

**POSTMODERNO RECIKLIRANJE FANTAZAMA U ROMANU
DUBRAVKE UGREŠIĆ *BABA JAGA JE SNIJELA JAJE* (2008)**

Tzvetomila Pauly

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska

The paper focusses on three fantastic figures of the last book of Croatian author Dubravka Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje* 2008. (English translation: *Baba Yaga Laid An Egg*, Edinburgh: Canongate, 2009.), that is, the fantasies of birds, Baba Yaga and the egg. Thus, this work investigates how traditional imaginary figures have been recycled in the postmodern women writing. Interpretation is ran in the perspective of psychoanalytical theory, using single concepts of S. Freud, M. Klein, J. Lacan, J. Kristeva, Sl. Žižek, J. Buthler. Ugrešić's fantastic images have been also compared with similar fantastic representations in film – Hitchcock's *Birds*, or in painting – F. Kahlo's self-portrait. Research shows that, in comparison with their folklore archetypes, the recycled literary fantasies of Ugrešić have been basically inverted: they imply subversion and irony that are directed not only against the dominant models of public taste and the forms of contemporary "soft" ideologies but also against the traditional roles of reader, writer, critic and text as places where a narrative happens and a coherent meaning has to be produced.

Sâm naslov romana Dubravke Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje* naznačuje jedan od mogućih kodova njegova čitanja, koji sam ovdje izabrala, naime ponovno pokretanje kliširanih – i stoga otpadnih – imaginarnih figura u mašineriji književnog pisanja. *Baba Jaga je snijela jaje* djeluje kao oglas, kao obećanje, kao pozivnica za doručak: čitatelj je pozvan da oljušti i pojede to jaje-knjiga. Čak i sâm materijalno tijelo knjige, njegov takozvani Označitelj, ironično reciklira čitateljska očekivanja. Primivši u ruci majstorski izrađene korice knjige (dizajn: Boris Runjić) s hiperrealnim jejetom na crnoj plohi, čitatelj je zaprepašten već na slijedećoj stranici gdje savršeno bijelo jaje podrugljivo ljosva u tečnoj bjelini papira: idi pa ga nađi u tekstu!

No nemojmo se žuriti za jajetom, ostanimo još trenutak u horizontu čitateljskog očekivanja koji nam pruža naslov i grafičko oblikovanje knjige. U toj dosjetljivoj sekvenciji *Baba Jaga je snijela jaje* već susrećemo tri fantazmatska figura koja će nas zanimati: čudna *Ptica* koja se zove *Baba*

Jaga i njezino *Jaje*. Ako je čitatelj manje-više slavistički i književno upućen, on je migom prepoznao iza bajkovite maske Baba Jage namigujuću autoričinu figuru, jedno od “Zlatnih Pera Balkana”, ta hrvatska ptica-spisateljica koja je izabrala da živi i pjeva ne u svojem društvenom jatuu, a poput slavenske šamanke Babe Jage u šumi, u slučaju Ugrešić - u postmodernoj Amsterdamskoj šumi. A ako je čitatelj ne samo pametan, već hoće nadmudriti i samu knjigu sigurno će nestrpljivo pogledati završetak priče, a tamo ga čeka Aba Bagay – Baba Jaga čitana s kraja naprijed, u punoj bojnoj i metamorfoznoj spremi: pola žene – pola crne ptice koja kao znak svoje moći, ali i svoje dobre volje obdaruje čitatelja ne samo na riječi, već i na slici s crnim perom. Što će on njime napisati?

Auto-referencijalno, -ludističko, -ironično korištenje fantazmatskih figura je zasigurno glavno obilježje pripovjedne tehnike Dubravke Ugrešić u ovom romanu. Iako ovdje odmah prepoznajemo njezino umijeće krojenja “veselih” patchworka iz nelagode i banalnosti kulturnih stereotipa koje je ona već pokazala u svom prvom romanu i bestselleru *Štefica Cvek u raljama života* (1981.), ta Ugrešićina ironija–feminina zadobiva u *Baba Jaga je snijela jaje* novu fantastičnu obradbu. Ovdje fantastični diskurs služi književnoj mistifikaciji, on je *make-up* tekstualnog lica romana. No on nije uzet naprosto kao sustav iz kojeg možemo iznajmiti maske, izgleda da njegov udio u romanu Dubravke Ugrešić ima i funkcionalnu svrhu. Fantastično zadaje dvosmisleni bit personažima, ambijentima, krajolicima. Ono pokreće njihovo kolebanje između ‘istinито’ i ‘lažno’, ‘isto’ i ‘drugo’, ‘staro’ i ‘novo/mlado’. Ništa nije kako je bilo, ništa ne odgovara svom označitelju: “Tu ja ništa ne prepoznajem... Zar je to...?” (Ugrešić, 2008: 72). Fantastična preobraženja hvataju sve: ženska tijela koja se sažimaju ili raširuju do neprepoznatljivih dimenzija; apartmane, hotele, gradove i čak cijele države postaju renovirane, marketinški modificirane, tranzicijski čudovišna, zazorno odcijepljena. Ironija, koja podržava i romaneskni narativ, sadržana je u tome da su sve te transformacije produkt ne fikcionalnog žanra, nego realnosti same. Fantastično, dakle, služi kao pojačalo kroz koje bolje čujemo disharmonični zvuk realnoga. Ili rečeno Lacanovim terminima, Realno preplavljuje i Simboličko i Imaginarno: Realno je jezovitije nego bilo koja simbolizacija i imaginacija.

Ptice

Film *Ptice* Alfreda Hitchcocka možda je najpoznatiji primjer umjetnosti koji prikazuje horor Realnoga pomoću fantazmatskih figura ptica. Zastrašujuće skupljanje vrabaca, galebova i vrana u filmu je vrlo slično navalu ptica na početku romana Dubravke Ugrešić: „I zaista čini se da su ptice izmakle kontroli, okupirale su gradove, zaposjele parkove, ulice,

grmlje, klupe, restorane na otvorenom, stanice metroa, kolodvore. I kao da nitko ne primjećuje tu invaziju. Evropske gradove okupirale su ruske, kažu, svrake, grane drveća po gradskim parkovima povijaju se pod njihovom težinom. Golubovi, galebovi, svrake nadlijeću nebo, a teške crne vrane s kljunovima otvorenim poput štipaljki šepesaju po gradskim trapinama. U amsterdamskim parkovima razmnožile su se zelene papigice, odbjogle iz kućnih krletki: njihova jata šaraju nebo u niskom letu poput papirnatih zelenih zmajeva.“ (16)

Kritika interpretira nalet Hitchcockovih ptica kao simbol „kozmičke“, „ekološke“ i/ili „obiteljske“ katastrofe¹. Slavoj Žižek, naprimjer, koristeći Lacanovo poimanje Realnoga kao psihički registar koji izmiče simbolizaciji u jeziku, kao mjesto izvan svakog zakona i poretka, kao izvor neočekivanog terora Stvari, uspoređuje Hitchcockove ptice sa zarazom koja hara Edipovom Tebom. Ptice su “otjelovljenje nesklada u Realnome, nerazriješene napetosti međusubjektivnih odnosa” te “inkarnacija dubokog poremećanja u obiteljskim vezama” (Žižek, 2002: 183). Ptice Dubravke Ugrešić isto su u prvom planu “vjesnici”: one najavljuju “smrt... nevolju, nesreće, ali i rođenje... svadbu te krupnije događaje od općeg značaja (bolest, rat)” (Ugrešić, 2008: 292). One signaliziraju da nešto na ovom svijetu doslovno *nije u redu*.

Međutim, Žižek usmjerava svoju interpretaciju prema odsutnosti očevih figura u filmskom scenariju, što označava, rečeno Lacanovim terminima, da je ukinuta Očeva Simbolička funkcija “umirujućeg zakona, Imena-Oca”. Žižek prihvaća donekle tezu da tako stvoreni vakuum ispunjava “iracionalno majčino nad-ja, koje sprečava na tiranski i zlotvorski način svaku normalnu seksualnu vezu” (Žižek, 2002: 184). U romanu Dubravke Ugrešić, koji delikatno šije feministički diskurs, isto tako vladaju isključivo žene, majke, kćeri. Muškarci su ovdje ili odsutni, ili bivši, invalidizirani, umirujući ili impotentni čak i kad su “začarani” u nepopustljivoj erekciji. No invazija ptica, čini se, nije jednoznačan simbol hirovite ženske moći, koja hoće preuzeti Očevu poziciju niti u filmu *Ptice*, niti u romanu *Baba Jaga...* Lucidno Žižekovo tumačenje ne daje objašnjenje zašto ptice nisu jednostavno simbol u Simboličkome, nego “inkarnacija” Realnog. Da bi bile simbol, čini se, njima se mora pripisati neko prepoznatljivo značenje ili svežanj koherentnih značenja, a baš to promašuju i ptice Hitchcocka i ptice Ugrešić. Njihova paradoksalna

¹ Robin Wood, *Hitchcock's films*, New York, 1977., cit. prema S. Žižek, *Warum greifen die Vögel an?*, u *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagen*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 2002., 181.

fantazmatska priroda najavljena je na samom početku i Hitchcockovog filma i romana Dubravke Ugrešić kao jato *neidentificiranih, vrlo raznovrsnih* ptica. Raznovrsnost i brojnost slobodno šetajućih ptica se očuva kao agresija, kao subverzivan, izazivajući čin prirode prema poretku kulture koji će u filmu eskalirati u ubilačkim napadima životinja na ljude.

Stravičnost Hitchcockovih Ptica se može dobro opisati pomoću pojma *abjective*, koji uvodi Julija Kristeva², pozivajući se i na Lacanovu teoriju, kao objekt koji izaziva gađenje i jezu, *zazorno*, koje ona između ostaloga definira ovako: “Ne čini se, dakle, nešto zazornim odsutnost čistoće ili zdravlja, već *ono što remeti identitet, sustav, red. Ono što ne poštuje granice, mjesta, pravila*. Srednji put, dvosmislenost, mješavina....Zazornost je ... dvolična” (Kristeva, 1989: 10, moj kurziv).

Međutim ptice, pripominje roman Dubravke Ugrešić, su “metafora za seksualni organ”, ali ne precizira za koji. U hrvatskoj narodnoj poeziji, informira nas glas pripovjedača, susrećemo sljedeća dva istančana i dvosmislena izričaja:

Oj, devojko, draga dušo moja,	Ka ne pita kruha od pšenice,
Draga mi je i košulja tvoja;	Niti pita vinca iz lozice,
Pod košuljom ptica perpelica	Nego pita – mesa bez koščice.

(Ugrešić, 2008: 291-292)

Osim toga, akt-s-pticom opsesivno zaposjeda imaginacije umjetnika svih vremena, ali osobito često ‘golu ženu s pticom’ rabe modernistički slikari: od Renoira, preko Courbeta, Delacroixa, Maneta, Duchampa i dr., sve do Magritta (Ugrešić, 2008: 136-140) gdje je ptičja figura dvosmislen znak katkad muškog, katkad ženskog spolovila. Fantazma ptica, dakle, aktivira u svim tim djelima semantičke kodove seksualnosti koja poput ptica u grmlju “šuška” (Ugrešić, 2008: 15) u Simboličkome, oklijeva jednoznačnosti, “cvrče” na samoj granici razlika. Žižek ima pravo kad odbacuje priznati simbolički ili znakovni karakter Hitchcockovih ptica: “Ptice ne « označuju » majčino nad-ja, one ne « simboliziraju » spriječene seksualne odnose, “prisvajajuću” mamu itd. One su prije predočenje u Realnome, objektiviranje, inkarnacija slučaja (okolnosti) da “nešto nije uspjelo” na Simboličkoj razini – ukratkom, one su objektiviranje-pozitiviranje jedne *promašene* simbolizacije. U jezovitoj nazočnosti

² Vidi J. Kristeva, Moći užasa, Naprijed, Zagreb, 1989.

napasnih ptica jedna određena nestašica, određeni promašaj zadobiva svoje pozitivno postojanje” (Žižek, 2002: 184, moj prijevod)³.

Fantazam, koji izaziva Realno, je smjesa razlika: kakvo je to zazorno komešanje vrabaca, galebova i vrana? Fantazam je ludističko supostojanje “crnoga” i “bijeloga”, “velikoga” i “maloga”, “muškoga” i “ženskoga”, njemu više odgovara neodređenost i sirovost Stvari, a zbog toga i djeluje monstrozno. Roman *Baba Jaga je snijela jaje* koristi paradoksalnost takvih fantazama, ali za razliku od filma *Ptice* Alfreda Hitchcocka ne izabire diskurs strave, nego drugu mogućnost koja je založena u svakom dvosmislenom fantazmu: njegovu domišljatost, njegovu usku povezanost s dosjetkom. Kao ilustraciju ćemo navesti samo još dva primjera jezovito-ironičkih fantazmatskih slika iz romana.

Prvi je autoportret Fride Kahlo s brkovima, cigaretom i četirima papigama na ramenima i u krilu, koji promatra u svojoj mašti Ugrešićina junakinja Beba (Ugrešić, 2008: 139). On je jedini slučaj auto-referencijalnog korištenja poznatog motiva u nizu modernističkih slika, iznimka koja “udara krivi takt” (Ugrešić, 2008: 57). Njegova osobina, ono “što nije u redu”, je da izgleda kao portret ‘Žene koja želi upisati se u Simboličkome, ali ne kao objekt, već kao subjekt’, no umjesto toga ispisuje ekscesan fantazam iz Realnoga: ‘nemogućnost-čudovišnost žena s brkovima (i s četirima spolovilima)’. Prema tome, ako je vic u toj slici poput travestijske duhovitosti popularne *Mone Lise s brkovima*, jeza je u auto-portretnosti, u sirovoj auto-referencijalnosti, u “zaziranjem od samoga sebe” (Kristeva, 1989: 11). “Zazorno je srodno perverziji, tvrdi Kristeva, osjećaj zazornosti... ukotvljen je u nad ja. Zazorno je perverzno jer ne napušta i ne preuzima neku zabranu, pravilo ili zakon, nego ih izokreće, izvrće, iskrivljuje; služi se njima, koristi ih da bi ih lakše osporio” (Kristeva, 1989: 23). Brkovi na ženskom licu, taj simbol muške zrelosti, označitelj falusa nacrtan nad samim usnama ženskog objekta, su s jedne strane potvrda manjka: žena koja nema falus je, prema Lacanu⁴, sama falus, osuđena da predstavlja, a ne da posjeduje falus. S druge strane, one stvaraju napetost, ukoliko s manjkavim dlakama na svoje lice, žena preuzima poziciju brkova, dodaje ih sebi, prisvaja, a to označava nelegitimno osvajanje prava na govor, na autorstvo, na pozicije Stvaratelja, koje se očituju doduše kao nastran govor, perverzno autorstvo i nemoguće pozicije Stvarateljice.

³ S. Žižek: *Warum greifen die Vögel an?*, 2002.

⁴ J. Lacan u *The Signification of the Phallus. Écrits: a selection.*, Routledge: London and New York, (1977), 2006.

Sličan doživljaj šaljive pogrdje prema ženskosti u svojim sebstvu ima ta ista junakinja Beba promatrajući svoje spolovilo u zrcalu: “S bijelim frotirnim haljetkom nabačenim na golo tijelo Beba se promatrala u ogledalu. Sve se izvjesilo, sve je ostarjelo, sve se izobličilo, i samo je onaj “grmić” tam dolje, prošaren sjedinama, bio još uvijek bujan... Beba je apatično čupnula onaj “grmić” dolje... A kada je htjela krenuti u kupaonici, u jednoj sekundi učinilo joj se da umjesto suhog, sivkastog “grmića” vidi sjajno, crno perje. Beba se posve približila ogledalu, i gle, sada joj se činilo da je s toga mesta promatra ptičje oko, što više, da joj to sjajno, zlobno, ptičje oko namiguje. Iš, vraže...! – protisnula je Beba, stegnula frotirni haljetak i uputila se u kupaonicu” (Ugrešić, 2008: 119).

Dvosmislena kombinacija ptičjih i ženskih figura u tim dvama prizorima je, dakle, usmjerena na represivnom fundamentu Simboličkoga, koji je zasnovan na binarizmu i u kojeg su uperene njihove oči bez srama od vlastite zazornosti ili perverzije. Izgleda kao da je želja tih ženskih figura da iziđu iz mjesta objekta i označenoga, iz uloge sluga i žrtava patrijarhalnog diskursa kulture te da zauzmu poziciju subjekta, gospodara i činilaca, vođena doista od neke zavisti (Freudov pojam *Penisneid*⁵) ili *sjajne zlobe* prema poziciji označitelja, tj. Falusa. Izgleda kao da je taj fantazam žena s brkovima, s vražijm spolovilom ili spolovilima, zaista vrsta Freudovog *Verleugnung*, *poricanje* da je žensko biće kastrirano i odavanje da posjeduje penis⁶. Pritom regresivna, psihotična i perverzna priroda tog fantazma nije nimalo prikrivena, već namjerno iskorištena. Imaginarni penis – Ptice, krilati brkovi, leteći Falus, lebdeći Označitelj, Vrag s mnogo imena – koji funkcionira kao simboličko obilježje moći, je ponuđen od slikarskog i književnog diskursa Fride Kahlo i Dubravke Ugrešić iz arhaičnog, nediferenciranog stanja jastva u množini, u višeznačnosti, u smiješno-strašno, u dobro-loše. On nije muški, niti ženski, nego možda samo narcistički, pred-jezični i pra-subjektivni, on nije još penis, Falus, nego praoznačiteljski pogled drugoga koji zavodljivo namiguje iz zrcala i motri nas s portreta *ispod brkova*.

Baba Jaga

Prema jednoj tobožnjoj etimologiji ime ‘*Jaga*’ proističe iz staroslavenskoga **ega/esa**, “čije je približno značenje: zlo, jeza, košmar,

⁵ Vidi Freudov spis *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, (1925) u *S. Freud, Das Lesebuch*, 2006.

⁶ Isto, 391.

bolest” (Ugrešić, 2008: 236). ‘Baba’ pak upućuje ne samo na staru ženu, nego i općenito na ‘žensku’ u nekim slavenskim jezicima (ruski, poljski), a čak i na dostojanstveno ‘muško’: “*babo, baba* u ... perzijskom, arapskom, turskom, talijanskom [gdje] znači otac ...[ili] stariji muški član porodice” (Ugrešić, 2008: 235). Ambivalentna priroda Babe Jage najavljena je ne samo preko njezine rodne neodređenosti, između ‘ženskog’ i ‘muškog’ (Baba Jaga je često prikazivana s brkovima, usp. P.P. Njegošovi, *Gorski vijenac*, Ugrešić, 2008: 240), niti samo preko promjenjive dobi: ‘stara vještica’/ ‘mlada vještica’ ili biološke vrste: između ‘ljudskog’ i ‘animalnog/ptičjeg’ (Baba Jaga koja ljeti i se pretvara u crnu kokoš ili vranu), već i po njezinom marginalnom društvenom statusu, kao šamanka, izopačenica, emigrantica. Baba Jaga je figura koju Simbolički poredak – jezik, mit, kultura – drži na rubu svojih granica, izvan ljudskog socijuma, u šumi ljudske imaginacije.

Tradicionalni narativi o Babi Jagi, koje su vrlo često izraz mizoginije patrijarhalnog društva, koriste njezin lik kao epizodičnu prepreku na putu glavnih junaka. Za razliku od toga, roman Dubravke Ugrešić je rehabilitira kao centralnu figuru, ali se služi njome maskaradno i metaforično u svom, u biti, realističkom pripovjedanju. Izbor Babe Jage je, u romanu D. Ugrešić, prije svega izbor pozicije iz koje se pripovijeda. Tu poziciju obilježava ne samo marginalnost i sloboda izričaja, nego i širok spektar pogleda na svijet (*Weltanschauungen*) i raznovrsnost rodni identifikacija (*gender*), koja izmiču svakoj dihotomiji, pa stoga i opoziciji “istina”/ “laž”, zahvaljujući u mnogome Baba-Jaginom fantastičnom diskursu. Nešto više, pluralni identitet Babe Jage – ‘žensko-muško-ljudsko-animalno-staro-mlado-itd.’ – se disperzira u mnoštvo romaneskni likova. U romanu su ispričane priče, koje pripadaju nekoliko ženskih i muških osoba, a svaka osoba *jest* i *nije* “tipična” Baba Jaga. Fragmentarnost i polifonija je orkestrirana od prepoznatljivog autoričinog glasa, koji lebdi u svim trima dijelovima romana.

Priče romana, upravljane autoričinom glasom, koriste stanovitu kamuflažu: one *izgledaju kao* realistički prikazi, *kao* svojevrсни biografski i autobiografski dokumentarni zapisi, a istovremeno, u njima prodire nešto fantastično koje dolazi iz tog sjenastog mjesta u jeziku /na samoj granici jezika, gdje se razlike miješaju, gdje nastaju šaljive i jezovite himbene slike, mjesto koje dolikuje šumi, grmlju. U svakoj od njih sadržana je neka neispovijedana, neobjašnjena, možda neizreciva i neprikaziva trauma, koja izlazi na vidjelo u zazornoj butaforiji: takva je nepopustljiva erekcija bosanskog masera, koga je “začarala” jedna srpska granata; takav je “živi grumenčić” – deformirana minijatura majke - koji svaki put iz svojih usta

ispljuje rasplakana pripovjedačica kada razgledava fotografiju svoje majke; takvo je zlatno jaje koje Beba sanja, a u kojem ona nalazi svog umrlog sina-geja u fetalnom položaju itd., itd. Stoga, kao narativna figura, *Baba Jaga*, je mjesto u jeziku, kojim se Simbolički poredak ograničava i određuje; mjesto, koje služi kao *izlaz*: onaj, koji ide kod Babe Jage, napušta ljudski prostor, napušta standarde jezika, opušta se u opasnoj pustolovini, nadalje nema orijentira, nadalje je kaos i mješavina Realnoga. Ali i kao *ulaz*, to potvrđuje roman D. Ugrešić, kroz koji se u poredak jezika može uvući po neki dvosmisleni đavao. Položaj medijuma, koji Baba Jaga ima i u tradicionalnom narativu bajke, je ovdje iskorišten ne toliko da se ide u fantastično područje onostranosti i zabranjene seksualnosti, nego da se stupi u kontakt s “nemogućim”, s traumatičnim te da ga se prizove da uđe u jezik. Meta-figura Babe Jage u tom romanu je, dakle, svojevrsna narativna strategija Ugrešićinog “ženskog pisma”, koja dopušta govor o neizgovorenome.

No Ugrešić pripitomljuje Babu Jagu ne samo kao duh, već i kao tijelo. Sve junakinje u romanu imaju neku Baba Jaginu crtu, najčešće je to neki neobičan tjelesni detalj: “**tjelesni nedostatak**, koji se može iskazati kao višak, manjak ili asimetričnost” (Ugrešić, 2008: 241). Tijelo, kao što upućuje i Michel Foucault u svojoj diskursivnoj analizi Europskog sustava kazni⁷, je mjesto gdje Zakon upisuje svoje dispozitive: dobro i loše se moraju lako raspoznavati. Tome služe i markiranja tijela u religioznoj ili bajkovitoj mitologiji kao što je, naprimjer, žig Kaina i Babina Jagina koštana noga i sl.. No glavna meta tog imaginarnog kažnjavanja ženskoga nije toliko u pretvaranju ljepote u ružnoću, zdravlja u bolest/hromost, koliko u obilježju starosti Babe Jage. Proces starenja žena i starost kao neproduktivno, opadajuće stanje u Simboličkome, koje cilja izbaciti, maskirati ili svesti do nevidljivosti stara tijela je možda glavna tema romana *Baba Jaga je snijela jaje*. Na tematskoj i žanrovskoj razini roman “se bori” protiv te restriktivne politike suvremene kulture. Naprimjer, umjesto tradicionalne “inicijacijske” fabule bajkovitog žanra, gdje se mladi junak priprema i stupa u zrelost, često zadobivši imanje i dragu, kod Ugrešić susrećemo nekoliko starih žena koje se pripremaju za “inicijaciju smrti”, uz to, na jedan krajnje iznenađujući način. “Ritualni prijelaza” se događaju u *wellness* centru! No, u suvremenoj krstionici ‘*dobre njege tijela*’, gdje se prerađuju iskonski strahovi od starosti i smrti - također za ‘*dobre novce*’ - u mitologemima dugovječnosti, sve te simboličke kupke i tretmani dovode junakinje romana ne toliko do fizičke preobrazbe, koliko do duhovitih

⁷ Vidi npr. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp: Frankfurt a/M, 1994, 166.

prozrenja. Ugrešićine Babe Jage, također otprilike na fantastičan način, osvajaju veliku svotu novaca, koja je, zaključuju one, u današnjim vremenima ‘pravi’ “čarobni štapić” (Ugrešić, 2008: 162); one također nalaze svog princa, ali zapravo tamo, gdje je on oduvijek i bio: u bajci, u fikcionalnoj figuri Supermana, Đavla, Tarzana, Ruslana i sl. Odnos Ugrešićinog romana prema žanrovskoj i kulturnoj matrici je svugdje odnos parodije i prevratništva. Simbol tog dvostrukog narativnog oružja je Baba Jagin mač: “u mnogim bajkama Baba Jaga spava s mačem pod glavom...Ja nisam propustila taj mač pod glavom, vjerujem u njegov značaj. ... Ja, Aba Bagay, pripadam „proleterkama“, babljoj internacionali, da, ja sam **ona tamo!**” (Ugrešić, 2008: 311-312).

Bajkoviti mač Babe Jage je u romanu preobražen u pero za pisanje. Njegovo disharmoničko škripanje kroz tekst, ono “udaranje krivog takta”, ruši modele i pretvara stereotype u hrpu jadnih fantazama sklada i pravilnosti.

Jaje

Jaje je, interpretirajući slobodno Lacanov “stadij zrcala”⁸, ona slika imaginarnog savršenstva koje dijete trijumfalno pozdravljuje kao spasonosnu varku potpunosti protiv realnog sebe-osječaja amorfne jajčane mase⁹. Mali *homme-lette* se vidi otprilike kao jaje i to je njegov prvi idealni odraz, bez ikakve pukotine i izljeva. No, pripomenimo još i Lacanovo nastojanje da je zrcalna slika skladište ne samo autoerotičnog samozadovoljstva, nego i matrica unutrašnjeg dvojništva, ega (fr. *moi*) i ja (fr. *je*), koja će postati izvor svih sljedećih poistovjećivanja. Potvrdu da je falšiva-zrcalna-slika ipak legitimna, dijete traži u majčinom pogledu, dijete se nudi majci, Drugome, poput malog objekta *a*, poput *jajeta*. Da bi obilježio te ljubavne opasne veze između majke i djeteta, Lacan uspoređuje brižnu, ali i proždirajuću majku s ženskim krokodilom koji prenosi svoje jaje u vlastitim raljama (Seminar XVII¹⁰).

‘*Jaje kao znak ljubavi*’ je figura, koja se često ponavlja u Ugrešićinom tekstu. U prvom djelu romana ona je najavljena takoreći «u originalu»,

⁸ Vidi J. Lacan, *The Mirror stage as formative of the function of the I*, u *Écrit: A Selection*, 2006.

⁹ Lacanov neologizam ‘*l’hommelette*’ vidi u *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed: Zagreb, 1986., 209.

¹⁰ Vidi Shuli Barzilai, *Grandma, what a big mouth you have?*, u *Lacan and the Matter of Origins*, 1999., p.214., internetski izvor.

preko prepričane ruske bajke *Car-djevojka*, u kojoj junak mora proći kroz teška iskušenja bajkovite geografije i politike zla da bi zadobio jaje, ljubav Car-djevojke. No jaje se mora ne samo zadobiti, nego i pojesti, a kraj priče pogrdno spominje da je Car-djevojka pojela jaje, ali “na prevaru, doduše” (63). U drugom dijelu romana, priča se nastavlja «u kopiju s produženjem» preko epizode iz Puškinove poeme *Ruslan i Ljudmila*, gdje su junaci ostarjeli. Nakon duge i teške bitke za stjecanje simbolnog kapitala, Puškinov starac zadnji put traga za jajetom-ljubavlju. No umjesto mlade ljupke drage susreće strašnu staru vješticu. Dakle i ovdje potraga završava prevarenim očekivanjima. Motiv je iskorišten u romanu i treći put kad Mevludin nudi jedno jaje Rosie kao «svoje srce na srebrnu pladnju» (Ugrešić, 2008: 158, 288). Roman Dubravke Ugrešić vraća mladost i ljepotu junacima, ali ne zaboravlja na fiktionalni okvir – književnost – u kojem se ljubav-jaje može tako idealno, bez ostatka konzumirati. Ovaj put ironija nije izvedena krajem bajke, niti klasične poeme, nego je posipana po cijeloj dužini Ugrešićine parodije ljubica.

Ono što je paradoksalno i povremeno djeluje zazorno kod jajeta-ljubavi je u samoj imaginativnoj figuri jajeta, koja je, ponovimo, privid savršenstva i potpunosti, koji izaziva neutaživu realnu glad, nezadovoljivu požudu. „Cijeli naš život, konstatira jedan junak romana, je potraga za ljubavlju, koju ste vi ... uzevši za primjer rusku bajku, definirali kao – jaje“ (Ugrešić, 2008: 128). Traganje za jajetom, za tom fantazmatskom slikom zadovoljavajuće cjelovitosti, počinje, čini se, kada ga dijete prvi put izgubi, tj. – prema psihoanalitičkom diskursu – kad bude prisiljeno napustiti imaginarni dualni odnos s Majkom i prihvatiti Simbolički poredak Oca, postati podijeljeni subjekt sustava razlika. Pritom, incestni tabu koji pokreće ovo rastavljanje, tvrdi Judith Butler¹¹, prethodi tabu homoseksualnosti koji Simbolički sustav indirektno uspostavlja, namećući „zakon heteroseksualne želje“ (Butler, 2006: 86). Dijete reagira na ovaj gubitak objekta ljubavi (majka) internalizirajući ga u svojem ideal-ego, kako objašnjava i Freud u svojoj studiji o melankoliji¹². „Rodna identifikacija, kaže Butler, je vrsta melankolije u kojoj je spol zabranjenog objekta internaliziran kao zabrana“ (Butler, 2006: 86, moj prijevod). U slučaju ženskog subjekta, „heteroseksualna matrica“ Simboličkoga (Butler, cit. članak) zahtjeva da se gubitak majke kompenzira preko rodne, ženske identifikacije s njom. Roman D. Ugrešić stavlja u pokret tu suspendiranu žensku želju o majci,

¹¹ Vidi J. Butler, *Prohibition, psychoanalysis, and the production of the heterosexual matrix*, u *Gender Trouble* (1989), Routledge, New York and London, 2006.

¹² Vidi S. Freud, *Trauer und Melancholie* (1916-1917). *Das Lesebuch*, Fischer, Frankfurt am Mein, 2006.

želju da se ima i bude majka. U njemu se simboličke uloge *majka-kćer* neprekidno razmjenjuju po uzorku na paradoksu o *kokoši i jajetu*. Na taj način Ugrešić dotiče jedan od najzačaranijih čvorova u psihoanalitičkom i feminističkom diskursu, pitanje ženskosti i majčinstva.

Jedan iz primjera ćemo naći u prvom dijelu romana, gdje su tri ženska lica – stara, zrela i mlada žena – prikazana kako nenamjerno, ali uporno izbjegavaju svoje određene kulturne uloge kao majka, kćer i eventualna unuka te stalno preuzimaju mjesto Druge. Starost i nemoć majke pretvara je u dijete. Bespomoćnost i neprivlačnost mlade djevojke preobražava je u „staru ženu“ (Ugrešić, 2008: 61). Time je poljuljan ne samo njihov generacijski status ‘mlade’ – ‘stare’ žene, no i jednostavnost linearnog mehanizma identifikacije u Simboličkome: kćer – majka. Time se uvodi začaran u ciklusu identifikacijski metabolizam, sličan povezanosti mehanizama introjeksije i projekcije koje se temelje na pounutrivaju voljenih objekata u najranijoj dobi djeteta kako to predstavlja nakon Freuda u svojoj psihoanalitičkoj teoriji i Melanie Klein¹³. Naime, kćer pounutruje, „proguta“ majku, ali i kćer je u nekoj mjeri „progutana“ od svoje majke (a k tome i od svoje eventualne kćeri), ukoliko “unutarnja” majka upravlja iz instancije nad-ja. Pritom ti procesi prate, kao što je bilo i ranije rečeno, ambivalentne osjećaje ljubavi i mržnje, dobronamjernosti i proganjanja, utjehe i straha. Ključno za ovu zazornu razmjenu u romanu je pamćenje, mnemonički kapital preveden u jeziku kao „vlastite riječi, vlastite slike“ koje majka upisuje u djetetu, spisateljica u čitateljici, i koje postaju „strane“, vlasništvo one iste-Druge, kad ih ta počinje samostalno koristiti. Riječi i slike, uspomene na stvari i mjesta se vraćaju kod pošiljateljice iz primateljice u neprepoznatljivom obliku, u stravičnoj mimetičkoj „eholaliji“ (Klein, 1983: 57). To nemilo dvojništvo očuva i izražava prije svega ‘zrela žena’, ona koja zauzima središnju ulogu u tom triju kao posrednica između mjesta ‘majke’ i mjesta ‘kćeri’. A to je i pripovjedačica, autoritarni subjekt govora, koja, čini se, jedina može priopćiti „krivi takt“ tih odnosa u jeziku. Fantazmeni predmet majčine ili kćerine žudnje, koje one traže jedna u drugoj, nije majka i nije kćer, nego je izgubljena simbioza poput jajeta koje je skriveno u unutrašnjosti patke iz ruske bajke. No taj fantazam ženskosti-majčinstva - Patka s Jajetom, Majka s Djetetom *u jednom te istom tijelu*¹⁴ - se nalazi, prema bajci, uvijek „na drugoj obali širokoga mora“. Takav fantazam, čini se, predstavlja i falusna majka Lacanove teorije koja je

¹³ M. Klein, npr. u *Prilogu psihogenezi manično-depresivnih stanja* (1935), u M. Klein, *Zavist i zahvalnost*, Naprijed, Zagreb, 1983, 42.

¹⁴ A ne u ruci, *odvojeno* kako ga predstavlja tradicionalna ikonografija Madone s novorođenčem.

imago koje poriče kastraciju, Simbolnu inicijaciju u jeziku, u kulturi. Takav fantazam postaje *nemoguć* nakon ulaska djeteta u Edipov kompleks, gdje se ono mora suočiti s manjkom majčinog phallusa. Kod djevojčice se taj manjak očituje i kao vlastiti te se obično kompenzira, prema Freudu¹⁵, preko novootkrivene želje da se rodi dijete, zamjenik phallusa. Zbog toga i svaki pokušaj da se taj fantazam prizove i pripitomi u jeziku kao ljubavni diskurs između majke i odrasle kćeri, kao označitelj intimnosti koji kola između žena, udara «krivi takt», završava neugodom i sramotom plurala „mi“.

„- I tako. Sutra se, dakle, završava naš roman... - rekla je malko ironično. Rečenica je zazvonila kao prsnuta čaša. ... Fraza *imati s nekim roman* značila je biti u vezi, biti zaljubljen. Bila je to nespretnost s njezine strane... Tako je zvonila glad. Prepoznavala sam tu vrstu gladi. ... Tu glad je malošto moglo utažiti, na poslu njezina zataškivanja izmorili su se mnogi...Predugo sam hranila maminu glad, prepoznavala sam cviljež. Uostalom, ne služim li i ovome času jednoj kao *badel*, a drugoj kao potencijalni zalogaj? Da, ljubav se nalazi na drugoj obali širokoga mora. Tamo stoji veliki hrast, na hrastu škrinja, u škriini zec, u zecu, patka, u patki jaje... A jaje, da bi se pokrenuo osjećajni mehanizam, mora se pojesti.“ (Ugrešić, 2008: 64-66, moje podcrtavanje).

Roman D. Ugrešić je usredotočen na tu traumatičnost međuženskih odnosa, na to jezivo ‘neznanje kako iskazati osjećaje’ (34). Nemogućnost nadoknade tog primarnog gubitka preko jezika, koji stavlja sve te bajkovite zamke neugodnog plurala, traži svoje neverbalne realizacije: u gesti empatije (Bebin majčin zagrljaj Pupi, 211), u halucinaciji (ispljunut “živi grumenčić” (jajetu) - figure majke, 288), u začudnom snu (Bebin san s jajima i sina-kćer u zlatnom jajetu, 187-8).

Himbena slika Jajeta, čini se naposljetku, uspijeva objektivirati tu “promašenu simbolizaciju” iskonske ženske traume, dati joj “pozitivno postojanje” (Žižek, 2002: 184). Njezina dvosmislena priroda poziva da je promatramo kao paradoksalnu figuraciju *ljubavi-i-mržnje, početka-i-kraja*, ili kao što najavljuje sam roman feminističkim jezikom: “Jaje je *istodobno* i maternica i grob (*tomb&womb*)” (288, moj kursiv). Zato gigantsko jaje koje dvije junakinje romana vide na izlogu galerije, one ga vide i iskorištavaju kao *jaje-lijes* u kojem pohranjuju svoju umrlu prijateljicu. Zato i smrt, pri kraju drugog dijela romana, postaje dobar početak za budućnost junakinja, koje umjesto daljnjeg pripremanja za smrt, “dobivaju” dijete, kćer, postaju Majke.

¹⁵ U članku *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, S. Freud. *Das Lesebuch*, 2006, 394.

Raznovrsna Jajeta romana su prije svega *arte-fakti* u kojima je poljuljano i preispisano značenje – Jajeta ruske bajke, ceremonijalnog sna, ljubica, eksponata u galeriji. Model za takvo umjetničko preispisivanje i dvojnost značenja Jajeta, roman Dubravke Ugrešić nalazi u *pisanim* jajima za Uskrs (vidi opis šarenih uskršnjih jaja na str. 180-1), u tim tradicionalnim *ready-made*-jajima kojima Slaveni označuju smrt i uskrsnuće Spasitelja. Poput njihovog veselog sublimiranja i poigravanja sa smrtnošću, sa žalovanjem i s gubitkom, roman *šara* i *piše* svoje Jaje-knjigu, svoju *Pisanicu* koja namjerno producira i reciklira napetost značenja i na taj način stvara oslobađajuće fantazme.

Zaključak

U umjetničkom diskursu, kao što znamo, stvari i riječi zadobivaju drugo značenje, obično pomoću zamjenskih mehanizama metafore i metonimije. No vrlo često, u suvremenoj umjetnosti se uspostavlja nejasnost i neobičnost, a k tome i nezaustavljivost ili čak *nemogućnost* tog značenja ne preko nadomještanja ili premještanja, nego preko njihovog namjernog klizanja i perpetualnog kretanja u dvosmislenom mehanizmu fantazma, u svojevrsnoj Moebiusovoj traci *između razlika*. Tako i roman Dubravke Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje* reciklira tradicionalne simbole, kao što su Ptica, Baba Jaga i Jaje, pokrećući ih u jezovito-šaljivom ustroju paradoksa.

Taj roman, kao što sam nejednom naznačila, prerađuje preko dvosmislice i svoj žanr. Osim redaktorske natuknice na naslovnoj stranici (“Novi roman jedne od najčitanijih i najprevođenijih domaćih književnica...”), malo tko bi nazvao taj triptih – romanom, mada on podržava privid romanesknog žanra. Tri tekstualna segmenta knjige se razlikuju ne samo po likovima i fabulama, već i prije svega po žanrovskoj mistifikaciji koju rabe. Svaki od njih je samo lagana imitacija svog vlastitog žanra. Na primjer, prvi dio reciklira memoarno-autobiografski diskurs, ukoliko pripovjedačica govori u prvom licu jednine i pojedine činjenice “odgovaraju” poznatim faktima iz autoričinog života. Drugi dio slični više standardnoj fikciji u ljubičastom koloritu, ukoliko se pripovijeda u trećem licu jednine s povremenim udjelom monologa i dijaloga. A treći dio podražava znanstvenom diskursu svojim katalogom podataka i interpretacijama prethodnih dva dijelova. No niti jedan iz tih “žanrova” ne ostaje “čist”, kao što je bilo i ranije rečeno, svi su oni kontaminirani fantastičnim. No i fantastika je ovdje potpuno demitologizirana od vladajuće na zazoran način realitike.

Nešto više, instancija pripovjedačice-autorice također je stavljena u pokret pomoću promjena pripovjednog glasa u trima dijelovima, gdje on mijenja svoje gramatičko lice i svoj identitet. Autoričina uloga u romanu nije naprosto da prikaže i prepriča niz događaja, nego da zavodi i da se poigra s instancijom čitatelja komu su namijenjene priče. Na tu interakciju pozivaju već naslovi pojedinačnih dijelova knjige, koji su svojevrsne poruke upućene čitatelju. Svi oni funkcioniraju kao naslovi triju etapa čitanja, koje tekst, čini se, zamišlja kao ritual inicijacije u babujagologiji, u svoj smisao. Prvi dio naslovljen je *Podi tamo – ne znam kamo, donesi to – ne znam što*. On stavlja čitatelja u poziciju sluge prema gospodarici diskursa – Babi Jagi/autorici, kojeg se tjera da ide negdje i da donese nešto - najvjerojatnije da traži i nađe smisao teksta koji je izvorno nejasan i neodređen, ali koji tragatelj mora sam naći i donijeti u svoje čitanje. Drugi dio nastavlja igru inicijacije u tekstualni smisao; njegov naslov je *Pitaj samo naj, svako pitanje ne vodi dobru*. On kao da upozorava na bitnu referencijalnu neodlučnost i zavodljivost svakog književnog odgovora. Čitanje-pitanje je proces gdje se stvaraju fantazme, koje imaju dvojako lice. Književna “istina” i književna “laž” mogu proizvesti u jednakoj mjeri i vjerna i pogrešna tumačenja, i ugodu i nelagodu. Na toj izvantekstualnoj, interaktivnoj razini, naslov trećeg dijela „romana“ bi morao odgovarati krajnjem cilju svakog čitanja – zadobivanju smisla. No nagrada za mukotrpno traganje kroz tekst nam je uslužljivo uskraćena: *Što više znaš, brže stariš*, glasi treći naslov, tj. naučiti kakav je smisao teksta, pričvrstiti njegovo značenje, označavalo bi kraj čitanja, a stoga i našeg postojanja kao čitatelje.

Umjesto starosti i smrti, sigurnih značenja i zadovoljavajućih odgovora roman Dubravke Ugrešić poklanja svojim čitateljima jedno crno pero (koje, ne zaboravljajmo, je u narativu bajke - Baba Jagin mač!). Tim gestom “roman” im ustupa dobrovoljno svoje mjesto moći. A tako, čini se, završava i svaka inicijacija.

Literatura

- Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble*. New York and London: Routledge.
Klein, Melanie. 1983. *Zavist i zahvalnost*. Zagreb: Naprijed.
Kristeva, Julija. 1989. *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed.
Freud, Sigmund. 2006. *Das Lesebuch*. Frankfurt a/M: Fischer Verlag.
Lacan, Jacques. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
Lacan, Jacques. 2006. *Écrits: a selection*. London and New York: Routledge.
Ugrešić, Dubravka. 2008. *Baba Jaga je snijela jaje*. Zagreb: Vuković i Runjić: Zagreb.

Žižek, Slavoj. 2002. Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagen, Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag.

Internetski izvor

Shuli Barzilai, 1999. *Grandma, what a big mouth you have?*, u *Lacan and the Matter of Origins*. 214 na: <http://books.google.com/books>, posjećena stranica 16.02.2009.