaju socrealističke književnosti. Propalom upravo zbog zanemarivanja umjetničke karakteristike književnoga djela. Današnjemu čitatelju potrebno je prići na nešto drugačiji način. Prije svega, danas je riječ o masovnoj kulturi. Ugrešić je uspjela spojiti visoku i trivijalnu književnost, pridobivajući tako širi krug čitatelja. Osim toga, književni tekst nije više samo predmet proučavanja, važan tek zbog sebe sama, već zbog „subjektivnih ili kulturalnih formi koje ostvaruje i čini dostupnima“ (Johnson, 2006: 92). Koristeći ironiju, upućivala je autorica na „tamne pjege“ društva; u njezinim tekstovima ne otkriva se ništa novo ni programatsko, već se na zanimljiv način budi čitateljev duh i ojačava spoznaja. Djelujući možda i na nesvjesnoj razini, umjetnički se tekst preko čitatelja vraća u življenu kulturu, utječući na to da dotad znana kultura vjerojatno više nikada neće biti ista.

#### 4.2.2. Književnost u kružnom toku kulture

Ideju kružnog toka kulture, uspoređujući ju s kružnim tokom kapitala, iznio je Richard Johnson u tekstu „Što su uopće kulturalni studiji?“. Naime, na primjeru automobila Mini Metro, važnog za Britance i njihovu kulturu kraja 20. stoljeća, objašnjava kako je taj automobil postao sinonim za rješenje unutarnjih i vanjskih državnih neprijatelja<sup>120</sup>. U tom procesu važna je proizvodnja, cirkulacija i konzumiranje kulturalnih proizvoda. Ako se netko nalazi u jednom od ovih sektora, nije nužno da mu je omogućeno sagledati i ostale, a često dolazi i do pogrešnih čitanja: a upravo je i ta pogrešna čitanja važno sagledati jer su toliko česta i „uključuju nerazmjer sredstava i moći, materijalnih i kulturnih“ (Johnson, 2006: 74). S jedne strane riječ je o javnim reprezentacijama, a s druge o privatnim životima, koji se miješaju, među kojima u kružnom toku stoje proizvodnja, tekstovi, čitanja i življene kulture. Dakle, jedan gotov proizvod, bio on materijalan ili kulturni, čita se i ulazi u življenu kulturu, iz koje zatim opet izlazi novi proizvod, koji je u odnosu prema prethodnom, ali i koji nekom budućem ostavlja svoj zalog.

Sagleda li se što takav način kruženja kulture znači za jedan književni tekst, odnosno ideju koju on prenosi, dolazi se do spekulativne rasprave o životu formi i miješanju javnog i privatnog, čime se ulazi u sferu odnosa moći, zbog čega Johnson naglašava nužnost postavljanja pitanja i o „političkim ograničenjima i mogućnostima različitih stajališta u kružnom toku“ (2006: 81). Centri moći mogu utjecati na odnos javnog i privatnog, kritizirati ga ili posebnim mehanizmima nadzirati podređene skupine, kao što je pokazao M. Foucault (1988) na primjeru povijesti seksualnosti, posebno se osvrćući na kršćanstvo, jer je „u kršćanskom učenju o puti uzrok neobuzdane siline uživanja pad i grijeh kojim je, od tada žigosana ljudska priroda“ (Foucault, 1988: 51). Govoreći o priznanju i odnosima moći, izrekao je u svojem djelu *Znanje i moć* (1984: 45) sljedeće: „Priznanje je, dakle, obred diskursa gdje se subjekt koji govori podudara s predmetom iskaza: to je i obred koji se odvija u odnosu moći, jer se ne priznaje bez barem virtualne prisutnosti nekog partnera koji nije puki sugovornik, već instanca koja zahtijeva priznanje, nalaže ga, procjenjuje i intervenira da bi presudila, kaznila, oprostila, utješila, izmirila...“ Ovakav odnos može se primijeniti i na

---

<sup>120</sup> Objašnjava Johnson na koji su način reklame utjecale na nacionalnu svijest i usmjerenost prema radničkom načinu života.

odnos teksta i čitatelja, čime se čitatelj hvata u mrežu odnosa moći i od njega se traži (re)akcija.

Kroz povijest upravo je ironija bila ta koja je progovarala drugačijim formama i često se usmjeravala upravo prema tim političkim centrima moći. Pozicija Dubravke Ugrešić i njezina djela nije takva da zaobilazi izravan put kojim nešto želi reći; spajajući privatno i javno, nudi nešto drugačije od popularnokulturnih sadržaja, no obavija se u njihovu masku i izaziva jedno drugačije čitanje, odgovarajući na stanje koje Johnson (2006: 88) opisuje ovako: „Promatrana izvana, situacija u humanističkim znanostima i osobito u književnosti, čini mi se veoma paradoksalnom: s jedne strane razvoj moćnih oruđa analize i deskripcije, a s druge strane nedovoljna ambicija u primjeni i predmetima analize.“ Tekst pobuđuje primjenu različitih tumačenja, upravo ironijom ogoljujući zadane strukture.

#### 4.2.3. *Spekulativni pogled*

Postavlja se pitanje na koji se način tekst Dubravke Ugrešić uvukao u odnose moći i kružni tok kulture te što je on na tom putu preuzeo i što je ostavio. Ovdje dana analiza samo je spekulativna, što je jedna od odlika teorije prema Culleru<sup>121</sup>. Ujedno, koristimo se induktivnim pristupom, koji polazi od empirijskih podataka i dalje izvodi opće zakonitosti.

U samom radu analiziran je odnos teksta prema društvenim formama i zaključeno je da je interpretirani tekst u sebe utkao društvenu stvarnost i reakciju i u De Manovu smislu prošao put konstrukcija – dekonstrukcija – rekonstrukcija, ostavljajući ovu treću odrednicu čitateljima. Naime, sve spoznaje ogoljene konstrukcije i zatim analitičke dekonstrukcije slijedi sada jedna moguća rekonstrukcija, prije svega gledana kroz vizuru patrijarhalnih odnosa, ženske književnosti te političkih i društvenih praksi, kao i same sudbine književnosti.

U skladu s razmišljanjem Terryja Eagletona (2005: 183) kako kulturna teorija „jednostavno ne može dopustiti da prepričava iste stare priče o klasama, rasama i spolovima, ma koliko one bile nezaobilazne“ te da „mora ojačati mišiće, završiti sa starim ortodoksijama koje počinju gušiti, istraživati nove teme, i ne zaobilaziti one prema kojima je do sada bila

---

<sup>121</sup> Culler (2001: 24) u *Književnoj teoriji*, u tekstu „Teorija književnosti, što je to“ smatra da svaka teorija mora biti interdisciplinarna, analitička i spekulativna te da je teorija kritika zdravog razuma i da je reflektivna.



nerazumno stidljiva“, ova rekonstrukcija želi pokazati apsurdnost dosadašnje kulturalne paradigme koju su proučavani tekstovi ironizirali; potrebno je dostići novo društvo u kojem će prevladavati pravo na razliku.

Kako bi se postiglo nadilaženje razlika, potrebno je još jednom ukazati na njih. Tiču se one u proučavanim tekstovima roda i spola, nacije i identiteta, ali i književnosti. Nakon što je postmoderna dekonstruirala zamaskirane konstrukte i razložila sve na niz malih priča, mnogi teoretičari pitaju se što dolazi dalje. Pristajemo na razmišljanje koje se zalaže za pojavu novog humanizma<sup>122</sup>, a koje primjerice zastupa Terry Eagleton u djelu *Ideja kulture*. Ideja je to koja se iščitava i iz interpretiranih djela, o čemu će podrobnije biti riječi u zasebnim „vizijama“ tekstovnih zadanosti. Naime, već je toliko „potkopavajućih“ elemenata te se došlo do onog što Kuhn (2013: 19) ovako objašnjava: „...kad struka dakle više ne može izbjeći nepravilnosti koje potkopavaju postojeću tradiciju znanstvene prakse – tada počinju drugačija istraživanja koja struku vode ka novom sklopu zadaća, novom temelju za znanstvenu praksu.“ Pitanje je tu i vremena: govori li autorica samo o fikcijom određenom vremenu ili kronotopu u Bahtinovu smislu, stvarnom povijesnom vremenu kako je navedeno u interpretaciji, ili se vrijeme želi dokinuti? Niz je teoretičara koji se bave pitanjem vremena. Pojednostavljeno, „svaki trenutak sadašnjosti, prema tome, uvijek zadržava tragove prošlosti i navješćuje budućnost“ (Velčić, 1993: 84). I ovaj tekst svjedok je vremena, ali istovremeno bezvremen, ostavljajući čitatelju mogućnost različitih vizija i spekulacija.

#### 4.2.3.1. Vizija spola/roda

Termin „žensko pismo“ još je uvijek problematičan u povijestima i teoriji književnosti, zbog čega ga se često i izbjegava. Naime, ovakvo određenje još više razdvaja književnost na „mušku“ i „žensku“, a zapravo bi trebalo, kao što Ugrešić višekratno ponavlja, pisati tek jednu – dobru književnost. Ovakav getoizirajući stav proizvodi razlike i naglašava stereotipiju. S obzirom na to da nijedan društveni ili kulturni konstrukt nije reverzibilan, moguće je vjerovati da će se u razdoblju tzv. novog humanizma zaista stvoriti uvjeti jednakog pristupa književnosti svima, bez obzira na spol. Tek tada kada društveni i kulturni uvjeti budu

---

<sup>122</sup> Tome u prilog ide i hrvatska stvarnosna proza koja je „naslijedila“ postmodernu i ponovno okupila sam tekst u cjelinu povezanu sa svakodnevicom.

jednaki za svih, moći će se govoriti o eventualnim razlikama „ženskog“ pisma, koje, kao što već i jest slučaj u povijesti književnosti, mogu pisati i muškarci. Ovu promjenu kojoj se teži opisala je već i Virginia Woolf, govoreći o Shakespeareovoj sestri i „novčiću na potiljku“. Ponovila je stav o pravu na razliku i Luce Irigaray, koja se dotaknula još nečeg važnog za ispunjenje ovog stanja, a to je promjena društvene paradigme prema kojoj će žene na socijalnoj ljestvici biti ravnopravne muškarcima. Smatra ona da je potrebno ujediniti i cijeli niz danas postojećih „feminizama“, boreći se za isto – nadvladavanje razlika. Mnoga danas ostvarena prava, kao primjerice ono o jednakom udjelu žena u politici, na određenim pozicijama i slično zapravo postižu suprotan učinak – naglašavaju razdvajanje. Čini se kao da se i na ostalim društvenim razinama postigao suprotan učinak: žene koje bi trebale biti slobodnije, emancipiranije i ravnopravnije i dalje podliježu raznim negativnim diskriminirajućim utjecajima, o kojima Ugrešić govori na ironičan način; pitanje je to starosti, tijela, identiteta, društvene pozicije, ali i položaja umjetnica i književnica, koje bi trebale osvijestiti svoju snagu i ustati u obranu svojih prava, poput „bablje internacionale“. Pokazano je na primjeru interpretacije proze Dubravke Ugrešić da je tako nešto ne samo moguće nego i nužno. Odabran je za to drugačiji diskurs: ne esejistički niti aktivistički, već upravo prozni, fikcijski. A proza je to popularna među širim krugom čitatelja, pa i pretočena u scenski tekst<sup>123</sup>. Ironija koja bode, ponekad izaziva smijeh, ali i traži da ju se iščita. Ni ironija nije slučajna; kako progovoriti o problemima i ukazati na nejednakosti „muškim“ oružjem?! Hutcheon (1995) navodi ironiju kao sredstvo kojim se u feminističkoj književnosti bore protiv patrijarhalnog sustava. Ironija je često tumačena i kao postupak onih kojima ništa drugo nije preostalo, no daleko su od toga da odustanu. Pretočena u književnost i ostavljena čitatelju na dekodiranje, može biti i te kako značajna i moćna.

Vizija spola nove kulturalne paradigme koja bi trebala nadići razlike, pogotovo patrijarhalni način razmišljanja, u potpunosti je drugačija od prethodne: žene su te koje same moraju postati svjesne sebe i svih ponavljajućih grešaka te se vlastitom kreativnom energijom postaviti na vrh društvene ljestvice, no ne kako bi zavladaile, već kako bi postale ravnopravne, pritom naglašavajući svoju moć, ali i razliku.

Česte su kritike upućene na govor o patrijarhalnoj kulturi, predmnijevajući da je ona iskorijenjena. No, još je mnogo spolne nejednakosti u svijetu, a sociološka istraživanja pokazuju da je u Hrvatskoj ona još uvijek značajno prisutna. Štoviše, od razdoblja krize i

---

<sup>123</sup> Riječki HNK postavio je predstavu na pozornicu, u režiji Ivice Buljan.

recesije čak je postala i zastupljenijom. Zbog svega toga vidljivo je da je nužno uspostaviti drugačiji sustav kako bi društvo, u skladu s novim humanizmom, izgradilo jedan ravnopravniji svijet. Poseban problem u viziji spola predstavljaju centri moći i vladajuća hegemonija. Ironizirajući ih pretvarajući se da to ne radi, Ugrešić je postigla snažan efekt, pokazujući da su žene ne samo svjesne zamaskiranih priča već su i spremne reagirati. Prije toga, naravno, potrebno ih je probuditi, a izvrstan medij za to jest jedan popularno-kulturni medij – zabavno štivo visoke književnosti koje koketira s trivijalnom.

#### 4.2.3.2. Vizija drugih

Žene kao *druge* posebno su izdvojene. No, predmet ovog rada jesu i svi oni koje društvo odbacuje na margine i naziva ih *drugima*, a čiji su problemi u analiziranoj prozi također dani kroz vizuru ironije. *Drugima* se posebno bave postkolonijalnim studijama, čiji interes nije tek područje koloniziranih nacija, već i svi oni koji su podložni određenoj vladajućoj hegemoniji. Ubrajaju se u tu skupinu i homoseksualci i transseksualci, ali i svi oni koji se na bilo koji način ne uklapaju i kojima je identitet iskorijenjen, čime se posebno bave tekstovi središnjega razdoblja autoričina stvaralaštva, prije svega s političke pozicije. Ovo pitanje bilo je iznimno naglašeno u (poslije)ratnom vremenu, kada su identiteti mnogih uzdrmani i kada je propadanjem jedne države nastao niz „manjih“ naroda, sada strogo odijeljenih. U mogućoj novoj viziji budućnosti ovaj problem trebao bi biti nadiden onim što se zove transnacionalizam, koliko god termin bio neopodoban<sup>124</sup>, dakle nečim što nadilazi bilo kakav nacionalizam i upućuje na nužnost transcendiranja. Zalaže se za to i autorica u svojim izvantekstualnim narativima (v. Ristović, 2000.). I sama *druga*, progovora o vlastitoj egzilantskoj poziciji služeći se ironijom. Ironizira i stereotipe bivših jugoslavenskih, ali i ostalih slavenskih naroda, još jednom pokazujući kako se ogoljavanjem, i to ironičnim, nečeg što se smatra „okamenjenom“ činjenicom, može postići promjena dotad zadane paradigme.

*Drugi* u novoj viziji budućnosti koja se otvara iščitavanjem odabranih tekstova postali bi sastavnim dijelom društva, zajedno sa svojim različitostima. Naravno, povlači ovo za sobom pitanje utopističkog društva, no ukazivanje na problem dio je rješenja problema.

---

<sup>124</sup> Više o problematici termina u Božić, Saša (2004).

Osvještavanje prava manjina, migranata i ostalih ugroženih skupina postalo je i političko pitanje<sup>125</sup>; uostalom, sama popularna kultura u čijem se registru književni predlošci kreću nekoć je bila marginalizirana<sup>126</sup>, a sada se koristi kao jedan od centara moći, pri čemu se koristi njezino svojstvo raširenosti među širokim masama kako bi se ideje koje zastupa vratile u življenu kulturu i utjecale na nju.

Ideja nadilaženja nacije ujedno zagovara i jačanje, u postmoderni tako čestih, „raspadnutih“, fragmentarnih identiteta, a poznato je koliko je pitanje identiteta značajno i za čovjeka i za društvo u cjelini.

#### 4.2.3.3. *Vizija književnosti*

Prateći cjelokupni prozni opus Dubravke Ugrešić, vidljiv je odnos prema književnosti, koji nerijetko ironizira određene forme i obrasce, bilo izravno ili neizravno, pritom se smještajući u kanonsku književnost. Jedna od temeljnih intencija proze Dubravke Ugrešić, kako se iščitalo u ovom radu, jest pokazati da ne postoji „muška“ i „ženska“ književnost. Postiže se to između ostalog i trivijalizacijom i koketiranjem s raznim žanrovima, počevši od ljubica preko fantastike i dnevnčkih zapisa pa sve do znanstvenog diskursa. Ironija koja je glavni konstruktivni element cjelokupne proze postaje vezivnim sredstvom, ali isto tako i prepoznatljivom *diferentiom specifica* autoričine proze. Ironizirajući vlastitu poziciju „pisice“ i autoreferencijalno se odnoseći prema tekstu koji stvara, autorica zapravo kao da zagovara jedan tip književnosti koji će povezivati „visoko“ i „nisko“; književnosti koja će imati kontrapunktnu poziciju i povezivati čitatelje različitih društvenih slojeva, pozivajući ih na aktivno čitanje, razmišljanje i sudjelovanje u stvaranju novih poredaka svakodnevnim društvenim praksama. Pritom je tekst moguće čitati na više razina: što je čitatelj angažiraniji, bogatstvo ideja bit će veće. Pitanje tko uopće čita i do koliko ljudi dolaze određene ideje također se može promatrati kao pitanje koje autorica ironizira, odnosno kojeg je svjesna te se

---

<sup>125</sup> Europska unija donosi posebne zakone i smjernice koji se odnose upravo na migrante i manjine.

<sup>126</sup> O svojevrsnoj povijesti popularne kulture i njezinu mjestu u društvu govori u svojoj knjizi *Junaci, nitkovi i lude* Richard Burke.

stoga poigrava tekstem. O pitanju čitatelja i utjecaju knjiga danas progovara i Zaid (2005: 43), koji ne može dati konkretan odgovor na to pitanje, no referira se na prošlost:

Tradicionalne pretpostavke imaju evandeosku formu: baca se sjeme, dio se gubi ili pada na neplodno tlo, ili se guši ili daje vrlo slab plod. No nekoliko odabranih duša reagira transformiranjem svojeg i drugih života, šireći utjecaj. Tako je moguće da se uspostavlja razgovor ili tradicija koji prelaze ograničenja prostora i vremena, te da nekoliko Aristotelovih djela trajno obilježi europske jezike i oblikuje mentalne navike milijuna ljudi koji nikad nisu čitali Aristotela. Jednako tako isti dijalog može se uplesti u presudne događaje i omogućiti nam da uvidimo – kao u nizu Hegel-Marx-Castro, način na koji snažan intelektualni utjecaj potajno oblikuje povijest.

Značenje pisane riječi može se iščitati i iz simbolike pera, kojim završava dosadašnji prozni opus Dubravke Ugrešić; pera koje u romanu *Baba Jaga je snijela jaje* predstavlja žene, umjetnice, vještice, koje će krenuti u „osvetu“, no ujedno to pero znak je i stvaralaštva i jedne nove, priželjkujuće književnosti u kojoj će žene (babe jage – otuda i pero, kao simbol ptice) pokazati svoju snagu, neovisnu o muškarcima. Takav razvoj događaja temeljen na pravu na razliku djelomično je predvidio i Bahtin (1989: 57): „Razvitak romana sastoji se u produbljivanju dijalogičnosti, njenom proširivanju i izoštravanju. Ostaje sve manje neutralnih, čvrstih elemenata ('kamena istina') koji nisu uvučeni u dijalog. Dijalog zalazi u dubine molekula i, na kraju, atoma.“

Česte aluzije na žensku književnost kroz cjelokupni prozni opus i istovremeno uspostavljanje intertekstualnih veza sa značajnim djelima svjetske književnosti može ukazivati, iz pozicije žene, autorice, na nužnost pisanja kvalitetne književnosti koja ostaje; blagim ironiziranjem čitateljica – likova svoje proze autorica kao da ukazuje na književnost koja je vrijedna i fiktivni utjecaj trivijalne književnosti na živote njezinih čitatelja/ica. No, ironiziranjem vlastita položaja kao spisateljice, i to one koja je u vlastitoj domovini nepriznata, dovodi čitatelje do pozicije u kojoj se sami moraju odlučiti za tumačenje. Odabrali elitizam, u kojem prevladavaju muškarci kao arbitri, prihvatiti trivijalno i ostati u podređenu položaju ili odabrali treći put: spojiti trivijalno s visokim, boreći se pritom za transcendiranje razlika i ravnopravniji položaj i konstelaciju moći. Ujedno je to jedna od mogućih vizija književnosti koja se nudi ovom prozom i čemu vodi ovo iščitavanje, pri čemu je književnost

jedna od manifestacija kulture, i to ona koja potiče razgovor – spajanje privatne forme s javnom, nastavljajući svoj kružni tok.

#### 4.2.4. Uloga ironije

U središtu istraživanja ovog rada jest ironija: njezini uzroci, uloga i mjesto nastanka. Referirajući se na Kuhnovu ideju o strukturi znanstvenih revolucija prema kojoj je povijest znanosti smjena paradigmi, dolazi se do zaključka kako uloga ironije u književnosti može biti značajna u smjeni paradigme jer ogoljuje zastarjele konstrukte na zanimljiv način, ostavljajući otvorenim prostor za dijalog. Taj dijalog mogu nastaviti čitatelji, ali i drugi autori. I ova disertacija doprinos je otvorenom dijalogu o mogućem uspostavljanju novih kulturalnih i društvenih obrazaca koji će priznavati pravo na različitost i na drugačije. Pitanja koja su ovdje naznačena proizišla su iz kulture i u nju se vraćaju, ostavljajući otvorenom raspravu ne samo o ulozi ironije u mogućoj izgradnji jedne drugačije paradigme već i ostalih pojavnosti koje mogu utjecati na smjenu konstrukata koji su prepoznati kao loši, dajući vlastitu viziju rekonstrukcije budućnosti, osvještavajući vlastiti bitak u svijetu.

Osim toga, disertacija ostavlja otvoreno pitanje o nastavljačima ironije u hrvatskoj književnosti, ali i sudbini „ženske“ književnosti koja sve izraženija zauzima vlastitu poziciju djelima koja se ne ubrajaju više u diskriminirajuće „žensko“ pismo, već u kvalitetno pismo hrvatskih autora i autorica. Shvaćajući društvo, znanost i književnost kao procese koji su u neprestanoj mijeni, ostavlja se mogućnost i drugačije vizije budućnosti od ovdje prikazane; upravo je dijalog pretpostavka otvorena društva, a „filozofi znanosti više su puta dokazali da se na jedan zadani zbir podataka može uvijek postaviti više od jedne teorijske konstrukcije“ (Kuhn, 2013: 90).

Moguće je postaviti pitanje o sudbini ironije – hoće li iščeznuti kada postigne svoj cilj? Odgovor je u samoj naravi ironije: ona je neuhvatljiva, skliska, opire se svakom tumačenju, otvorena je za nesigurnost; opasno je oružje onoga tko ga koristi, usmjerena prema žrtvi, no isto tako može iskliznuti i usmjeriti svoje oštrice prema onom tko ju je i kodirao. U povijesti književnosti pojavila se tek kao retorička figura; prešla je put od *simulatia* do *disimulatia* te se u postmoderni nametnula kao jedan od nezaobilaznih načina pisanja. Uvijek ovisna o društvu iz kojeg je potekla, zahtijeva kontekstualiziranje vlastite uloge i angažiranost

onog tko ju iščitava. U vječnom je dijalogu, no uvijek korak ispred. Postojanje ironije znak je da društvo u kojem živimo napreduje jer se napredak postiže dijalogom.

## 5. ZAKLJUČAK

Polazna teza ove disertacije jest da je ironija središnji konstruktivni element (kohezijski čimbenik) proze Dubravke Ugrešić koja je pozicionira različito od ostalih autorica hrvatskoga „ženskog pisma“ tijekom razdoblja od 1970-ih godina nadalje. U tako određenom istraživanju, na razini sintetičkoga kulturološkog uvida, zastupa se teza da se ironija u književnosti može upotrijebiti i iščitati kao moćno sredstvo u pokušaju institucionalizacije novih društvenih struktura koje u ovako zadanom okviru vode do prava na razliku, odnosno prihvaćanja drugih, kojima se autorica u svojim proznim djelima često bavi.

Teorijsko polazište disertacije stoga se nalazi u području teorije ironije, ali i feminizma, postmodernizma i popularne kulture. Teorijska podloga ironije ne obuhvaća cjelokupnu povijest ironije, već samo ono razdoblje i teoretičare koji su napustili retoričku definiciju ironije i dali ironiji značajno mjesto u strukturi književnog djela, što se dogodilo početkom 20. stoljeća. Ova disertacija oslanja se na teorijske postavke i metodološke obrasce koje su u svojim teorijskim tekstovima iznijeli Linda Hutcheon, Ernst Behler, D. C. Muecke, Joseph Dane, Richard Rorty, Dragan Stojanović, Gordana Slabinac i Boris Škvorc. U svim teorijskim tekstovima o ironiji prisutna je odrednica ironije kao nečeg što je neuhvatljivo, što otvara prostor za nesigurnost, mijenja „trasu“, poigrava se značenjem, što otežava njezino tumačenje koje uvijek mora biti kontekstualizirano kako bi se ironija ispravno dekodirala. Ironija zahtijeva i značajnu angažiranost čitatelja, odnosno onog tko ironiju dekodira, i smatrana je odlikom intelektualne, kompleksnije književnosti. Ironija značajnije mjesto u smislu „manipulacije“ tekstom zauzima od razdoblja postmodernizma, kada postaje jednim od načina pisanja. Prozni tekstovi Dubravke Ugrešić kontekstualizirani su i, u vidu ironije, nastojalo se istražiti mjesto, uloga i razlog upisivanja ironičnih iskaza i ironičkih impostacija u autoričin tekst. Stoga su zadani okviri unutar kojih se promatralo odabranu prozu; najznačajniji okvir jest okvir kulture, iz koje proizlaze sve prakse i obrasci ponašanja. Kultura je važna i kao okvir feminističkih studija, što je sljedeće značajno teorijsko polazište jer je primijećeno da se promatrana proza opire odrednici „ženskog“, pritom se ironijski odnoseći prema patrijarhalnom društvu, ali i zapadnom društvu koje marginalizira sve što je *drugo*, čime je u interpretaciju uključeno i pitanje identiteta. Disertacija se naslanja na teorijske postavke koje su na polju feminističkih studija u svojim teorijskim tekstovima dale značajne



teoretičarke, npr. Elaine Showalter, Sandra Gilbert i Susan Gubar, Simone de Beauvoire, Julija Kristeva, Helene Cixous, Luce Irigaray, Judith Butler. S obzirom na to da je riječ o prozi koja odgovara na društveni kontekst od razdoblja (post)socijalizma, bilo je nužno unijeti teorijske postavke popularne kulture, unutar koje se tekstovi (de)kodiraju. Istraživanje se oslanja na teorijske postavke i metodološke obrasce koje su na polju kulture (kao arene na kojoj se odvija intelektualna misao, za razliku od nekih prethodnih razdoblja kada su se intelektualci vezivali uz teologiju, primjerice) u svojim radovima prvenstveno dali Martin Heidegger, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jonathan Culler, Berger i Luckman, a na polju popularne kulture Richard Johnson, Raymond Williams, Terry Eagleton, Dean Duda.

Na ovako zadanom teorijskom polazištu, koje uključuje teorijske tekstove o ironiji, feminističke teorijske tekstove, teorijske tekstove o pitanju kulture i popularne kulture, interpretativno-analički se pristupilo proznim tekstovima Dubravke Ugrešić. Književni predlošci kronološki su podijeljeni u tri zasebne, no opet međusobno ovisne skupine, uokvirene kontekstom. Riječ je o razdoblju socijalizma i postsocijalizma, što obuhvaća zbirke *Poza za prozu* i *Život je bajka* i romane *Forsiranje romana reke* i *Štefica Cvek u raljama života*. Ironijski impulsi prikazani su u trima skupinama koje su se nametnule kao najizraženije u cjelokupnom promatranom opusu: dekodirana je ironija upućena na društveni kontekst, zatim ironija muško-ženskih odnosa, koja proizlazi iz ove prve a gdje je žena isticana kao *druga*, te ironija autoreferencijalnosti, intertekstualnosti i metatekstualnosti, čime se proza smješta u širi književni i društveni okvir. U razdoblje egzila smještena su dva romana, *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli*; za ovo razdoblje značajnije je dekodiranje ironije koja je usmjerena na društvo i političko, no nastavlja se i niz ironijskih oštrica usmjerenih prema nejednakostima, kao i smještanje u širi društveno-književni okvir. U razdoblju (druge) tranzicije interpretativno-analički iščitavan je roman *Baba Jaga je snijela jaje*, koji se u ovom radu smatra rekapitulacijom čitavoga opusa, u kojem ironija najviše dolazi do izražaja.

Početna teza o ironiji kao moćnom sredstvu književnosti koje može djelovati i na drugim poljima potvrđena je iščitavanjem ironijskih signala unutar društvenog konteksta. Došlo se do zaključka da je mjesto proze Dubravke Ugrešić u hrvatskoj književnosti kontrapunktno, na više razina: ova proza spaja „visoko“ i „nisko“, zabavnu i elitnu književnost, smještajući se pritom u širi društveno-književni okvir; nepristajanjem na rodne podjele, povezuje ova proza „žensku“ i „mušku“ književnost, tražeći pravo na razliku i procjenjivanje književne vrijednosti bez obzira na spol, čime se uvlači u odnose moći i utječe

na moguće mijenjanje vladajuće hegemonije, što se događa i kontrapunktnom pozicijom u smislu prava na razliku svih koji su na bilo koji način drugačiji, zalažući se za svojevrsni transnacionalizam ili transkulturalizam.

Disertacija je zaokružena spekulativnim pogledom na moguću rekonstrukciju kulturalne paradigme, na koju upućuje iščitavana proza. Ta rekonstrukcija pretpostavlja još mnogo rada, no uklapa se u teoriju o strukturi znanstvenih revolucija za koje je potrebna kriza i promjena paradigme. Donosi ova proza nešto novo u dosadašnjoj hrvatskoj „ženskoj“ književnosti, što je vidljivo i u prozi Olje Savičević Ivančević, koja je u ovoj disertaciji smatrana svojevrsnom „nastavljačicom“ ironije na razini koju je u „žensku“ književnost inaugurirala Dubravka Ugrešić. Njezin utjecaj (ili autoričina dalekovidnost) vidljiv je također i u *chick lit* romanima hrvatske književnosti, koji slijede priču o tzv. Šteficama.

Priklanjajući se tezi Terryja Eagletona o razdoblju novog humanizma koje bi trebalo uslijediti (ili već jest?!), daje se mogući rekonstruirani prikaz društva u kojem bi se nadišlo spolne, rodne, rasne i bilo kakve nejednakosti, što bi samo obogatilo društvo u kojem živimo mogućnošću različitosti. Novi književni smjerovi, različite akcije, prijedlozi zakonodavstva rezultat su mijenjanja paradigme. Da i književnost kao dio kružnog toka kulture ima značajnu ulogu u tome pokazano je ovim istraživanjem, u čijem je središtu bila ironija književnog djela koja potpomaže rušiti stare i uspostavljati nove obrasce.

Istraživanje predstavljeno u ovoj disertaciji smješta se u znanstveni diskurs koji povezuje ironiju s kulturom. Znanstveni doprinos ove disertacije jest u tome što se istražila ironija u proznom opusu Dubravke Ugrešić i pokazala međuovisnost proznog, ironijskog teksta s tekstom kulture. Spekulativni pogled dan u posljednjem poglavlju otvara mogućnost daljnjih pitanja o sudbini društva i književnosti koji moraju ići naprijed. Usto, disertacija se može primijeniti i na znanstveni diskurs izvan svojeg izravnog područja, budući da nudi pregled hrvatske ženske književnosti od 1970-ih godina nadalje i zalaže se za pravo na razliku. Bazirajući se na proznom opusu Dubravke Ugrešić, koji dosada nije bio toliko istraživani, ostavlja otvorenim mjesto za istraživanje ironije u opusima drugih autora/autorica koji se nastavljaju na ovako definiran niz.

## LITERATURA

### **Predmetna**

Ugrešić, Dubravka (1989): *Forsiranje romana reke*. Zagreb: August Cesarec.

Ugrešić, Dubravka (1989): *Poza za prozu*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Ugrešić, Dubravka (2001a): *Poza za prozu*. Zagreb: Konzor.

Ugrešić, Dubravka (1983): *Život je bajka*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Ugrešić, Dubravka (2008): *Baba Jaga je snijela jaje*. Zagreb: Vuković & Runjić.

Ugrešić, Dubravka (2004): *Ministarstvo boli*. Zagreb: Faust Vrančić.

Ugrešić, Dubravka (2002): *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb: Konzor.

Ugrešić, Dubravka (2001b): *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Konzor

Savičević Ivančević, Olja (2006): *Nasmijati psa*. Zagreb; AGM.

Savičević Ivančević, Olja (2010). *Adio kauboju*. Zagreb; Algoritam.

### **Teorijska**

Appignanesi, Richard Garratt, Chris (2002): *Postmodernizam za početnike*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Bahtin, Mihail (1989): *O romanu*, Beograd: Nolit.

Badurina, Natka (2009): *Nezakonite kćeri Ilirije*, Zagreb: Ženska infoteka.

Baldick, Chris (1991): *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press.

Behler, Ernest (1990): *Irony and the Discourse of Modernity*, Washington Press.

Berger, Luckman (1992): *Socijalna konstrukcija zbilje*, Zagreb: Naprijed.

- Bhabha, Homi (2007): *The location of culture*. London, New York: Routledge.
- Biti, Vladimir (1994): *Upletanje nerečenog*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir (2005): *Doba svjedočenja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Blagojević, Jelisaveta (2010): "Kulture koje dolaze – drugi i kultura". U *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada.
- Blažanović, Stjepan (1997): *Rječnik hrvatskog književnog nazivlja*, Zagreb: Rački.
- Bosanac, Gordana (2010): „Metafizika drugoga u horizonte rodno/spolne nejednakosti“, u zborniku *Kultura, drugi, žene*, str. 73. – 104.
- Boym, Svetlana (2005): *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopolitika.
- Božić Blanuša, Zrinka (2012): *Iz perspektive smrti*. Zagreb: Plejada.
- Božić, Saša (2004): Nacionalizam – nacija, „transnacionalizam“ – „transnacija“: mogućnosti terminološkog usklađivanja. *Revija za sociologiju*, Vol. 35., No 3-4, str. 187. – 203.
- Brešić, Vinko (1997): „Hrvatska emigrantska književnost“, *Croatica*, 27., 45/46, str. 247 - 271
- Brunsdon, Charlote (2006): "Pedagogije ženskog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi", u *Politika teorije*, Disput, Zagreb.
- Burke, Peter (1991): *Junaci, nitkovi i lude*, Zagreb: Školska knjiga.
- Butler, Judith (2000): *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka.
- Butler, Judith, Laclau, Ernesto, Žižek, Slavoj (2007): *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Compagnon, Antoine (2007): *Demon teorije*, Zagreb: AGM.
- Cuddon, J. A. (1986): *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin.
- Culler, Jonathan (1988): *Framing the Sign*, Norman and London: University of Oklahoma Press.

- Culler, Jonathan (1991): *O dekonstrukciji*, Zagreb: Globus.
- Culler, Jonathan (1992): In defence of overinterpretation, in Eco, Umberto: *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press.
- Culler, Jonathan (2001): *Književna teorija*, Zagreb: AGM.
- Czerwiński, Maciej (2013): Breme (post)komunizma. Hrvatski i poljski kulturni kodovi, U: Kolanović, ur. (2013): *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 47-80.
- Čačinović, Nadežda (2000): *U ženskom ključu*. Zagreb; Centar za ženske studije.
- Čale Feldman, Lada (2006): „Bijela knjiga, nepoćudna književnost u kulturnostudijskoj perspektivi“, u Čale Feldman, Lada i Ines Prica (ur), *Devijacije i promašaji*. Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, str. 53. -70.
- Čubelić, Tvrtko (1972): *Književni leksikon*, Zagreb: Rijeka – Riječka tiskara.
- Dane, Joseph (1991): *The Critical Mythology of Irony*, Georgia: University of Georgia Press.
- De Beauvoir, Simone (1983): *Drugi pol* 1 i 2, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- De Beauvoir, Simone (1987): *Starost* 1 i 2, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- De Certau, Michel (2002): *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD.
- Detoni Dujmić, Dunja (1998): *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Donadio, R.: *The Chick-Lit Pandemics*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com) 2006.
- Dragojević, Sanjin (1998): Utjecaj kulturnog, društvenog i simboličkog kapitala na razvoj zemalja Srednje i Istočne Europe. U *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*, zbornik, priur. Matko Meštrović i Aleksandar Štulhofer. Zagreb, Hrvatsko sociološko društvo. str. 71-86.
- Drakulić, Slavenka (1984): *Smrtni grijesi feminizma – ogledi o mudologiji*, Zagreb: Znanje.
- Duda, Dean (2002): *Kulturalni studiji*, Ishodišta i problemi, Zagreb: AGM.
- Duda, Dean (2009): „Tranzicija i problem metode“, *Quorum*, 25, Zagreb, str. 409. – 427.

- Dujić, Lidija (2006): *Kontrapunkt tradicije ženske književnosti* – doktorska disertacija.
- Dukić, Davor(2009): Predgovor. U *Uvod u imagologiju: Kako vidimo strane zemlje*, ur. Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje, Ivana Brković. Zagreb: Srednja Europa.
- Đekić, Velid (2006): *Flagusova rukavica*, Zagreb, Rijeka: Meandar media, Ina, KUD Baklje.
- Eco, Umberto (1992): *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry (2002): *Ideja kulture*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Eagleton, Terry (2005): *Teorija i nakon nje*, Zagreb: Algoritam.
- Fališevac, Dunja (2002): Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj novovjekoj kulturi. U *Zbornik zagrebačke slavističke škole*. FF Press. Zagreb., str. 118 – 137.
- Fehér, István M. (2010): Ni neutralnost ni poricanje sebe nego otvorenost: Predrasude kao uvjeti razumijevanja. U *Kulturni stereotipi, koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Ernő Kulcsár Szabo.
- Feldman, Andrea, ur. (2004) *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest*, Zagreb: Institut „Vlado Gotovac“ i Ženska infoteka.
- Felman, Shoshana (2007): *Pravno nesvjesno: suđenje i traume u dvadesetom stoljeću*. Zagreb: Deltakont.
- Fiske, John (2005): "Popular discrimination", u *Popular Culture, a reader*, ed. R. Guins & O. Zaragoza Cruz, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Foucault, Michel (1984): *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Foucault, Michel (1994): *Nadzor i kazna*, Zagreb: Informator, Fakultet političkih znanosti.
- Foucault, Michel (1978): *Istorija seksualnosti*, Beograd: Prosveta.
- Foucault, Michel (2002): *Riječi i stvari*, Zagreb: Golden marketing.
- Frangješ, Ivo (1987): *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Freud, Sigmund (2000): *Uvod u psihoanalizu*, Zagreb: Stari grad.

Gilbert, Gubar (2000): *The madwoman in the attic*. New Haven, London: Yale University Press.

Gotovac, Mani (2010): *Fališ mi*, Zagreb: Profil.

Grdešić, M.: *Cosmopolitan 2001.: premalo feminizma za 25 kn*, [www.jedinstvo.hr/libra](http://www.jedinstvo.hr/libra), 2004.

Grubišić, Vinko (1990): *Hrvatska književnost u egzilu*, Barcelona, München: Knjižnica Hrvatske revije.

Hawkesworth, Celia (2006), „Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić“, u *Čovjek-prostor-vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (ur. Ž. Benčić, D. Fališevac), Disput, Zagreb.

Heidegger, Martin (1985): *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed.

Husanović, Jasmina (2011): Bauk koji obećava. „Ljudski otpad“ protiv upravljanja politikom nejednakosti, u *Horror-porno-enui*, ur. Ines Prica i Tina Škokić, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 93. – 108.

Hutcheon, Linda (1995): *Irony's Edge, The Theory and politics of Irony*. Drugo izdanje, London, New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (2002): Postmodernistički prikaz. U *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, str. 33-59.

Irigaray, Luce (1999): *Ja, ti, mi za kulturu razlike*, Zagreb: Ženska infoteka.

Irigaray, Luce (1985): *Speculum of the other woman*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Irigaray, Luce (1999): "Taj pol koji nije jedan", *Gledišta*, br. ½, str. 9-17.

Jakobović, Slavica (1983), „Upit(a)nost ženskog pisma“, *Republika*, br. 11/12

Jambrešić Kirin, Renata (2001): „Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih“, *Reč*, 61/7, str. 175. – 197.

Jambrešić Kirin, Renata (2008): *Dom i svijet*, Zagreb: Centar za ženske studije.

Jelčić, Dubravko (2004): *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Naklada Pavičić.

Johnson, Barbara (1998): *The Feminist Difference, literature, psychoanalysis, race and gender*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Johnson, Richard (2006): „Što su uopće kulturalni studiji“, u *Politika teorije*, Disput, Zagreb.

Jovanović, Nebojša (2006): Motiv tri žene u romanu „Muzej bezuvjetne predaje“ Dubravke Ugrešić, *Reč*, 74/20, dostupno na <http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/74/107.pdf>.

Kolanović, Maša (2011): *Udarnik, buntovnik, potrošač*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Kolanović, Maša, ur. (2013): *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva*. Zagreb, zagrebačka slavistička škola, str. 11-27.

Koroman, Boris (2013): Predodžba prostora u suvremenoj hrvatskoj prozi: prostori tranzicije kao mjesto postsocijalističke artikulacije. U: Kolanović, ur. (2013): *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 125-146.

Kovač, Emilija (2010): *Ženski diskurz devedesetih godina dvadesetoga stoljeća u hrvatskoj književnosti: način upisivanja ideologije – doktorska disertacija*.

Kristeva, Julija (1989): *Moći užasa*, Zagreb: Naprijed

Kuhn, Thomas (2013): *Struktura znanstvenih revolucija*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.

Ladanyi, Istvan (2008): Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić. *Fluminensia*, god. 20, br. 1., str. 119-138.

Laušić, Vesna (2005), *Intervju s Dubravkom Ugrešić*, na <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20050903/forum01.asp>

Lodge, David (1988): *Načini modernog pisanja*, Zagreb: Globus, Stvarnost.

Luketić, Katarina (2013): *Balkan: od geografije do fantazije*, Zagreb, Mostar: Algoritam.

Lukić, Jasmina (1995): Ljubić kao arhetipski žanr. URL: [www.zenskestudije.edu.yu](http://www.zenskestudije.edu.yu)....

Lukić, Jasmina (2001): "Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri", Zagreb, *Treća*, 3 (1-2).

Lukić, Jasmina, prir. (2003): Belo pismo; žensko pismo i žensko pisanje u devedesetima u *Sarajevske sveske*, 2.



Lukić, Jasmina (2006) „Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fikcionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić“, u: *Čovjek-prostor-vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (ur. Ž. Benčić, D. Fališevac), Disput, Zagreb, str. 461-475.

Lyotard, Jean-Francois (2005): *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis-grafika.

Macdonald, D. John (2005): "A Theory of Mass Culture", u *Popular Culture, a reader*, ed. R. Guins & O. Zaragoza Cruz, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi.

McRobbie, Angela (2006): "Zašuti i pleši; kultura mladih i mijene modusa ženskosti", u *Politika teorije*, Zagreb: Disput.

Medarić, Magdalena (1988): "Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)". U: Maković, Z. (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.

Merleau-Ponty, Maurice (1978): *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Mijatović, Aleksandar (2003): „Diskurs fotografije u romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*“, *Fluminensia*, god. 15, br. 2, str. 49-68.

Mikić, Radivoje (1988): *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Marinkovića*, Beograd: Filip Višnjić.

Mikulić, Boris (2006) „Intertekstualnost i interdiskurzivnost: komparativizam između filologije i etičke teorije subjekta“, *Filozofska istraživanja* 4/2006, str. 975-984.

Milanja, Cvjetko (1996): *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Moi, Toril (2007): *Seksualna-tekstualna politika: feministička književna teorija*, Zagreb: AGM.

Moya, Paula M. L. I Michael R. Hames Garcia (2000): *Reclaiming Identity. Realist Theory and the Predicament of Postmodernity*, Berkley, Los Angeles i London, University of California Press.

Muecke, Douglas Colin (1969): *The compass of irony*, Methuen.

Nemec, Krešimir (2002): „Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća“, *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb: FF Press.

Nemec, Krešimir (2003): *Povijest hrvatskog romana od 1945.-2000.*, Zagreb: Školska knjiga.

Novak, Slobodan Prosperov (1996): *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Novak, Slobodan Prosperov (2004): *Povijest hrvatske književnosti*, Split: Marjan knjiga.

Oraić Tolić, Dubravka (2005): *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, Naklada Ljevak.

Oraić Tolić, Dubravka (2010): "Hrvatski kulturni stereotipi: Diseminacija nacije". U *Kulturni stereotipi, koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Ernő Kulcsár Szabo.

Oraić Tolić Dubravka (2011): *Akademsko pismo*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Oraić Tolić, Dubravka (2000): *Dvadeseto stoljeće u retrovizoru: Zuriški eseji*, Zagreb: školska knjiga.

Paić, Žarko (1998): Kulturni kapital, habitus i racionalni izbor (O nemogućnosti artikulacije „trećega puta“). U *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*, zbornik, prir. Matko Meštrović i Aleksandar Štulhofer. Zagreb, Hrvatsko sociološko društvo. str. 61-70.

Pauly, Tzvetomila (2009): Postmoderno recikliranje fantazama u romanu Dubravke Ugrešić baba Jaga je snijela jaje, *Filološke studije*, br. 2., dostupno na <http://www.dubravkaugresic.com/pdf/Pauly.pdf>, pristupljeno 9. 10. 2013.

Pavičić, Jurica (2000) *Hrvatski fantastičari, jedna književna generacija*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Polhemus, Ted (1999): "Postmoderno tijelo". U: Bartlett, Dj. (ur.), *Tijelo u tranziciji*, Zagreb, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zavod za dizajn tekstila i odjeće.

Prica, Ines (2004): „Nasljeđe jugoslavenskih etnologija i suvremeno istraživanje postsocijalizma“. *Traditiones*, Zbornik Instituta za slovensko narodopisje Instituta ZRI SAZU. 33/ 1: 19-35.

Prica, Ines (2011): *Ganga-teritorij hrvatske europske pripadnosti*, u *Horror-porno-enui*, ur. Ines Prica i Tina Škokić, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 31. – 50.

Protrka Štimec, Marina (2008): *Stvaranje književne nacije*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.

Ristović, Ana (2000): „Biti izvan“, *Reč*, 60/5.

Rorty, Richard (1992): The pragmatist's progress, in Eco, Umberto: *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press.

Rorty, Richard (1995): *Kontingencija, ironija i solidarnost*. Zagreb: Naprijed.

Ryznar, Anera (2013): *Interdiskurzivnost u suvremenom hrvatskom romanu*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Zagrebu.

Sablić-Tomić, Helena (2005): *Gola u snu*, Zagreb, Znanje.

Sablić-Tomić, Helena (2005b): Prostor i suvremene ženske proze, *Književna republika*. 3 5/6 ; str. 135-149.

Sablić Tomić Helena (2002): *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Sablić Tomić, Helena (2008): Dubravka Ugrešić: Baba Jaga je snijela jaje, dostupno na <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-kritike-opsirnije.php?ppar=2568> (27. 1. 2015.)

Said, Edward (2002): *Reflections on Exile*, Cambridge: Harvard University Press.

Sandor, Katalin (2010): „Photo/graphic Traces in Dubravka Ugrešić's The Museum of Unconditional Surrender“, in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström, Palgrave Macmillan, pg. 187 – 198.

Senjković, Reana (2006): „Izgubljeni u prijenosu: O kulturalnim studijima u uvjetima vladavine ljevice“, u: Čale Feldman, Lada i Ines Prica (ur), *Devijacije i promašaji*. Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, str. 25-52.

Senjković, Reana (2008): *Izgubljeno u prijenosu*, Zagreb, Nova etnografija.

- Showalter, Elaine (1999): *A literature of their own*. Princeton: Princeton University Press.
- Simmel, Georg (2001): *Kontrapunkti kulture*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Skledar, Nikola (2010): "Pojedinac, kultura, identitet". U *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada.
- Slabinac, Gordana (1996): *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Slišković, Tamara (2001): Goropadnica ili komad tijesta – novo/staro poigravanje rodom kod suvremenih ženskih spisateljica, Zagreb, *Treća*, 3( 1-2).
- Solar, Milivoj (1991): *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj (1995): *Laka i teška književnost*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Solar, Milivoj (2003): *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb: Golden marketing.
- Solar, Milivoj (2005): *Retorika postmoderne – ogledi i predavanja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Solar, Milivoj (2006): *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Sontag, Susan (1983): *Bolest kao metafora*. Beograd: Rad. Edicija: Pečat.
- Stojanović, Dragan (1984): *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Strinati, Dominic (1995): *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London, New York.
- Syndram, Karl Ulrich (2009): Estetika alteriteta. U *Uvod u imagologiju: Kako vidimo strane zemlje* (2009), ur. Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje, Ivana Brković. Zagreb: Srednja Europa.
- Šafranek, Ingrid (1983) „'Ženska književnost' i 'žensko pismo'“, *Republika* br. 11/12.

Šafranek, Ingrid (1999): „Paradoksalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras“. U: Bartlett, Dj. (ur.), *Tijelo u tranziciji*, Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, Zavod za dizajn tekstila i odjeće.

Šicel, Miroslav (1997). *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Škokić, Tea (2011): Što su brkovi bez muškarca? Društvene konstrukcije muškosti postsocijalističkog razdoblja, u *Horror-porno-enui*, ur. Ines Prica i Tina Škokić, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Škreb, Zdenko, ur., (1985): *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Škvorc, Boris (2003): *Ironija i roman: u Krležinim labirintima*, Zagreb: Naklada MD.

Škvorc, Boris (2005): *Gorak okus prešućenog*. Zagreb: Alfa.

Tenžera, Veselko (1979): *En passant*, Zagreb: Znanje.

Tickner, Lisa (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, Dubravka (2001c): *Zabranjeno čitanje*, Beograd: Geopoetika.

Ugrešić, Dubravka (1999): *Kultura laži*, Zagreb: Arkzin.

Ugrešić, Dubravka (2002): *Američki fikcionar*, Zagreb: Konzor.

Ugrešić, Dubravka (2005): *Nikog nema doma*, Zagreb: Devedeset stupnjeva.

Ugrešić, Dubravka (2010): *Napad na minibar*. Zagreb: Fraktura.

Ugrešić Dubravka (2014): *Europa u sepiji*, Zagreb: Profil.

Velčić, Mirna (1993): *Otisak priče: Intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb: August Cesarec.

Veljak, Lino (2010): "Čovjek kao metafizička utvara", u *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada.

- Visković, Velimir (1983): *Mlada proza: eseji i kritike*, Zagreb: Znanje.
- Welsch, Wolfgang (1993): "Postmoderna: genealogija jednoga spornog pojma". U *Postmoderna ili borba za budućnost*. Prir. Petar Kremper. Zagreb: August Cesarec.
- Williams, Raymond (2006): Analiza kulture, u *Politika teorije*, prir. Dean Duda, Disput, Zagreb.
- Wilson Schaef, Anne (2006); *Biti žena*, Zagreb: Planetopija.
- Wood, James (2008): *Proza na djelu*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Woolf, Virginia (2003): *Vlastita soba*, Zagreb: Centar za ženske studije.
- Woolf, Virginia (2005): *Obična čitateljica*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Wollstonecraft. Mary (1999): *Obrana ženskih prava*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Zaid, Gabriel (2005): *Koliko knjiga*, Zagreb: Algoritam.
- Zlatar, Andrea (2004): *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Zlatar, Andrea (2002): Tko nasljeđuje žensko pismo? U *Zborniku zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: FF Press, str. 109 – 117.
- Zlatar, Andrea (2010): *Rječnik tijela*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Zlatar, Andrea (1989): *Istinito, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Zlatar, Andrea: Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti. [http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Zlatar\\_Predfeminizam.pdf](http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Zlatar_Predfeminizam.pdf)
- Žena, povijest, književnost, *Kolo* 2/2001.
- Žižek, Slavoj, Butler, Judith, Laclau, Ernesto, (2007): *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*. Zagreb: Jesenski i Turk.

## Internetski izvori

[http://hr.wikipedia.org/wiki/Povijest\\_Socijalisti%C4%8Dke\\_Federativne\\_Republike\\_Jugoslavije](http://hr.wikipedia.org/wiki/Povijest_Socijalisti%C4%8Dke_Federativne_Republike_Jugoslavije) (pristupljeno 28. 8. 2013.)

[http://hr.wikipedia.org/wiki/Revolucije\\_1989](http://hr.wikipedia.org/wiki/Revolucije_1989). (pristupljeno 28. 8. 2013.)

<http://proleksis.lzmk.hr/3480/>, pristupljeno 28. 8. 2013.

[http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Sablic-Tomic\\_Prostori.pdf](http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Sablic-Tomic_Prostori.pdf)  
(pristupljeno 8.11.2013.)

<http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/raskol-zenske-scene/77-silovanje-kao-oruzje>. Pristupljeno 26. 2. 2013.

<http://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>. Pristupljeno 23. 6. 2013.

<http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/vjestice-iz-ria/33-lobistica-promukla-glasa>. Pristupljeno 27. 2. 2013.

<http://www.women-war-memory.org/index.php/hr/povijest/vjestice-iz-ria>. Pristupljeno 27. 2. 2013.

<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Simulacrum>, pristupljeno 2. 11. 2012.

Ugrešić, Dubravka: "Ženski književni kanon", *Sarajevske Sveske*, br. 37-38, dostupno na <http://www.sveske.ba/bs/content/zenski-knjizevni-kanon> (pristupljeno 29. 8. 2013.).

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=332946>, pristupljeno 29. 8. 2013.)

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4765>

## ŽIVOTOPIS

Josipa Korljan Bešlić rođena je 23. rujna 1981. godine u Splitu. Godine 2005. diplomirala je hrvatski jezik i književnost na Sveučilištu u Zadru, na Odjelu za kroatistiku i slavistiku. Radila je kao profesorica hrvatskoga jezika i književnosti u više osnovnih i srednjih škola te kao vanjska suradnica Filozofskog fakulteta u Splitu, gdje je od 2010. godine stalno zaposlena kao lektorica. Kao naslovna asistentica na Filozofskom fakultetu u Splitu sudjelovala je u seminarskoj nastavi kolegija Teorija književnosti, Hrvatska književnost 20. stoljeća, Dječja književnost, Hrvatska dječja književnost i Književnost za mladež te kao vanjska suradnica Umjetničke akademije u Splitu na kolegiju Književnost. Područje njezina interesa obuhvaća žensku književnost, feminizam, popularnu kulturu i ironiju, što nerijetko spaja s metodologijom poučavanja hrvatskoga kao inoga jezika, čime se bavi kao lektorica. Objavila je nekoliko znanstvenih članaka i sudjelovala je na nekoliko međunarodnih znanstvenih skupova.



## Popis radova (izbor)

Korljan, Josipa (2012) Podrivanje ironijom: nacerena bablja lica // *Peti hrvatski slavistički kongres*. Zbornik radova, knjiga 2. Rijeka, Hrvatska, 2012; 781-788

Korljan, Josipa (2011) Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema. // *Croatica et Slavica Iadertina*. Vol. 7 (2011) , 2; 413-422 (pregledni rad, znanstveni).

Korljan, Josipa; Buljubašić, Eni (2011) Književnost i nove tehnologije: pristup poučavanju hrvatskom kao drugom i stranom jeziku. // *Časopis za hrvatske studije / Croatian Studies Review*. 7 (2011) , 7; 361-375 (izvorni znanstveni, znanstveni).

Korljan, Josipa; Škvorc, Boris (2011) Upisivanje ženskosti u popularnu/fantastičnu/političku teksturu gledišta - o prozi Dubravke Ugrešić. // *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*. 2/3 (2011) , 2/3; 65-84

Korljan, Josipa (2010) O pjesničkoj slobodi (ili Oprostite, znaju li oni hrvatski?). // *Časopis za hrvatske studije / Croatian Studies Review*. 6 (2010) , 6; 269-280

Korljan, Josipa (2010) Izricanje neizrecivog: upisivanje traume u roman *Ministarstvo boli* Dubravke Ugrešić. // *Mogućnosti : književnost, umjetnost, kulturni problemi*. 1 (2010) , 3; 126-139

Korljan, Josipa; Penjak, Ana (2011) Detabuizacija stereotipa starosti u hrvatskoj // *Zadarski filološki dani IV* Zadar, Hrvatska, 2011