

Autobiografski elementi u muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić

Furlan, Mirela

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:081511>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Mirela Furlan

Autobiografski elementi u *Muzeju bezuvjetne predaje*

Dubravke Ugrešić

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Mirela Furlan

Matični broj: 0009063518

Autobiografski elementi u *Muzeju bezuvjetne predaje*

Dubravke Ugrešić

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Danijela Marot Kiš

Rijeka, 2018.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Autobiografski elementi u 'Muzeju bezuvjetne predaje' Dubravke Ugrešić* izradila samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Danijele Marot Kiš.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u diplomskom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica

Potpis

Mirela Furlan

Sadržaj

| | |
|---|----|
| 1. Uvod | 2 |
| 2. Teorijsko određenje autobiografije | 4 |
| 3. Dubravka Ugrešić..... | 9 |
| 4. Tema egzila | 12 |
| 5. Muzej bezuvjetne predaje..... | 14 |
| 6. Autobiografski elementi u romanu..... | 20 |
| 6. 1. Autoironija | 20 |
| 6. 2. Autobiografija i struktura djela..... | 23 |
| 6. 3. Autobiografija i fotografija | 24 |
| 6. 4. Lik majke..... | 30 |
| 6. 5. Noć u Lisabonu | 32 |
| 6. 6. Egzil | 32 |
| 6. 7. Eseji..... | 36 |
| 6. 8. Biografije..... | 37 |
| 7. Zaključak | 39 |
| 8. Literatura | 41 |
| 9. Sažetak..... | 44 |

1. Uvod

Termin autobiografija javlja se krajem osamnaestog stoljeća kada je napisana jedna od najznačajnijih autobiografija: *Ispovijesti* Jeana-Jaquesa Rousseaua. Iako je sam termin novija pojava, autobiografske tekstove uočavamo već u IV. stoljeću kada Augustin piše *Ispovijesti*. Njemački teoretičar Georg Misch smatra da razvoj ovog žanra možemo pratiti već od faraona. Modernu autobiografiju u kojoj autori promišljaju o svom životu pratimo od 18. stoljeća. Tijekom devetnaestog stoljeća uočava se procvat ove vrste pa svoje autobiografije pišu J. W. Goethe, J. S. Mill, G. More, Stendahl i drugi. Porastom razine pismenosti raste i popularnost takvih tekstova i osoba koje ih pišu. Dvadeseto stoljeće karakteriziraju pak prikazi subjektivne svijesti čime autobiografija prelazi u sfere umjetničke proze poput autobiografskog romana. Ovaj tip diskursa njeguju i spisateljice 60-ih godina, a danas je posebice popularan zahvaljujući modernim medijima.

Razvojem psihologije sve se više stavlja naglasak na pojmove poput percepcije, identiteta, subjekta te subjektivnosti. Psiholozi su, proučavajući ljudsko pamćenje, dio pamćenja u kojem pohranjujemo podatke o sebi nazvali *autobiografskim pamćenjem*. Posebnu su pažnju posvetili selektivnosti pamćenja na temelju kojeg pisci zapisuju svoje uspomene.

Počeci hrvatske autobiografske tradicije sežu u četrnaesto stoljeće kada zadarski patricije Pavao Pavlović piše *Memoriale Pauli de Paulo patritii jadreensis* opisujući političke prilike u Zadru, no njegovo je djelo ipak ponajprije kronika. Elementi autobiografije uočavaju se i u elegijama Janusa Pannoniusa te *Apologiji* Matije Vlačića Ilirika, a u sedamnaestom stoljeću Bartol Kašić piše *Život Bartola Kašića koji je on sam napisao*, djelo koje stoji kao prva autobiografija. U 18. stoljeću takva se djela pišu samo na hrvatskom (za razliku od prethodnih razdoblja kada su pisana talijanskim i latinskim), a neki od autora

su Ljudevit Gaj, Petar Preradović, Adolfo Veber Tkalčević te Silvije Strahimir Kranjčević. Tradicija se nastavlja autobiografijama Ksavera Šandora Gjalskog, Josipa Kozarca, Antuna Gustava Matoša te Ivane Brlić Mažuranić. Prve kritike o ovom žanru piše Tin Ujević između dvaju svjetskih ratova, a autobiografije se uglavnom pišu po narudžbi od strane književnika. Suvremena praksa naglasak stavlja na sam čin pisanja, a važna imena zasigurno su ona Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić, Pavla Pavličića, Julijane Matanović te Gorana Tribusona. Teorijsku podlogu ovom plodnom području daju Mirna Velčić, Andrea Zlataar i Vladimir Biti.

Na početku rada navest će se nekoliko teorijskih razmatranja o autobiografiji koji potvrđuju aktualnost, ali i kompleksnost ovog žanra. Autobiografski su elementi često prisutni u ženskom pismu, a upravo će središnja tema ovog rada biti analiza tih elemenata u romanu *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić. Promatrat će se na koji način autorica pristupa žanru, ali i tematizira samu problematiku pisanja autobiografije.

2. Teorijsko određenje autobiografije

U uvodnom dijelu rada spomenut je povijesni razvoj autobiografije. Upravo se o starosti ovog žanra raspravljalo mnogo pa prema tome razlikujemo dvije struje: prva smatra da se o autobiografiji može govoriti od 1800. godine usporedno s pojavom termina, dok druga razvoj prati tisućama godina unatrag. Autobiografija kao zaseban žanr povezuje se s pojavom *Ispovijesti* Jeana-Jaquesa Rousseaua, no prvi tekstovi s autobiografskim elementima javljaju se s postankom indoeuropske i antičke književnosti (Zlatar 2004: 36).

Koliko je razilaženja pri definiranju pojma autobiografije prisutno potvrđuje i citat koji je Andrea Zlatar izdvojila iz teksta Jamesa Olneya: *Svi misle da znaju što je autobiografija, ali se ni dvoje ljudi ne može složiti što doista ona jest* (1998: 16). Autobiografiju je teško definirati jer je ona granični žanr smještena u prostor između historiografije i književnosti. Već iz samog naziva ovog žanra možemo izvesti jednu njegovu definiciju. Prefiks *auto-* (grč. *auton*) u značenju *sam* pridružen je postojećem pojmu biografija čime dolazimo do *pisanja o svom životu*. Takvu definiciju daje i Georg Misch u *Povijesti autobiografije: opis (graphia) jednog individualnog ljudskog života (bios) od same te individue (autos)* (prema: Finci 2011: 78). Andrea Zlatar u uvodu knjige *Autobiografija u Hrvatskoj* (1998) ističe kako su autori tijekom godina mijenjali mjesto i jačinu naglaska na svakom od pojedinih dijelova ovog višesložnog termina. Na samim je počecima naglasak stavljen na *bios*, na sam život kao predmet pisanja. U razdoblju renesanse, prosvjetiteljstva i romantizma fokus je na onom *ja* koje piše, dok je na poslijetku u središtu pisanje. Zlatar navodi kako je upravo nejedinstvenost formalnih obilježja autobiografije dovela do odustajanja teoretičara od identifikacije temeljnih obilježja ovog žanra. Georg Misch pisao je o značaju autobiografije istaknuvši njezinu dokumentarističku vrijednost: upravo kroz taj žanr upoznajemo čovjeka i njegov svijet. Autobiografija ima

sposobnost zabaviti čitatelja, ali i opomenuti. Predstavlja poseban žanr, a ujedno i individualnu interpretaciju vlastite egzistencije.

Autobiografija se javlja u različitim oblicima te kao takva ne funkcionira na razini književnih vrsta, već upravo kao autobiografski diskurs. Finci (2011) smatra da bi se svako djelo nekog autora moglo promatrati kao vrsta autobiografije jer sadrži neko osobno iskustvo. Paul de Man u tekstu *Autobiografija kao raz-obličjenje* (1998) o autobiografiji ne govori kao žanru, već kao figuri čitanja koja se pojavljuje u određenoj mjeri u svim tekstovima. U procesu čitanja aktivno sudjeluju subjekt teksta i subjekt čitanja pri čemu se oblikuje autobiografski subjekt. De Man negira postojanje autobiografskih tekstova, no u svojem djelu i dalje koristi pojam autobiografije čime potvrđuje kompleksnost ovog pitanja. De Manu se pridružuju i Paul Jay (1985) zamijenivši pojam autobiografije *autobiografskom kvalitetom*, a značajan je i *autobiografski ugovor* Phillippea Lejeunea.

Hibridnost ovog žanra otvorila je prostor brojnim ispitivanjima i teorijskim pristupima, ponajprije pitanjima odnosa subjekta i objekta, osobnog i javnog, fikcije i faksije. Lejeune je želio iznijeti jednoznačnu, čvrstu definiciju žanra, no kasnije se pokazalo da takav pristup ne odgovara fleksibilnosti ovog žanra.

Je li moguće definirati autobiografiju? pita se Lejeune u djelu *Autobiografski sporazum* (2000: 21), a potom je definira kao *retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti*.

Lejeune nadalje izdvaja elemente navedene u definiciji te ih razdvaja u četiri različite kategorije. Kako bismo djelo mogli označiti kao autobiografiju, moraju biti ispunjeni svi navedeni uvjeti unutar svake kategorije. Kategorije su sljedeće:

1. *Oblik upotrebe jezika:*

a) *pripovijedanje*

b) u prozi

2. *Tema: osobni život, povijest razvoja ličnosti*
3. *Situacija autora: identičnost autora (čije se ime odnosi na neku stvarnu osobu) i pripovjedača.*
4. *Pozicija pripovjedača:*
 - a) *identičnost pripovjedača i glavnog lika,*
 - b) *retrospektivna perspektiva pripovjednog teksta (Lejeune 2002: 202).*

Od svih navedenih uvjeta jedan je ključan: identičnost pripovjedača, lika i autora. Takvu situaciju Lejeune naziva autobiografskim sporazumom. Navedeni sporazum mora biti prepoznat u horizontu očekivanja čitatelja što dovodi do pripadnosti proznog teksta autobiografskom žanru. Naglasak se stavlja na samog čitatelja *koji u masi objavljenih tekstova (kojima je zajednički sadržaj prepričavanje nečijeg života) pokušava razlučiti neki red (Lejeune 2000: 201).* Spomenuti sporazum nije jednostavno ostvariti. Pripovijedanje u prvom licu ukazuje na identičnost glavnog lika i pripovjedača, no postoje tekstovi u kojima to nije slučaj. Isto tako razlikujemo i tekstove u kojima je identičnost pripovjedača i glavnog lika prisutna, a taj tekst nije pisan u prvom licu.

Lejeune navodi kako se pri klasifikaciji autobiografskih djela tolerira djelomično odstupanje. Tematika se može odnositi i na društvenu ili političku, a perspektiva pripovijedanja ne mora biti samo prošla, već i sadašnja. Pritom navodi i žanrove bliske autobiografiji: memoare i autobiografski roman. Lejeune radi distinkciju između autobiografije i autobiografskog romana: u posljednjem je prisutna sumnja da su autor i lik identični, iako je autor to zanijekao ili odbio potvrditi. Odnosi se na tekstove u kojima nailazimo na identičnost pripovjedača i lika (Lejeune ih naziva osobnim pripovjednim tekstovima) te one u kojima su likovi označeni u trećem licu (neosobni pripovjedni tekstovi). Pritom upozorava kako je pri unutrašnjoj analizi teksta nemoguće uočiti razliku između autobiografije i autobiografskog romana jer *roman može oponašati, i često je*

oponašao sve postupke kojima se autobiografija služi da bi nas uvjerila u autentičnost svoje priče (Lejeune 2000: 215). Lejeune zato stavlja fokus na samog autora: čim autora obuhvatimo u sam tekst, dolazimo do identičnosti autora, pripovjedača i lika, odnosno do autobiografskog sporazuma.

U Hrvatskoj se početkom dvadesetih godina pojmom autobiografije bavi Mirna Velčić. Ni jedan od samostalnih pristupa autobiografiji nije u mogućnosti dati jednoznačnu definiciju autobiografije pa se u knjizi *Otisak priče* (1991) naglasak stavlja na intertekstualno proučavanje autobiografije s aspekta književne teorije, teorije diskursa, filozofije i etnologije. Na samom početku knjige autorica navodi:

Autobiografije nisu tek pripovijesti u prvom licu i o zbiljskim događajima iz života autora. One su mnogo više od toga. One postaju prostori druženja tekstova različitih kvaliteta – i teorije i fikcije i svakodnevne usmene ili pisane prakse – prostori koji logikom međusobnog presijecanja tekstova i takvom svojom unutrašnjom dinamikom neprekidno istražuju mogućnosti i granice svojih dijaloga (Velčić 1991: 9).

Već se u prvom poglavlju knjige raspravlja o ključnim tezama autobiografije: ideji autobiografije kao žanra, identitetu subjekta kao temelju autobiografskog teksta te istinitosti i autentičnosti kao svojstvima autobiografskog diskursa. Autobiografija se uvlači u sve vrste našeg govora i može se očitovati u gotovoj svakoj vrsti teksta. Identitet subjekta zapravo je prividan, a proizvodi se u samom tekstu. Kada govori o istinitosti, Velčić izravno navodi kako u autobiografijama nije riječ o prikazivanju zbilje, već o stvaranju vjerovanja u njihovu istinitost. Autobiografija je prvenstveno diskurs i kao takva utemeljena je na fikciji. Ta se fikcija ne sastoji *u izmišljanju sebe, drugih ljudi i događaja, nego u njihovu pretvaranju u predmet pripovijedanja* (Velčić 1991: 30). Autobiografski se tekstovi smještaju u propovjedni prostor između historiografije i fikcije. Autobiografija i historiografija međusobno su na

sebe upućene kako bi se osporile, a ta teza dovodi Velčić do ideje radikalnih autobiografija. Riječ je o *diskursu unutarnjih slabosti, prostoru neispunjenih obećanja, proturječja, paradoksa – praksa koja će neprestano uznemiravati, pozivati autore da priznaju fiksijski trenutak proizvodnje svojega diskursa* (Velčić 1991: 132-133).

Velčić se posebno bavila problemom fikcionalnosti autobiografskog teksta, problemom koji je bio predmet brojnih rasprava vezanih uz ovaj žanr. Sam naziv autobiografije predstavlja odnos književnosti i zbilje, odnosno upućuje se na referencijalni odnos prema zbilji. Suvremeni teoretičari opovrgavaju pojmove vjerodostojnosti i referentnosti jer je u prirodi samog teksta njegova fikcionalnost, odnosno svaka je tekstualna transpozicija ujedno i postupak fikcionalizacije (Zlatar 1998: 101). Stoga je valjano u središte staviti uporabu autobiografskih oblika i postupaka u proizvodnji fikcionalne književnosti.

3. Dubravka Ugrešić

Krajem dvadesetog stoljeća žensko je pismo dobilo izraženije mjesto. Tome je zasigurno pridonijela i Dubravka Ugrešić. Rođena je 1949. godine u Kutini, a školovala se na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Po završetku studija radi u Institutu za teoriju književnosti. Iako je književnu karijeru započela knjigama za djecu¹, najznačajnija su joj djela upravo ona za odrasle. Zbirku *Poza za prozu* objavljuje 1978. godine, a Andrea Zlatar uočava kako je već ovdje naznačena njena poetika: *književnost i stvarnost su isprepletene, ono što smatramo književnom stvarnošću nije, naravno nikakav odslik realnosti, već mreža tekstualnih konstrukcija u kojima i stvarnost predstavlja samo jedan od tekstova* (2004: 119). Romanom *Štefica Cvek u raljama života* (1981) ostvaruje velik uspjeh što je rezultiralo i filmskim uprizorenjem djela. Ovaj *patchwork roman* radi paralelu između pisanja i šivanja poistovjetivši pripovjedačicu sa šveljom. Postmodernističko kolažiranje i suprotstavljanje visoke književnosti popularnoj kulturi ostaju stalne odrednice Ugrešićkinih romana, dok se nešto kasnije javljaju i teme egzila te pitanje identiteta. 1983. piše zbirku kratkih priča s fantastičnim elementima *Život je bajka* u kojoj je intertekstualnost u središtu. *Forsiranje romana reke* (1988) roman je o piscima i njihovim svjetovima, a ironiziranjem njihove pozicije, Ugrešić ironizira i vlastiti životni poziv. Pravi je primjer suvremene hrvatske proze prožet satiričnim komentarima, crnim humorom i parodijom različitih književnih formi poput kriminalističkog i ljubavnog romana.

Romanom *Forsiranje romana reke* završava predratno razdoblje njezina stvaralaštva. Jasmina Lukić smatra kako je Ugrešićkino stvaralaštvo podijeljeno na dva dijela, a rez predstavlja odlazak iz domovine. Jukić također tvrdi kako se fizički odlazak Dubravke Ugrešić podudara s njezinim literarnim ulaskom na

¹ Od knjiga za djecu objavila je tri djela: *Mali plamen* (1971), *Filip i srećica* (1976) te *Kućni duhovi* (1988).

inozemno književno tržište² jer su tijekom 1991. i 1992. godine u Engleskoj objavljena djela *Forsiranje romana reke* i *In the Jaws of life*³. Predratnim razdobljem završava eksperimentiranje s različitim književnim rodovima i brojnim stilskim sredstvima.

Spletom političkih okolnosti Dubravka Ugrešić napušta Hrvatsku krajem devedesetih godina, a trenutno živi u Amsterdamu. To se iskustvo egzila itekako preslikalo na njezino stvaralaštvo što je vidljivo u romanima *Muzej bezuvjetne predaje* (1998) i *Ministarstvo boli* (2004). O ovim dvama romanima Andrea Zlatar (2004: 135) govori sljedeće:

Kada bih morala jednom slikom predočiti prozu Dubravke Ugrešić u 'Muzeju bezuvjetne predaje' i 'Ministarstvu 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.“

Ugrešić se u problematičnim vremenima ne okreće većini, ne prihvaća prevladavajući svjetonazor, već se javlja kao drugačiji glas koji *sudjeluje u velikoj polemici proizašloj iz radikalne ideološke transformacije društva i njome generiranih turbulencija vremena* (Kovač 2011: 155). Roman *Baba Jaga je snijela jaje* tematizira mitski lik Babe Jage, često prisutan u brojnim bajkama i narodnim predajama. Za svoj posljednji roman *Lisica* (2018) nagrađena je *t-portalovom* nagradom za roman godine, što je ujedno i prva nagrada koju je autorica primila u Hrvatskoj nakon što ju je 1993. godine napustila. Ugrešić piše

² Lukić, Jasmina. (2013). *Pisanje kao antipolitika*, str. 74 (URL: <http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2013/06/Lukic-Pisanje-kao-antipolitika.pdf>)

³ *In the Jaws of life* je knjiga koja objedinjuje sljedeća djela: *Štefica Cvek u raljama života*, *Život je bajka* te jedna priča iz *Poze za prozu*.

i eseje okupljene u sljedećim zbirkama: *Kultura laži* (1996), *Zabranjeno čitanje* (2001), *Američki fikcionar* (2002), *Nikog nema doma* (2005), *Napad na minibar* (2010) i *Europa u sepiji* (2014).

4. Tema egzila

Prozni je Ugrešičkin opus usko vezan uz politički kontekst. Rat je obilježio kako njezin život, tako i stvaralaštvo, a egzilatnska pozicija postala je njezina točka gledišta na zbivanja u rodnoj zemlji. *Egillant-pisac svoj prostor ima samo u svom vlastitom pisanju, pisanje je njegov azil u egzilu*, piše Zlatar (2004: 135). O egzilu je pisao Edward Said u djelu *Reflections on Exile and Other Essays* tvrdeći da je svatko tko se ne može vratiti kući egzilant, no razlikuje nekoliko tipova: egzilanti (*exiles*), izbjeglice (*refugees*), izvandomovinci (*expatriates*) i emigranti (*emigres*). Kao razliku između egzilanata i izvandomovinca navodi kako egzil potječe od drevne prakse protjerivanja, a jednom protjerani, *egzilanti žive anomalan i jadan život, stigmom autsajdera* (Said 2002: 181), dok ovi drugi dobrovoljno žive u tuđoj zemlji. Korljan Bešlić (2015: 126) navodi kako Ugrešić u svojim izvanknjiževnim tekstovima tvrdi da živi u *dobrovoljnom egzilu*, iako pridjev dobrovoljan upućuje i na povezivanje s izvandomovincima prema Saidovoj podjeli.

Egzil je prema definiciji čin slanja neke osobe u progonstvo, progonstvo izvan domovine, odnosno prisilan boravak izvan mjesta stalnog boravka ili izvan države.⁴ Kao takav radikalni čin, egzil za sobom povlači preispitivanje svijeta oko sebe, onog iz kojega je pojedinac izuzet, ali i onog u koji je smješten. Problem predstavlja pozicija osobe u novonastaloj situaciji. Egzil je u najizravnijem smislu propitivanje osobnog identiteta (Kovač 2011: 35). Propitivanje identiteta zauzelo je središnju poziciju u postmodernoj književnosti, a posebno na našim prostorima gdje se raspad osobnog povezuje s raspadom javnog identiteta, odnosno raspadom države. Jambrešić Kirin uočava kako se u tekstovima Dubravke Ugrešić egzil preobražava od potrage za sigurnom lukom do neizvjesnog i odvažnog intelektualnog putovanja. Pisanje više nije samo

⁴Hrvatski jezični portal, natuknica *egzil*, URL:

http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fF11WxY%3D&keyword=egzil

bilježenje života u egzila jer u egzilu ama baš nitko nije živio od književnosti (Grubišić 1991: 80).

O egzilu je pisala i sama Dubravka Ugrešić u tekstu *Pisati u egzilu*. Ugrešić govori o piscima egzilantima koji u tekstovima pokušavaju urediti svoj razasuti život, umiriti strahove, ublažiti gorčinu. Zbog toga su takvi tekstovi najčešće hladniji jer se autor želi odvojiti od vlastitog traumatskog iskustva, a napuštena je sredina za egzilanta uvijek živo polje traume. Oni su ironični, autoironični, melankolični, nostalgичni te fragmentarni i montažni jer je rasuti život moguće ispričati samo u fragmentima. Ugrešić uspoređuje tekst o egzilu s ljubavnom pričom: ljubavna priča završava vjenčanjem, a egzilantska dobivanjem putovnice nove države. Taj proces dobivanja dokumenata izuzetno je dug i mučan, kao kazna migrantima što su napustili svoje domove jer *pristojni ljudi ne napuštaju tek tako svoje ostarjele roditelje i svoje države*, ironijski zaključuje Ugrešić.⁵ Jednom kad ode, egzilant se rijetko vrati, čak i kad u domovini više ne postoji razlog prvotnog odlaska. Ne želi ponavljati isti put jer nema snage za to.

⁵ Ugrešić, Dubravka. *Pisati u egzilu*. str. 2, URL: http://www.b92.net/casopis_rec/60.6/pdf/097-109.pdf

5. Muzej bezuvjetne predaje

Tematiku egzila Ugrešić prvotno unosi u roman *Muzej bezuvjetne predaje*⁶, koji će biti središnja tema ovog rada, a potom je nastavlja u *Ministarstvu boli*. Naslov je ovaj roman dobio prema stvarnom berlinskom Muzeju bezuvjetne kapitulacije koji je zatvoren 1994. godine. Muzej je obilježavao kapitulaciju Njemačke u Drugom svjetskom ratu. Sam se naslov može preslikati na sadržaj: riječ je o sudbinama ljudi koji su *bezuovjetno morali kapitulirati pred životom, pred onim što ih je prisilio da napuste vlastitu zemlju i odu u egzil* (Zlatar 2004: 131). To potvrđuje i Zoran, egzilant iz Bosne koji kaže: *Sve sam više uvjeren da smo svi mi živi muzejski eksponati* (Ugrešić 2002: 297).

Pred čitateljem je izričito individualna knjiga, muzej voštanih figura i udžbenik o prolaznosti kazao je Zdravko Zima (2006: 255). Muzej bezuvjetne predaje koncipiran je kolažiranjem, a rezovi su dodatno naglašeni grafemskim odvajanjem. Tekst se sastoji od nekoliko samostalnih tipa diskursa koji su vezani uvodnim navodima. Fragmenti čine prstenastu cjelinu, ogrlicu, koju autorica izravno zaziva na nekoliko mjesta u romanu. Struktura romana je samo naizgled fragmentarna. Riječ je o zapletenoj mreži veza koje se postepeno otkrivaju. U knjigu nas autorica uvodi pričom o morskom slonu Rolandu iz berlinskog zoološkog vrta u čijoj je utrobi pronađeno mnoštvo raznovrsnih predmeta. Nasumce izabrane stvari ispale su posjetiteljima zoološkog vrta pa kao takve čine svojevrsni muzej europske kulture iz sredine dvadesetog stoljeća. Ti su predmeti međusobno nepovezani, a sasvim su se slučajno našli na istom mjestu. Ono što ih povezuje jest kontekst, pozicija na kojoj su smješteni, a ona je zasigurno nepovoljna i nasilna: utroba jednog morskog slona. Ova uvodna slika predstavlja okvir samog djela: kao što su se različiti predmeti unutar morskog slona našli na istom mjestu i zbog toga čine cjelinu, tako i različiti

⁶ Roman *Muzej bezuvjetne predaje* objavljen je na nizozemskom, engleskom, njemačkom, švedskom, grčkom i mađarskom jeziku, a tek onda na hrvatskom.

dijelovi teksta unutar *Muzeja* postaju cjelina. Autorica sama napominje kako posjetilac zoološkog vrta koji promatra naveden prizor promišlja o vezama koje su s vremenom predmeti uspostavili, a zatim daje uputu:

Na sličan bi način čitalac trebao čitati roman koji stoji pred njim. Ako mu se čini da među poglavljima nema smislenijih i čvršćih veza, neka bude strpljiv, veze će se postepeno uspostavljati same (Ugrešić 2002: 11).

Morski slon pritom postaje metafora suvremene zbilje koja gubi mogućnost ostvarivanja kao skladno i funkcionalno jedinstvo. Promatrač utrobe ima potrebu uspostaviti određeni red unutar pobacanih stvari, organizirati kaos. Tekst nije omeđen ni prostornim ni vremenskim granicama, a u skladu s poimanjem zbilje kao referenta, autorica asocijativno i kumulacijski tekstualizira slojeve svojeg iskustva što dovodi do toga da se u bilo kojem trenutku i s bilo kojeg mjesta može upisati bilo koja tema (Kovač 2011: 127). Povezanost uvoda, odnosno sadržaja trbuha morskog slona, osim na razini strukture, možemo sagledati i na razini sadržaja. Nasumični predmeti u Rolandovom truhu označavaju razne egzilante koji su se našli na istom mjestu. Kroz brojne fragmente protežu se teme egzila, samoće, traženja, raspada zajednice, a ono što ih povezuje je lik pripovjedačice čiji je život prikazan kao cjelina, ali istovremeno prepun praznina. Radi se o fragmentiranim biografijama egzilanata, jezično i kulturološki raznolikim: Zoran i J. iz Beograda, Goran iz Skoplja, D. iz Zagreba, Katarina, Fikret i Krešimir iz Bosne te brojni Romi. Svi one dijele zajedničko sjećanje, promišljaju o napuštenim domovinama, o sunarodnjacima:

Ovdje se sastaju izbjeglice iz Bosne. Raspituju se o dušama, tko je odakle, zna li tko ovoga ili onoga, gdje je sada tko. Skupljaju se prema gradovima i selima. (...) Zemlja koje nema, Bosna, ovdje, na Gustav-Meyer-Allee, svake subote nanovo ucrtava svoju mapu u zraku. Mapa nakratko bljesne i iščezava poput mjehurića od sapunice (Ugrešić 2002: 293).

Višeznačnost ove uvodne bilješke može se sagledati na još jednoj razini. U utrobi morskog slona nalaze se predmeti koji su ostali tamo nakon njegove smrti. Tako se u ovom romanu nalaze sjećanja na neka prošla vremena jer ona su sve što je pripovjedačici ostalo.

Roman se sastoji od sedam dijelova. Određeni su dijelovi teksta označeni rednim brojevima i takvi se izmjenjuju veoma brzo kako bi dočarali ritam ulice i grada Berlina gdje se radnja odvija. Nalikuju na misli koje su usput zapisane, međusobno nisu povezani te sadrže raznovrsne motive. Ti su dijelovi fragmentarni, a nose njemačke nazive. Nizani su u diskontinuitetu kao četiri cjeline: *Prvi dio, Ich bin müde*; *Treći dio, Guten Tag*; *Peti dio, Was ist Kunst?*; *Sedmi dio, Wo bin ich?* Takvi zapisi nisu individualizirani, dok s druge strane nailazimo na one koji su samostalni, s naslovom, početkom, sredinom i krajem. Pripovjedačica se u njima prisjeća prošlih događaja i osoba koje su obilježile njezin prijašnji život. Nose hrvatske nazive, a podijeljeni u tri poglavlja: *Drugi dio, Kućni muzej*; *Četvrti dio, Priče s diskretnim motivom anđela koji napušta prostor*; *Šesti dio, Grupna fotografija*. Radnja se odvija logičnim slijedom, sadrži određene likove, prostor i vrijeme radnje. Navedeni su zapisi u potpunoj suprotnosti: oni kratki, nepovezani, govore svojom strukturom, dok je kod kohezivnih naglasak na semantici. Kovač (2011: 128) uočava da je hipertrofirana događajnost u disperzivnim zapisima i njihova redukcija na apsolutno sad i ovdje, suprotstavljena epskoj digresivnosti, fabularnosti, vremenskoj višeslojnosti kohezivnih zapisa. Kovač također dvije vrste diskursa u djelu naziva disperzivnima i kohezivnima, a njihovu je suprotnost prikazala i grafički (2011: 120).

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| <i>DISPERZIVNI subjekt</i> | <i>KOHEZIVNI subjekt</i> |
| <i>sadašnjost</i> | <i>prošlost i sadašnjost</i> |

| | |
|----------------------------------|--|
| <i>Berlin</i> | <i>širok životni prostor (Europa, Amerika)</i> |
| <i>kratki zapis</i> | <i>cjelovita priča</i> |
| <i>duhovitost, igre riječima</i> | <i>oblikovanje karaktera, situacije</i> |
| <i>površna zamjedba</i> | <i>analiza slučaja</i> |
| <i>osoba = kroki</i> | <i>osoba = portret</i> |
| <i>ime</i> | <i>biografija</i> |
| <i>kolažiranje fragmenata</i> | <i>fabuliranje</i> |
| <i>simultanitet</i> | <i>sukcesija (vremenski slojevito)</i> |
| <i>zamjećivanje</i> | <i>pripovijedanje</i> |

U djelu, dakle, nailazimo na brojne suprotnosti (brzi/kratki tempo, anegdota/priča sadašnjost/prošlost) koje proizvode osebujan ritam teksta. Celia Hawkesworth u tekstu *Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić* (2006) smatra kako bismo ovaj roman tematski mogli podijeliti na četiri dijela: progonstvo, Berlin, umjetnost i muzeji. Pritom su elementi svakog od navedenih dijela upleteni u onaj drugi. Ponavljanje istih motiva u različitim zapisima pridonosi povezivanju tekstova iste razine. Jedan od takvih motiva je lik anđela. Prvotno se spominje u šest priča iz drugog dijela romana, a kao simbol služi u trećem dijelu u kojem se opisuje promjena pripovjedačičina odnosa s prijateljicama.

Tekst vrvi intertekstualnim i metatekstualnim elementima, karakterističnim za postmodernizam, a za potpuno razumijevanje podrazumijeva angažiranost čitatelja. Iako je tekst djelomično fragmentaran, nailazimo i na umetnute cjeline poput recepata za *ajnpren* juhu te fusnote, koje su česte u Ugrešićkinu stvaralaštvu. Gotovo svako poglavlje započinje prigodnim citatima, a autori nekih od citata su Susan Sontag, Milan Kunder, Viktor Šklovski, Reiner Maria Rilke, Isak Babelj te Gogolj.

Andrea Zlatar (2004: 135) navela je kako ovaj roman nije moguće feministički analizirati jer *njegovo pripovijedanje ne ide u pravcu prepoznavanja ili konstrukcije nekog univerzalnog ženstva niti stvaranja kolektivnog identiteta na temelju spolne istovrsnosti*. No Korljan Bešlić ističe nekoliko elemenata iz tog aspekta pa usmjerava pozornost na sintagmu *lutkina kuća* koja aludirajući na Ibsenovu dramu priziva *pitanje slobodnomislećeg „ženstva“* (2015: 141). Prvi puta se *lutkina kuća* spominje kada pripovjedačica govori o torbi u kojoj su spremali uspomene: *U siromašnom poslijeratnom djetinjstvu lišenom predmeta ta torba od svinjske kože služiti će kao nadomjestak za nepostojeći podrum i tavan. za lutkinu kuću, za igračke* (Ugrešić 2002: 28). Fotografije odnosno uspomene ironično se poistovjećuju s lutkama, pripovjedači su one predstavljale igračke pa su zbog toga zauvijek urezane u njeno pamćenje. U drugom dijelu romana jedan je ulomak naslovljen *Lutkina kuća*. Riječ je o kući u koju su se uselili, a njezina je majka takvu uvijek željela, *veliku lutkinu kuću* (Ugrešić 2002: 89). Pripovjedačica ponovno ironično komentira novo okruženje: *prva spavaća soba mojih roditelja, kupljena na kredit, (...) prvi štednjak na plin, u kupaonici će se naći prvi viđeni bojler na drva*.

U romanu se i sama autorica dotiče ženske književnosti. U ulomku *Mama u kugli* autorica u staklenoj uočava svoju majku preko koje prelaze sjene Eme Bovary, Maureen O'Hare, Tesse i Carrie. Te se sjene namataju jedna na drugu, isprepleću, preslikavaju se i traže jedna u drugoj odraz kao u zrcalu:

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).

Ovom se tematikom autorica bavila i u prethodnim djelima kritizirajući romane popularne među ženskom publikom, a koji stvaraju *kolektivni ženski identitet* (Korljan Bešlić 2015: 142).

6. Autobiografski elementi u romanu

Korljan Bešlić (2015: 126) ističe kako je autobiografija značajan žanr egzilanata, ali i hrvatske ženske književnosti 90-ih godina. Razloge tome možemo tražiti u promjeni životnog okruženja što dovodi do redefiniranja identiteta, otkrivanja načina funkcioniranja na novom prostoru. *Egzil, stanje izbačenosti iz uređenog prostora i vremena, po svojoj je prirodi preispitivačka pozicija* (Kovač 2011: 195). Dubravka Ugrešić zaobilazila je autobiografiju koja je često bila odrednica ženskog pisma, no devedesetih se godina opredjeljuje upravo za taj tip iskaza. Kriza identiteta dovela je do potrebe za pogledom u unutrašnjost, privatnost, ali se uz pomoć strukture udaljava u fikciju.

U predgovoru zbirke eseja *Američki fikcionar* iz 2002. godine iznosi stavove o autobiografskom diskursu navodeći da bi autor koji drži do sebe moramo izbjegavati autobiografske zapise, zapise o drugim zemljama te dnevnik. Ugrešić smatra da je takvom tipu proze neizbježan narcizam, a ona se s *tim narcizmom uspješno bori upravo zahvaljujući arsenalu književnih postupaka parodije, ironije, humora, od kojih ne odustaje ni u temama koje bi same po sebi vukle prema modusu tragičnog ili patetičnog*, zaključuje Zlatar (2004: 122).

6. 1. Autoironija

Autobiografski diskurs prožima veliku većinu njezina opusa, no taj je tip neizostavno isprepleten s ironijom što nas dovodi do pojma autoironije koji je izuzetno rijedak u literaturi (Zlatar 2004: 122). Jambrešić Kirin u tekstu *Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih* (2008) piše kako kod Ugrešić ironija zamjenjuje patriotizam i postaje neizbježna za doba u kojem piše. U počecima njezina stvaralaštva autobiografski elementi samo su se naslućivali, a središnje mjesto zauzimaju literarni postupci. Kasnije to središnje mjesto pripada autoironiji jer sam autobiografski diskurs biva nesigurnim.

Jambrešić Kirin upozorava da je jedina opasnost pisanja o vlastitoj egzilantskoj poziciji leži u melankoličnim promišljanjima o prošlosti, djetinjstvu i odrastanju pa često prelazi u *nostalgično estetiziranje onog neizbježnog ideološkog zaslona što zasjenjuje, umekšava, iskrivljuje doživljaj prošle stvarnosti* (Jambrešić Kirin 2008: 190) kao u romanu *Muzej bezuvjetne predaje*.

Na samom početku ovog djela nailazimo na opasku: *Pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičkom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitatelja*. Samim time Ugrešić želi uputiti čitatelja da se ne bavi autobiografskim aspektom teksta, već estetskom razinom. Dubravka Ugrešić se od svojih ranijih djela zalaže za poetičko načelo o autonomiji literature (Lukić 2006: 467). Važno je da su navodi funkcionalni u kontekstu cjeline teksta, a jesu li oni i autobiografski, manje je bitno za umjetničko djelo kao takvo. Upravo se zato autorica poigrava vjerodostojnošću: kada priča počinje opasno nalikovati na život, ona je fikcionalizira (Kovač 2011: 138).

Iako se autorica distancira od autobiografskog diskursa, *Muzej bezuvjetne predaje* sadrži mnoštvo autobiografskih ili biografskih strategija pisanja. Pripovijeda se u prvom licu, a u jednom dijelu romana pripovjedački glas dobiva majka koja piše dnevnik.

Postavlja se pitanje zašto autorica toliko raspravlja o autobiografskom žanru, a na početku tvrdi da nije potrebno analizirati autobiografske elemente iako su oni očiti. Prisjetimo li se da u ranijim tekstovima piše kako taj žanr treba izbjegavati, dolazimo do odgovora. Ključ je u ironiji i autoironijskoj poziciji pripovjedačice. Said (2002) je pišući o egzilu naveo kako svaki povratak u vlastitu prošlost podrazumijeva ironiju. Takva se pozicija uočava u tekstovima nastalim nakon odlaska iz domovine. Ugrešić se udaljila i iz nove pozicije promišlja o sebi, *i kao egzilantu, i kao autoru, i kao ženi koja stari* (Korljan Bešlić 2015: 131). Već u prvom poglavlju vidimo naslov *Ich bin müde* koji ukazuje na umor od borbe protiv života te pomirbu s vlastitom sudbinom

egzilanta. Takav stav teško je povezati s Dubravkom Ugrešić pa se može zaključiti upravo suprotno: radi se o prikrivanju odnosno maskiranju kako bi mogla krenuti još žešće u novu borbu.

Autorica se poigrava s vjerodostojnošću tekstu što vidimo u šestom djelu nazvanom *Grupna fotografija*. Ugrešić opisuje susrete s prijateljicama Almom, Dinkom, Nušom, Ivanom i Hanom. Ove su prijateljice uživale u hrani i gatale iz karata, a jednom im je prilikom u sobu ušetao anđeo na skejtbordu. Do ovog se trenutka pripovijedanje sastojalo od portretiranja likova koji se doimaju prepoznatljivi i uvjerljivi, no potom se uvodi fantastični lik koji nas odmiče od dokumentarističkog tona teksta. Autorica se, dakle, poigrava s činjenicama i imaginacijom pa se tako paralelno javljaju dva simbola: morski slon s početka priče te anđeo koji prevladava u drugom djelu teksta. Ono što realističnoj slici utrobe morskog slona daje fikcijsku dimenziju jest metafora, preslikavanje na samu strukturu cijelog djela, dok je fantastični element anđela Alfreda obilježen generacijskim simbolima: skejtbordom te značkama i bedževima. Zanimljivo je i da je Alfred ostavio svakoj ženi pero, osim pripovjedačice. Zbog tog su pera one zaboravile susret, a junakinja je osuđena na sjećanje. Iako se na prvi pogled može činiti da je ovdje riječ o zborniku zbog načina strukturiranja teksta, povezanost zapisa pripovjedačicom/junakinjom, ali i način grupiranja raznovrsnih dijelova dovodi do određenja djela kao romana s nizom autorskih komentara i subjektivnih opisivanja (Kovač 2011: 127).

U ranijim Ugrešićkinim djelima poput *Štefice Cvek u raljama života* te *Poze za prozu* visoka se književnost spaja s onom niskom poput ljubica čime autorica ukazuje da i oni mogu postati dio kvalitetne književnosti. Isto tako i ironija spojena s autobiografskim elementima može dati dobar rezultat. Isprepletanje *suprotnih* strana vidimo u ulomku *Godina 1949.* u kojem je pripovjedačica u potpunosti poistovjećena s autoricom: *Dana kada sam rođena, 27. ožujka, na poljoprivrednom dobru „Belje“ uspješno se razvija fiskulturni rad, zabilježen je*

napredak zadruge u Velimirovcu, *zemlja je spremna za potpuno izvršenje plana proljetne sjetve*, a u frontovske brigade uključuje se 10.000 žena Splita (Ugrešić 2002: 88). Istaknuti dijelovi djeluju poput novosti iz novinskog članka čime doprinose vjerodostojnosti teksta. Pripovjedačica iznosi još poneke detalje poput filmova koji su se prikazivali u različitim kinima. S druge strane nalaze se navodi o situaciji u svijetu, odnosno o događajima koji su obilježili 1949. godinu. Neki od njih su osnivanje Europskog vijeća u Parizu, kraj građanskog rata u Kini i proglašavanje NR Kine te rascjep Berlina. S tim značajnih događajima isprepleteni su i oni manje bitni za svijet: u Velikoj Britaniji ukidaju kupone, prestaje restrikcija slatkiša, a princ Charles je beba sa zanosnom lokvom. S jedne strane pripovjedačica stavlja Zapad, a s druge strane Istok pa piše: *U rječniku svijeta postoji svijet. U rječniku svijeta mi jedna da postojimo. U našem rječniku svijet jedva da postoji. (...) U rječniku moje mame svjetovi ne postoje. U njezinu rječniku postojim ja, muž koji neće umrijeti i – ajnpred juha* (Ugrešić 2002: 88). Iz ovoga možemo iščitati kako autorica ironizira vlastitu sudbinu, mjesto rođenja, vlastiti svijet. 1949. godina je prepuna događaja, no za njezinu majku ne postoji ništa osim uže obitelji, a takav se stav može pripisati većini ljudi njezina vremena.

6. 2. Autobiografija i struktura djela

Ranije smo već spomenuli dvije vrste diskursa koji se izmjenjuju u *Muzeju bezuvjetne predaje*, onaj promatrački te onaj pripovjedni. Takva dvovrstnost proizlazi iz nadređenog načela autobiografičnosti (Kovač 2011: 119). Identitet je egzilantskog subjekta rascijepljen pa samim time iznosi i različite zapise. Jedan dio bilježi pojedinosti iz svakodnevice ne vodeći brigu o tematskoj povezanosti, dok drugi motive okuplja u priče sa zapletima. Kao što piše Jambrešić Kirin (2008), egzilant propituje svijet iz kojeg je maknut, ali i svijet koji ga trenutno okružuje. Prvobitni bi svijet odgovarao pripovjednom djelu teksta, kohezivnom, dok bi onaj disperzivni opisivao okruženje u kojem je subjekt trenutno smješten.

Kovač te dvije vrste diskursa razlikuje i kroz odnos fikcije i zbilje. Zapisi o gradskoj svakodnevnici u Berlinu uglavnom su faksijski, dok su priče većinom fiksijske.

6. 3. Autobiografija i fotografija

Izbjeglice se dijele na dvije vrste: na one s fotografijama i na one bez fotografija (Ugrešić 2002: 18), navodi pripovjedačica na početku djela. Prije samog teksta vidimo fotografiju na kojoj se nalaze tri žene⁷ u kupaćim kostimima, a potječe iz prvih desetljeća dvadesetog stoljeća. Iako o njoj ne zna mnogo (osim da je snimljena na rijeci Pakri), fotografiju pripovjedačica stalno nosi sa sobom u koferu s drugim sitnicama:

Zamjećujem da fotografiju uvijek nosim sa sobom, kao kavu fetišnu stvarčicu kojoj ne znam pravo značenje. Mutnožuta površina hipnotički privlači moju pažnju. Ponekad dugo zurim u nju i mislim ni o čemu. Ponekad se pažljivo udubljujem u zrcalne odraze triju kupačica u vodi, u njihova lica koja gledaju pravo u moje. Uranjam u njih kao da ću odgonetnuti tajnu, otkriti neku pukotinu, skriveni prolaz (Ugrešić 2002: 17).

Fotografija joj ne znači ništa i ne zna joj podrijetlo, no inzistiranje na čuvanju te fotografije zapravo je inzistiranje na pamćenju i očuvanju onog što je ostalo od prošlog života. Osim te prve, neizostavna je i fotografija na kojoj su trebale biti njezine prijateljice i anđeo Alfred, fotografija koja predstavlja uspomenu na posljednju zajednički provedenu večer tijekom koje su svjedočile nevjerojatnoj pojavi jednog anđela, no ta je fotografija prazna. Obje su fotografije važne kao simboli onog čega više nema, praznine. Fotografije egzilantima predstavljaju dokaz da je prošli život postojao, ali i sjećanje na izgubljeni identitet. Takvi su sretnici, koji su uspjeli sa sobom ponijeti obiteljske albume. Upravo zato jedan Bosanac dijeli izbjeglice na one s fotografijama i one bez njih. Ako fotografije

⁷ O motivu triju žena u romanu *Muzej bezuvjetne predaje* pisao je Nebojša Jovanović.

ne postoje, ostaju samo verbalne uspomene, a izgubljeni se identitet nanovo gradi razgovorom o vlastitoj prošlosti.

U romanu se problematika žanra autobiografije dovodi u vezu s tim vizualnim medijem, fotografijom. Ugrešić piše:

I album i autobiografija poštuju predmet kojim se bave. Album i autobiografija djelatnosti su vođene rukom nevidljivog anđela nostalgije. Svojim teškim, sjetnim krilom anđeo nostalgije otpuhuje đavolje 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 (Ugrešić 2002: 47).

Autorica povezuje osobitosti albuma s fotografijama i autobiografijom. Time se direktno dotiče problema istinitosti ovog žanra. On ne može biti vjerodostojan, istinit prikaz nečijeg života kad je sam način njegova stvaranja neprirodan, selektivan. Album se isto tako sastoji od niza fotografija, niza trenutaka koji su i sami reducirani jer se bira trenutak fotografiranja. Takvo se reduciranje trenutka javlja i u tekstovima, no tada je provedeno velikim dijelom podsvjesno. Kako će izgledati jedan album ili autobiografija ovisi isključivo o autoru, on je taj koji bira fotografije, isječke iz života koje želi posložiti u svoj mozaik. Autobiografija je sjećanje u kojem ima mnogo toga namjerno zaboravljenog (Finci 2011: 709). Selekcija fotografija je nužna, ali tvori deformiranu cjelinu jer ne ide logikom objektivne zbilje. Fotografije su posložene onim redom koji želi vlasnik albuma. Isto se tako i autobiografija sastoji od trenutaka koje je autor odabrao i odlučio zapisati. Autobiografija je zapravo jedna vrsta naknadnog, selektivnog dnevnika (Finci 2011: 708). Zbog toga se ne može promatrati kao stvarnost, već kao fikcija. Motivi jesu faktični, no uklopljeni su u umjetničko djelo, u namjernu kreaciju, pa zato nisu samo svjedočenje odnosno dokumentiranje, već proizvode novu zbilju. Tako

uklopljeni autorovom imaginacijom dobivaju novi smisao. *Intencija je jača od autentičnosti* (Kovač 2011: 197). Neizostavno je ovdje spomenuti i strukturu vremena u djelu. Ispričani događaji zbili su se u prošlosti, no njihov se doživljaj upotpunjuje s točke sadašnjosti – autorica daje komentare na prošle događaje sa sadašnje točke gledišta. Vladimir Biti (2005: 227) smatra kako je upravo to problem autobiografije: *sadašnjost kroji prošlost po vlastitoj mjeri zabacujući kako je upravo to prekrajanje traumatična posljedica prošlosti (a nikako suverena odluka)*. Takvom se strukturom odmiče od dokumentarističkog diskursa, a ulazi u prostore umjetničkog djela.

Naime, sam čin slaganja fotografija u albume upravlja naša nesvjesna želja da se pokaže život u svoj njegovoj raznolikosti, a život je i rezultatu (u albumu, dakle) sveden na niz mrtvih fragmenata. I autobiografija ima sličan problem, u tehnologiji pamćenja; ona se bavi onim što je jednom bilo, a to što je jednom bilo ispisuje netko koji sada jest (Ugrešić 2002: 46).

Autorica potom tvrdi kako su album i autobiografija po svojoj prirodi amaterske djelatnosti osuđene na neuspjeh i drugorazrednost. Ovakav iskaz Kovač (2011: 194) smatra strateškim, kao provokaciju usmjerenu na problematizaciju žanra kao klišeja⁸, gotovog predloška, a proizlazi iz autorske opredijeljenosti za fikciju (literaturu) kao područje nadređeno zbilji, s jedne strane te diktata zbilje koja ograničava autonomiju umjetničkog, s druge strane. Navedeni citat potvrđuje fikcionalnost djela te ukazuje kako nije život taj koji kroji autobiografiju, već ona ispisuje život.

Ugrešić, dakle, piše kako je autobiografija drugorazredni žanr, a i sama piše djelo koje vrvi autobiografskim elementima. To nas ponovno dovodi do ironijske pozicije. Autorica ironizira i vlastitu autobiografsku poziciju što

⁸ Poigravanje klišejima konstanta je u opusu Dubravke Ugrešić, posebice obrađena u romanu *Štefica Cvek u raljama života*.

direktno daje naslutiti u sljedećoj rečenici: *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). Iz ovog se ulomka može iščitati autoričina poetika koju smo već ranije spomenuli – autoironija. Pritom nije namjera zamaskirati, već ogoliti sam tekst. Sablić Tomić smatra kako *temeljna strategija novonastalog pripovjednog teksta postaje ironijska kombinatorika* (2002: 82), ako na tekst gledamo kao parodiranu autobiografiju. Ranije je spomenuto kako Dubravka Ugrešić autobiografskim piscima zamjera narcizam pa upravo zbog toga izbjegava direktnu autobiografičnost i okreće se autoironiji koju Zlatar (2004: 123) smatra težim putem i pita se: *Što ima težeg od neprestanog samoironijskog odmaka, stalnoga promatranja sebe iz gledišta vanjskoga oka, bez popusta?* Na kraju svega Ugrešić zaključuje: *Autobiografija je ozbiljan i tužan žanr* (2002: 47).

Autobiografija pripovjedačicu podsjeća na *školsku zadaću za pet* u osnovnoj školi. Takva je zadaća *obvezivala na krute klišeje: na pripovijedanje u prvom licu jednine i na stereotipni početak. Naime, školska zadaća za pet iz nepoznata razloga započinjala bi s kišom (Sjedim pored prozorskog okna o koje udaraju prve kapi jesenske kiše...) i završavala s oborinama* (Ugrešić 2002: 48). Tome je obavezno dodati eliptične rečenice, nostalgični ton te misli o prolaznosti života. Autorica tako kritizira učitelje koji djeci govore kako *dobro pisati* pa zaključuje: *te mokre zadaće poput vodena pečata udarile su većini čitalačke publike temeljna estetska načela* (Isto). Takav je pristup doveo do dva estetska kriterija koja su trajno useljena u svijest najšireg čitaoca: lijepo i istinito, zaključuje pripovjedačica. Upravo spominjan stereotipni motiv kiše Ugrešić umeće na nekoliko mjesta u djelu, a njime i završava ovo poglavlje ostajući dosljedna svojoj ironijskoj poziciji: *Ali jednog dana, kada bol iščezne, otvorit ću je, pregledati fotografije i razvrstati ih u album. Probrat ću ih*

pažljivo, složiti pomno, pazeći da ne promakne kakva greška. Sjedit ću pritom pored prozorskog okna o koje će udarati prve kapi jesenske kiše (Isto, 51).

Fotografije i njihovo slaganje u album povodni su motivi ovog djela. Pripovjedačičina majka želi složiti svoj album, a problemi koji se pritom javljaju mogu se preslikati na autobiografiju:

Jednoga dana zatekla sam je u hrpi fotografija s izrazom tragične bespomoćnosti na licu. – Hoćeš da ti pomognem? – upitala sam. – Ne – rekla je. – To su moji albumi (Ugrešić 2002: 31).

Zamjenica *moji* posebno je naglašena. Nemoguće je pomoći nekome da sastavi svoj album, to je isključivo subjektivna činjenica. Junakinjina majka imala je problema i s kronologijom, nije se mogla odlučiti koja bi fotografija trebala gdje stajati. *Ili je albuma bilo premalo ili je fotografija bilo previše. Nije se mogla ili nije znala odlučiti. U bitki sa žanrom odustala je već na samom početku (Ugrešić 2002: 31).* Ovdje se Ugrešić dotiče problema selekcije prilikom pisanja autobiografije. Fotografije su tu da nas podsjetite na ono što smo možda zaboravili, na važne događaje, na pretke. No one nisu tu samo da dopune rupe u sjećanju, već da ga i konstituiraju. Time se izokreće odnos između fotografije i sjećanja: fotografije bi trebale biti izvedene iz sjećanja, a ovdje je sjećanje izvedeno iz fotografija (Mijatović 2003: 56). Majka konstruira svoju prošlost pa je potrebno odlučiti što je dovoljno važno da bude uvršteno: *Pokušavala je unutar te labave kronologije uspostaviti nekakvu hijerarhiju, ali ako bi se odlučila da iz svog životnog dosjea izbriše nevažne Slavicu i Branka, još uvijek bi iz nepoznatih razloga ostajala nasmijala lica jednako nevažnih – Branke i Slavka (Ugrešić 2002: 32).*

Lijepe slike ostaju, ružne ispadaju. Pripovjedačica priznaje kako nije još spremna uhvatiti se slaganja vlastitog albuma: *U donjoj, najdubljijoj ladici mog pisaćeg stola komešaju se fotografije. (...) Jedan snop fotografija stavila sam u*

kuvertu, zaljepila je, zavezala vrpcom i gurnula na dno ladice. Povremeno izvlačim kovertu, dodirujem je, pod vrhovima prstiju osjećam bol i znam da još uvijek nije vrijeme da je otvorim. Ali jednog dana, kada bol iščezne, otvorit ću je, pregledati fotografije i razvrstati ih u album (Ugrešić 2002: 51). Priznaje kako nije spremna suočiti se s prošlošću, sa životom koji je naglo završio. Jer fotografije su tu kao uspomene, a gledati na prošli život sa svoje egzilantske pozicije bolna je točka svima koji su bili primorani napustiti svoj dom.

Dok se pripovjedačičina majka bori sa slaganjem albuma, a time i sjećanjem, jer ga nikako ne može organizirati, njezina prijateljica iz Amerike svoje je sjećanje retuširala. Jednom je prilikom govorila svom društvu o prijašnjem životu i bivšem dečku Miroslavu kojeg pamti kao visokog plavookog zavodnika, dok pripovjedačica zna da *je jedva imao metar sedamdeset, (...) sitne smeđe oči i rošavo lice* (Ugrešić 2002: 34). Smatrala je da je znanica namjerno uljepšala Miroslava kako bi očarala sudionice ženskog domjenka, no ispostavilo se da nije tako:

Kasnije, dok smo u kuhinji prale suđe, prijateljski sam namignula i zaustila da kažem nešto kao „dobar ti je ono što s Mirekom“, ali me moja znanica pretekla. – Uvijek sam ga voljela i uvijek ću ga voljeti, mog Miroslava... Shvatila sam da priča o Miroslavu nije zabava izmišljena za prijateljice, što je možda u početku i bila. S vremenom je moja znanica uljepšala Mirekovu fotografiju i sama povjerovala u nju, retuš je postao stvarnost (Ugrešić 2002: 35).

I znanica slaže svoj životni album, onaj verbalni, iz kojeg se jednako kao i iz klasičnih brišu one loše fotografije odnosno loše uspomene. Pripovjedačičina majka također je retuširala jednu fotografiju na kojoj se nalazio njezin prijatelj u pogrešnoj uniformi pretvorivši tu uniformu u klasično odijelo. Tako uvodi red u svoje albume izbacujući ono što narušava sklad i idilu. Prigodno je pritom ponovno spomenuti pripovjedačičinu misao: *U tim najiskrenijim i najosobnijim*

od svih žanrova – albumu i autobiografiji – škarice cenzure su najmarljivije (Ugrešić 2002: 47).

6. 4. Lik majke

Roman *Muzej bezuvjetne predaje* posvećen je Veti Ugrešić, autoričinoj majci. Upravo je lik majke u središtu većeg dijela romana, posebice u poglavljima u kojima se konstruira pripovjedna prošlost romana. Dio romana nazvan *Kućni muzej Zlatar* (2004: 133) smatra ključnim jer se u njemu daje obiteljski album. Junakinja pripovijeda životopis svoje majke kroz brojne fotografije i isprekidana sjećanja. Životopis se gradi unatrag, od sadašnjosti pa do pedesetih i četrdesetih godina. Taj put unatrag nije cjelovit i ne teče glatko. Prepun je fragmenata, usputnih slika, zapamćenih prizora, a završava pričom o baki u odlomku *Moja baka na nebu*. Jovanović uočava kako u romanu nalazimo pokušaje ambivalentne identifikacije pripovjedačice s njezinom majkom.⁹ Većina romana govori o liku majke, ali se pripovjedačica pokušava distancirati od nje, želi sama sebi ukazati kako joj nije slična. Jednom prilikom pripovjedačica otvara album i na jednoj svojoj fotografiji uočava dvije bore oko usta, iste one kakve je imala njezina majka. Čim je to shvatila, fotografiju je uništila, kao da je time i uništila sličnost: *Odlučnim pokretom, kao da skidam flaster, odlijepila sam celofanski omotač, izvadila fotografiju, iscijepala je na komadiće i prepustila trajnom mraku zaborava* (Ugrešić 2002: 51). Takav postupak Vladimir Biti (2005: 227) naziva karakterističnim autobiografskim obračunom s isplivavanjem potisnute prošlosti. U majčinom dnevniku, koji je umetnut u roman, čitamo o promišljanjima o svojoj kćeri, o želji da je posjeti, nazove, da razgovaraju. Pripovjedačica preslušava poruke na telefonu i vodi

⁹ Jovanović, Nebojša. (2016). *Motiv tri žene u Muzeju bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić, str. 7, URL: <http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2016/07/MOTIV-TRI-ZENE-U-MUZEJU-BEZUVJETNE-PREDAJE-DUBRAVKE-UGRESIC.pdf>

imaginarni razgovor s njom umjesto onog pravog. Zna koliko bi joj značio njen poziv, no opire se želji da je nazove:

Umjesto njezina broja okrećem točno vrijeme, jedanaest sati pedeset pet minuta tri sekunde, kaže glas, ja šutim držeći slušalicu prislonjenu uz obraz, mazim je, trljam obraz o hladnu plastiku, jedanaest sati pedeset pet minuta pet sekundi, napinjem usta kao da ću nešto izreći, savijam ih u kružić za neke male okrugle riječi, jedanaest sati pedeset pet minuta sedam sekundi, bešumno izgovaram halo, ovdje sam, ovdje tvoja Bubi, balončići riječi dižu se uvis, jedanaest sati pedeset pet minuta deset sekundi, balončići lebde, roje se oko mene kao noćno leptiri (Ugrešić 2002: 118-119).

Nameće se pitanje zašto pripovjedačica ne želi kontaktirati majku, a cijeli su život veoma bliske. Odgovor leži upravo u tome: pripovjedačica se osjećala nedovoljno slobodnom, smatra kako je majka previše utjecala na nju pa se zato želi distancirati. U odlomku nazvanom *Poljubac* pripovjedačica navodi kako u svojim pokretima uočava nju: teško diše poput nje, zamišljeno lamata nogama, oblijeva je val tjeskobe, ima napukli glas. Prisjeća se događaja iz djetinjstva u kojem je zabunom poljubila majku u usta pa zaključuje da je zapravo, kao u zrcalu, poljubila neku buduću sebe. No, paradoksalno, pripovjedačica priznaje kako o majci zapravo premalo: *Pitam se kako to da tako malo znam o njoj. Njezin život izgleda mi poput jeftine, jednom i zauvijek dodijeljene krpice koja se ne da rastegnuti, ni produžiti niti skratiti. (...) Pitam se kako to da tako malo znam o njoj i da se to što znam čini tako nevažnim* (Ugrešić 2002: 82). Iako kroz cijeli roman vidimo otpor identifikaciji s majkom, opiranje priznavanju sličnosti, na kraju saznajemo da je ta identifikacija ipak sprovedena. *Čuje svoje srce kako kuca u mraku. Tup-tup, tup-tup... Osjeća ganuće, kao da iznutra preplašeno udara o stijenke zalutao miš* (Ugrešić 2002: 119) citat je koji govori o pripovjedačičinoj majci, a na posljednjoj stranici romana piše: *Čujem svoj srce*

kako udara u mraku. Tup-tup, tup-tup, tup-tup... Osjećam trenutno ganuće, kao da iznutra udara o stijenke preplašen, zalutao miš (2002: 302). Prijelaz iz trećeg u prvo lice potvrđuje navedeno, majka je dio nje i od toga ne može pobjeći ma koliko pokušavala.

6. 5. Noć u Lisabonu

Priča ovog naziva smještena je u četvrti dio romana. Pripovjedačica opisuje svoje putovanje u Portugal i ljubavnu avanturu s mladićem Antonijem. Antonio je govorio kako treba novac, a razlozi koje navodi očito su izmišljeni. Iako pripovjedačica to zna, daje mu novac, a on obećava da će se vratiti, no to naravno ne čini. Novac daje nakon što mu je otvorila dušu i ispričala sve što joj je na umu pa se čini kao da je taj novac dala kao znak zahvalnosti za saslušanje jer nije imala običaj govoriti o svojim problemima. Njezino priznanje doima se kao iskreno jadanje i baš kada čitatelj počinje sažalijevati pripovjedačicu, ona pokazuje da je autoironija uvijek tu pa kaže: *Sve je to bila istina koju, dakako, ne bih nikada izgovorila, jer sebe tako nisam ni doživljavala, samosažaljenje mi je, uostalom, oduvijek bilo odvratno. Moja istina bila je sada nalik na bljutavi soap* (Ugrešić 2002: 194). Upravo se u ovoj priči najjasnije vidi postupak transformacije autobiografskog žanra i *njegova iskliznuća u druge literarne kodove, do kojih dolazi mehanizmima ironiziranja, ismijavanja, parodiranja* (Zlataar 2004: 133-134).

6. 6. Egzil

U romanu *Muzej bezuvjetne predaje* nailazimo na brojne likove egzilante, one iz pripovjedačičine svakodnevice (*moj susjed Kinez, egzilant; gospođa Kira, Kijevljanka*), ali i neke poznate pisce (Vladimir Nabokov, *neko vrijeme berlinski*

egzilat, Viktor Šklovski, *jedan privremeni egzilat*), što ovu temu stavlja u širi kontekst, od lokalnog do univerzalnog. Sama pripovjedačica sebe definira kao dvostrukog egzilanta, dvostruko *drugog*¹⁰: za vrijeme boravka u domovini stala je na stranu suprotnu većini, njen je svjetonazor oponirao jakim idejama vremena (Kovač 2011: 144), a odlaskom iz Hrvatske postaje egzilat u pravom smislu te riječi.

Pripovjedačici je majka Bugarka pa su je zbog toga djevojčice često zadirkivale:

Kod kuće su me djevojčice često znale zadirkivati izvikujući za mnom Bugarica (Bugarica! Bugarica!), s istom intonacijom s kojom su zadirkivale Ciganke (Ciganica! Ciganica!) kada bi ove prolazile našom ulicom. Bugarica i Ciganica (umjesto pravilnog Bugarka i Ciganka) izgovaralo se ne samo isto nego je i značilo isto: u pitanju je bio netko drugi, netko tko nije isti kao mi (Ugrešić 2011: 167).

Otac joj je bio njoj odgovarajućeg svjetonazora (*čovjek novog doba koji je iz rata izašao boreći se na pravoj strani* (Isto, 86)) pa je junakinja samim time biće koje po biološkim determinantama nije ukorijenjeno u jednom. Njena je unutrašnjost već višedimenzionalna pa joj i jednonacionalno i jednokulturalno kao stav nije prihvatljivo (Kovač 2011: 144). Pripovjedačica se nastoji identificirati van geografskih, nacionalnih i vjerskih crta pa se poistovjećuje s Ciganima i *post-Jugoslavenima*:

Iako danas posjedujem hrvatsko državljanstvo, kada me netko pita tko sam, ponavljam riječi moje mame: Sada više ne znam tko sam... (...) Ponekad se prisjetim pa kažem: Ja sam post-Jugoslavenka, Ciganka..... Primjećujem, naime, tvrdoglavo odbijanje da shvatim važnost nacionalna kolektiviteta, prepoznajem u sebi i neku vrstu tajne, trajne sućuti prema

¹⁰ Na poziciju se egzilanta u osnovi gleda kao na poziciju drugog (Kovač 2011: 143).

'Ciganima' svake vrste. I sama sam bila Ciganica-Bugarica. (Ugrešić 2002: 17, 95, 197)

Pripovjedačica ironizira egzilante, a kako je i sama jedna od njih, ironizira i vlastitu poziciju. Mnogi likovi u djelu su egzilanti. Dok su neki od njih odvojeni od domovine nepravedno, pripovjedačica priznaje da je ona ovdje svojom *krivicom*:

Evropa je, naime, bila puna takvih kao ja. Posvuda sam nailazila na svoje zemljake, Bosance, Hrvate, Srbe. Naše priče bile su različite, a sve su se nekako svodile na isto. Ja sam, doduše, svoju „kuću“ raznijela sama. Previdjela sam da su rat i diktatura braća, to što je stari Remarque znao. Da, napisala sam nešto što nije trebalo. Učinila sam to, priznajem, više iz nesposobnosti da se prilagodim općoj laži nego iz želje da budem heroj. Bila sam u dobi kada se laž, kao zakonita strategija, podnosi samo u književnosti, ali ne više u životu (Ugrešić 2002: 186).

Kao što je već spomenuto, Dubravka Ugrešić svoju je domovinu napustila 1993. godine nedugo nakon teksta *Čisti hrvatski zrak* objavljenog u njemačkom *Die Zeitu*. Ugrešić kritizira demokraciju koja to zapravo i nije jer ne dozvoljava pluralizam mišljenja. Njeno je stajalište realno pa piše o srpskoj agresiji, ali i o hrvatskoj: *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). Navedenim je osobito razljutila nacionaliste pa je primorana napustiti zemlju, a od tog trenutka njezinim se djelima proteže trema egzila. Tekst je naknadno preveden na engleski jezik, a na hrvatskom je objavljen 1996. u knjizi eseja *Kultura laži*. Svoj je odlazak Ugrešić komentirala u tekstu *Pisati u egzilu* iz 2000. godine: *Sama nisam ni emigrant, ni bjegunac, ni politički azilant. Spisateljica sam, koja je u jednom trenutku odlučila da više ne živi u svojoj državi jer njena država više nije bila njena* (2000: 3). Ugrešić tvrdi kako je egzil najčešće dobrovoljna odluka. Većina ljudi

ostaje i prilagođava se politički nepodnošljivim situacijama, no egzilant se odbija prilagoditi, a Ugrešić je napustila svoju državu jer se više nije mogla prilagoditi nasilju laži u javnom, političkom, kulturnom i svakodnevnom životu.

U gore navedenom citatu vidimo kako autorica preuzima odgovornost za svoje djelo, žali za prošlošću, no ironičnošću nadvladava patetiku i sentimentalnost koje smatra stalnim odrednicama žanra autobiografije.

Kada se u romanu govori o egzilu, umeću se ponajprije citati Josefa Brodskog te Milana Kundere, poznatih egzilanata. Ti su iskazi nerijetko stavljeni u majčina usta, kao da su to njezine riječi. Najviše je takvih slučajeva u drugom dijelu *Kućni muzej*. Jedan se cijeli fragment sastoji od naizmjeničnih citata Brodskog, Konrada, Borghesa, Handkea, Šklovskog, Selimovića i Babellja, a svaki je drugi napisan kao majčin iskaz:

Trenuci užasa uvijek su kratkotrajni; to je prije osjećanje nečeg nestvarnog nego baš užasa... - Kaže Peter Handke. – To mi baš ništa ne govori. Imam osjećaj da bi sve bilo drukčije da sam se rodila kao muškarac – Kaže moja Mama. (...) – Život je dobro sređen, kao neseser, ali mi u njemu ipak ne možemo pronaći svoje mjesto... - Kaže Viktor Šklovski. – Možda je ipak stvar u tome što sam se rodila kao žena... - Kaže moja Mama (Ugrešić 2002: 77-78).

Autorica pritom izjednačuje sudbinu *značajnih* ljudi i *obične* žene želeći naglasiti *sličnost ljudskih sudbina i univerzalnu ironiju života* (Korljan Bešlić 2015: 140). Navedeni ulomak autorica završava upletanjem u djelo pa kaže kako je posljednju rečenicu *Sada ionako više ne znam ni tko sam, ni gdje sam, niti čija sam...* (Ugrešić 2002: 78) uvrstila u tekst između dviju sirena za zračni napad, svjesna činjenice da je to možda posljednja rečenica koju će ikada zapisati.

Autorica zatim ponovno tematizira autobiografski diskurs te na samom početku ovog odlomka piše: *Zavrtjela sam na početku slabašnu ideju o žanru, nadajući se lukavom prikraju mozga literarnim efektima, a sada se nalazim u samom njegovu bolnom središtu, kao u živu blatu, i ne mogu van...* (Ugrešić 2002: 75). Bolno je središte upravo ono vezano uz rat: saznajemo kako su se skrivali u podrumima, skloništima i zamračenim stanovima, a uz sebe su obavezno imali osobnu iskaznicu kako u slučaju bombardiranja ne bi ostali anonimni, već *uredno identificirani leševi* (Isto, 79). Ulomak zaključuje sljedećim: *Ideja o žanru koju sam zavrtjela na početku sada se zategla u dvostruku omču* (Isto, 78-79).

6. 7. Eseji

U ovom se romanu mogu pronaći i esejistički dijelovi. Zanimljiv je motiv knjiga *Mati* Maksima Gorkog koju je otac kupio majci povodom rođenja pripovjedačice, a na temelju naslova zaključio je da je prigodna. Ovaj je roman postao reprezentativnim djelom socijalističkog realizma, veličan od strane SSSR-a i drugih komunističkih država. *Mati* je poslužila pripovjedačici kao uvod za promišljanje o socijalizmu. Komentira se ideološko-propagandna floskula *knjiga je naše najveće blago* te apokrifne priče *o socijalističkim velikanima, autodiktatima koji su čitali, čitali i čitali, poput Lenjina; čitali su i noću, uz odsjaj mjesečine, kao Maksim Gorki; koji su, obrazujući se, od seljačica postajali ne samo znalci nekoliko stranih jezika, nego i klavirski virtuozi, kao Tito* (Ugrešić 2002: 106). Iz ovoga možemo iščitati ironijski odnos prema navedenim velikanima, ali ujedno i prema vlastitom ocu koji je smatrao knjigu *Mati* prigodnom.

Prikaz socijalističkih ličnosti uspoređuje s događajima koji su se desili četrdesetak godina kasnije *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 (Isto). Kritika na račun Franje Tuđmana ponavljaju se na nekoliko mjesta u romanu, a posebice pri kraju u dijelu nazvanom *Doti. The Knight of Swords*. Pripovjedačica se prisjeća prijateljica s kojima se prije rata družila pa tako i Doti za koju tvrdi da je, riječima Josipe Korljan Bešlić, od *krive* postala *prava* pa je mržnju prema Jugoslaviji i Titu zamijenila *ljubavlju prema replici, Titovu generalu i imitatoru, predsjedniku nove države* (Ugrešić 2002: 269). Korljan Bešlić (2015: 134) uočava kako podaci o Dotinu životu izuzetno podsjećaju na biografiju Dubravke Oraić Tolić (rođena je u jednom selu u Slavoniji, u Zagrebu je studirala književnost i filozofiju, zanima je jezična kombinatorika) pa potom zaključuje: *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.*

6. 8. Biografije

Kao što je već spomenuto, roman *Muzej bezuvjetne predaje* sadrži mnoštvo priča o različitim ljudima. Neke od tih priča su kratke, usputne, a neke od njih su kompletne biografije. Ponajprije su u središtu priče žene: majka, baka, teta Pupa, Lucy Skrzydelko, Christa, Nuša, Alma, Nina, Hana, Dinka, Doti, Ivana i na kraju pripovjedačica *The fool*¹¹. Zanimljivo je pritom spomenuti da u priči o Christa pripovjedačica tvrdi kako *nije pristojno prepričavati tuđe živote, nije moralno od kuhinjskog razgovora (...) sastavljati ponižavajući žanr „kratke biografije“* (Ugrešić 2002: 1799), a upravo je biografija temeljni način pripovijedanja u romanu. Biografije nisu povezane, već se ukazuje na usamljene pojedince koje spaja jedino zajednička sudbina egzilantskog života. Kroz brojne biografije pripovjedačica priča vlastitu priču, *upijajući u svoju i tuđe biografije* (Korljan Bešlić 2015: 139). U poglavlju u kojem pripovijeda o susretu s Lucy

¹¹ Ja. *The Fool*. naziv je ulomka iz šestog dijela romana. Nakon što autorica daje pregled biografija svake od prijateljica, niz završava vlastitom koju zove *The fool*.

Skrzydelko tvrdi da je ona veoma osjećanja i zbog toga joj je teško u životu. Kasnije saznaje da je Lucy razgovarala sa zajedničkim prijateljem o tom susretu i iskazala svoju zabrinutost za pripovjedačicu jer joj se činila *isuviše osjećajna, naprosto isuviše osjećajna* (Ugrešić 2002: 152). Zaključujemo, dakle, da je pripovjedačica govoreći o Lucy zapravo govorila o sebi.

7. Zaključak

Jambrešić Kirin piše kako su autobiografski elementi česti u prozi ženskog pisma devedesetih godina, a ono što je zajedničko tim djelima jest *metanarativna pripovjedna svijest ostvarena u (pseudo)autobiografskom kodu* (2001: 184). O pseudoautobiografiji govorimo, prema Sablić Tomić, kada autor nije identičan ni liku, ni pripovjedaču, ali su pripovjedač i lik identični. Pripovijedanje se odvija u prvom licu, odnosno riječ je o homodijegetskoj fikciji (Sablić Tomić 2002: 24). Ovakvu situaciju nalazimo i u romanu *Muzej bezuvjetne predaje*.

Ono što nakon analize možemo zaključiti jest da se životno iskustvo pripovjedačice romana *Muzej bezuvjetne predaje* u mnogočemu preklapa s onim autorice Dubravke Ugrešić. Autobiografskih elemenata je mnogo, no oni ne predstavljala ključ za čitanje romana. Renate Lachmann piše kako se autobiografsko upotrebljava kao povijesni medij, *medij podnošenja izvještaja, ovjerovljenog od svjedokinje* (2015: 435).

Rečeno je da je biografija temeljni način pripovijedanja u romanu, a upravo se kroz ispisivanje tih biografija kroji svojevrsna autobiografija. Roman se može sagledati i kao metatekstualna proza koja promišlja o temeljnim problemima autobiografskog žanra, a autorica autoreferencijalno signalizira načine na koje je nastao ovaj tekst. Postmodernizam stavlja naglasak na brisanje granica između žanrova, a tom se crtom vodi i ovaj roman. Uvodnom napomenom da tekst ne treba čitati u autobiografskom ključu, ali i bavljenje samom problematikom žanra autobiografije, autorica ukazuje na brisanje granica između fikcionalne i dokumentarističke naracije. Očito je da se određeni događaji u romanu preklapaju sa životom Dubravke Ugrešić, no irelevantno je deklarirati ovo djelo kao autobiografiju što nam autorica sugerira u brojnim promišljanjima.

Temeljni način na koji se autorica suočava s autobiografijom je ironija. O ovom postupku autorica sama piše: *Ako smiješno, komično, ironično prožme autobiografski tekst, onda će čitalac premjestiti takav tekst u kategoriju 'neistinitog'* (Ugrešić 2002: 47). Autoironijska pozicija pripovjedačice omogućuje joj suočavanje s prošlošću. Svaki segment koji počinje nalikovati klasičnoj autobiografiji završava ironijom. Ironijom se ne služi samo pri komentiranju vlastita života, već i pri odnosu prema događajima i ljudima.

8. Literatura

Izvori:

1. Ugrešić, D. (2002). *Muzej bezuvjetne predaje*. Beograd: Konzor & Samizdat B92
2. Ugrešić, D. (2002). *Američki fikcionar*. Beograd: Konzor & Samizdat B92

Literatura:

1. Biti, V. (2005). *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska.
2. Finci, P. (2011). Autobiografija i pitanje identiteta. *Filozofska istraživanja*, 31/4, str. 707-718.
3. Grgić, S. (2017). Autobiografije i memoari u hrvatskoj povijesnoj znanosti. *Historijski zbornik*. 69/1, str. 189-212.
4. Grubišić, V. (1991). *Hrvatska književnost u egzilu*. Munchen – Barcelona: Knjižnica Hrvatske revije.
5. Hawkesworth, C. (2006). Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić. u: *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput.
6. Korljan Bešlić, J. (2015). *Ironija u prozi Dubravke Ugrešić*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu.
7. Kovač, E. (2011). *Amazonke, vile i satirice*. Čakovec: Insula
8. Lachmann, R. (2015). *Od ljubavi do nostalgije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
9. Lejeune, P. (2000). Autobiografski sporazum. u: *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek: Svjetla grada.
10. Lejeune, P. (2000). Autobiografija i povijest književnosti. u: *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek: Svjetla grada.
11. Lukić, J. (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.
Zagreb: Disput.

12. Mijatović, A. (2003). Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić Muzej bezuvjetne predaje. *Fluminensia*, 15/2, str. 49-68.
13. Sablić Tomić, H. (2008). *Hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
14. Sablić Tomić, H. (2002). *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
15. Said, E. (2002). *Reflections on Exile*. Cambridge: Harvard University Press.
16. Velčić, M. (1991). *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: Kritika kulturnih komunikacija
17. Zima, Z. (2006). *Lovac u labirintu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
18. Zlatar, A. (1998). *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica Hrvatska.
19. Zlatar, A. (2004). *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Internetski izvori:

1. Denić-Grabić, Alma. (2016). *Etika i trauma nepripadanja*. URL: <http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2016/07/Alma-Denic-Etika-i-trauma-nepripadanja.pdf> (posjećeno: 6.9.2018.)
2. Hrvatska enciklopedija, natuknica *Autobiografija*, URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4710> (posjećeno 10.8.2018)
3. Hrvatski jezični portal, natuknica *Autobiografija*, URL: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e11vXQ%3D%3D (posjećeno 10.8.2018).

4. Jambrešić Kirin, R. (2001). *Egzil i hrvatska autobiografska ženska proza 90-ih*. Reč. 61/7, str. 175-197, URL: http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/175-197.pdf (posjećeno: 10.9.2018)
5. Jovanović, N. (2016). *Motiv tri žene u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić*. URL: <http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2016/07/MOTIV-TRI-ZENE-U-MUZEJU-BEZUVJETNE-PREDAJE-DUBRAVKE-UGRESIC.pdf> (posjećeno 23.8.2018.)
6. Lukić, Jasmina. (2013). *Pisanje kao antipolitika*. URL: <http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2013/06/Lukic-Pisanje-kao-antipolitika.pdf> (posjećeno 15.8.2018)
7. Ugrešić, D. (2000). *Pisati u egzilu*. Reč. 60/5, str. 97-109. na: http://www.b92.net/casopis_rec/60.6/pdf/097-109.pdf (pristupljeno: 10.9.2018)

9. Sažetak

Glavni je cilj ovog rada analizirati autobiografske elemente u djelu *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić. U uvodnom djelu navodi se povijesni razvoj autobiografije, a zatim se spominju temeljna teorijska promišljanja o problematici žanra. Smještanje autobiografije na granicu između književnosti i historiografije otvara brojna pitanja, ali i stavlja ovaj žanr u središte mnogih razmatranja teoretičara. S obzirom na to da je u središtu rada roman Dubravke Ugrešić, u trećem je poglavlju navedena njena biografija s naglaskom na književno stvaralaštvo. Egzil je uvelike obilježio autoričin život, a tematizira se i u analiziranom romanu pa je rečeno ponešto o egzilu u književnosti. Roman *Muzej bezuvjetne predaje* predmet je analize u ovom radu. U petom se poglavlju predstavljaju osobitosti djela, dok se u sljedećem kreće s analizom autobiografskih elemenata. Naglasak je stavljen na autoironiju kao temeljni postupaka u djelu, a zatim se analizira odnos autobiografije i fotografije uspostavljen u romanu. Lik majke izuzetno je zanimljiv za analizu jer se proteže kroz cijelo djelo, a sam je roman posvećen autoričinoj majci. Autoričina pozicija je pozicija egzilanata, a i većina likova u romanu su egzilanti. Ironizirajući njihovu situaciju, autorica ironizira i vlastitu. Biografije likova čine većinu romana, a ispisujući te biografije, pripovjedačica piše vlastitu autobiografiju. Ironijski se odnosi i prema događajima i likovima iz svoga vremena, a taj odnos vidimo u esejističkim elementima.

Ključne riječi: autobiografija, Dubravka Ugrešić, egzil, *Muzej bezuvjetne predaje*

**Autobiographical elements in *Muzej bezuvjetne predaje* by
Dubravka Ugrešić**

Key words: autobiography, Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, egzile