

*István Ladányi*

## MAPIRANJE EGZILA U MUZEJU BEZUVJETNE PREDAJE DUBRAVKE UGREŠIĆ

*dr. sc. István Ladányi, Filozofski fakultet, Zagreb, izvorni znanstveni članak*

UDK 821.163.42.09 Ugrešić, D.-31

*U članku se analizira roman Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić sa stajališta kognitivnih kulturalnih teorija. Analiza u djelu lokalizira središnje konceptualne metafore istosti i njihovu neuporabljivost u egzilu. Prostor istosti se mapira refiguriranjem narativnog slijeda koji je konceptu istosti dodijelio smisao, a izmještenost iz tog prostora, stanje egzila se prikazuje kao izostanak smisla, kao stanje bivstva u svijetu nepovezivih krhotina.*

*Ključne riječi: kognitivne kulturalne teorije, konceptualne metafore, egzil, narativni identitet, drugost*

### 1. Uvod

Egzil je stanje izmještenosti iz vlastitog prostora istosti, prouzrokovan nekakvom prisilom. U tako nastalom prostoru/vremenu drugosti narativno staloženi koncepti istosti – doma, domovine, međuljudskih povezanosti, uklopljenosti – prestaju dobivati daljnju potvrdu. U ovom tekstu analizirat ću kakvim se glavnim konceptualnim metaforama mapira stanje izmještenosti iz prostora istosti u *Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić*. Romanu ću pristupiti sa stajališta kognitivnih kulturalnih studija i sagledat ću kako se konceptualizira prostor istosti s narativnim slijedom koji mu dodjeljuje smisao i kako se prikazuje izmještenost iz tog prostora, stanje egzila, koje se da konceptualizirati samo kao izostanak tog, tj. bilo kakvog smisla, kao stanje bivstva u svijetu nepovezivih krhotina.

Roman je nastao poslije autoričinog odlaska u inozemstvo, 1991–1996., prvo izdanje je objavljeno 1997. u Amsterdamu, na nizozemskom jeziku. Izvan okvira ovog teksta je pitanje radi li se o autobiografskom iskazu, može li se autoričin boravak u inozemstvu nazvati egzilom i sl. Autorica se u uvodnoj bilješci protivi autobiografskom

čitanju djela, i takva se autorska uputa može poštovati, ali, isto tako, autobiografsko čitanje omogućuju ne samo biografske paralele autorice i pripovjedačice ili paratekst posvete autoričinoj majci (dok je majka pripovjedačice jedan od središnjih likova), nego i teorijska figura čitanja ili razumijevanja koja se u “stanovitijoj mjeri pojavljuje u svim tekstovima” (De Man 1984: 70). Autobiografskom čitanju idu u prilog i rezultati kognitivne lingvistike i kognitivnih kulturalnih teorija o mreži konceptualnih metafora koje s jedne strane omogućuju percepciju i nekakvo razumijevanje, interpretaciju stvarnosti, a s druge strane – pri promatranju i analizi u nečijem govoru – i mapiraju razmišljanje, poimanje stvarnosti te osobe. U tom smislu svaki je tekst, govorna tvorevina svojevrsan autobiografski iskaz. *Muzej bezuvjetne predaje* kao književno djelo, bez obzira na to prihvaćamo li autobiografski ili romaneskni ugovor (Lejeune 1999), svakako govori o poziciji izmještenosti iz prostora istosti, o stanju egzila.

### 1.1. Tematiziranje egzila u dosadašnjim čitanjima djela

To potvrđuju i dosadašnja čitanja djela. Andrea Zlatar govori o knjizi kategorijama egzila i azila. Egzil je stanje o kojem govori pripovjedačica, a azil je samo pripovijedanje u kojem pronalazi vlastito mjesto govora. “U *Muzeju bezuvjetne predaje* susrećemo egzilante, stalne putnike, one kojima je cijela imovina kofer” (Zlatar 2004: 131), koji su muzejski “postav živih” (Zlatar 2004: 130) vlastitih života, ali i bivše Jugoslavije, vlastitih *bivših prostora*. Andrea Zlatar se poziva na Edwarda Saida, po kojem “egzilanti često postaju romanopisci (...), jer im je nova stvarnost koju susreću tako čudna da je doživljavaju kao fikciju” (Zlatar 2004: 135). “Egzilant-pisac svoj prostor ima samo u svom vlastitom pisanju, pisanje je njegov azil u egzilu” (Zlatar 2004: 135).

Vladimir Biti, polazeći od demanovskog autobiografskog čitanja djela, naglašava odsutnost, bezglasnost entiteta kojem pripovijedanje pridaje moć govora: u egzilanta predmet govora nije aktualna osobnost, stanje, nego ono što je izgubljeno. Iako se govori o sadašnjem, taj je govor iskaz o odsutnosti prošlog. “Umjesto ciljne usmjerene povijesti, ono što ovaj roman razastire kao svoje ‘svračije blago’ stavlja se u analogiju sa zbunjujućim sadržajem trbuha morskoga slona. On je pak ‘davno uginuo’ (MBP, 207) i više se nikad neće moći oživjeti. *Pogled* cjeline zauvijek ostaje ‘iza vizira’, njezin glas dopire ‘s one strane’. I jedan i drugi ostaju zastrti velom. Nije li smisao ‘sklopa krhotina’ ovog romana, na sličan način, u rukama onih ‘ubijenih, raseljenih, nestalih, izbjeglih, preživjelih’ ‘običnih ljudi’ koje je povijest kao ‘teritorij kolektivna pamćenja’ osudila na šutnju? (KL, 283ff.<sup>1</sup>)” (Biti, V. 2005: 238 – 239).

I u središtu zanimanja Celie Hawkesworth je problematika insajdera i autsajdera u djelima Dubravke Ugrešić, a *Muzej bezuvjetne predaje* uvrštava među ona djela koja su “oblikovana percepcijom ‘outsidera’ koji se našao u novom kontekstu” (Hawkesworth 2006: 431) i koja “dubinski istražuju iskustvo identificirano u *Američkom fikcionaru*,

<sup>1</sup> Ugrešić (2002b).

iskustvo pripadnosti novoj zajednici izopćenika, onih koji ne pripadaju svojoj okolini, beskućnika” (Hawkesworth 2006: 439). Primjećuje da je “građa romana organizirana oko tri glavne skupine ideja: progonstvo; zabilješke o prolaznome i svakodnevnome na fotografijama, u dnevnicima i muzejima; i, konačno, umjetnost, njezina svrha i funkcija i u svjedočenju o prolaznosti i u uređivanju raznolikih iskustava” (Hawkesworth 2006: 439).

Jasmina Lukić analizira djelo oslanjajući se na književno-antropološki pristup Maria Cesarea, “gdje se kao osnova za poredbu uzima ideja putovanja kao izmještanja iz prostora istosti u prostor drugosti” (Lukić 2006: 461). Ona uzima egzil “kao jedan od oblika putovanja/izmještanja kojim se radikalno dovode u pitanje zadati okviri istosti i drugosti”, što rezultira egzilantskim iskustvom pisanja, ali uopće i poimanja svijeta kao “fikcionalizacije neposredne stvarnosti” (Lukić 2006: 461). Na osnovu Cesareove teorije, po kojoj *Drugi* svijet, koji se konstituira kod putovanja u opoziciji s *Istim*, ta Drugost “nije geografsko pitanje, već institucionalno: institucije čine osnovu postojanja svijeta koji je drugačiji od onoga koji mi prepoznamo kao svijet Istoga” (Cesareo 2002: 162, citira Lukić 2006: 462). Na osnovi Cesareove teorije Jasmina Lukić egzil promatra kao putovanje na kojem je “egzilant primoran da opoziciju Isto/Drugo promišlja uz dvostruki unutarnji obrat. Kao putnik u novom svijetu, on svoju istost – svoje ranije stečeno kulturno iskustvo – donosi sa sobom u novi svijet koji jest drugost. No, njegova istost činom egzila zapravo biva dokinuta, iza nje više ne postoje institucije koje ju legitimiraju. Stoga je egzilant, lišen legitimizirajućega institucionalnog konteksta, zapravo u poziciji drugosti u odnosu spram svijeta koji napušta jer ga više ne prepoznaje kao svoj, i u odnosu spram svijeta u koji dolazi i kojemu se, kao svijetu Istoga mora prilagoditi” (Lukić 2006: 463). Taj dvostruki obrat dovodi do “fikcionalizacije stvarnosti”, jer je i prijašnje iskustvo postalo nelegitimno, pa to “fikcionalizira u formi sjećanja”, a novi svijet, “samom svojom drugošću, predstavlja se kao jedna vrsta fikcije” (Lukić 2006: 463).

Aleksandar Mijatović analizira u djelu diskurz fotografije, koja, kao i ostali vizualizirani diskurzi, “otvara rezervate i zone viđenja u jeziku” i, pozivajući se na Barthesa, ukazuje na to da fotografije u diskurs unose “svijest o prošloj prisutnosti predmeta” (Mijatović 2003: 50), stvaraju *loci memoriae* (Mijatović 2003: 51), mjesta koja služe posredovanju između sadašnjosti i prošlosti. “Diskurz fotografije je u *Muzeju bezuvjetne predaje* osnovna strategija pamćenja-sprečavanja zaborava i sjećanja-dozivanja iz zaborava, koja se razvija u dva glavna pravca: fotografski jezik i jezik fotografije.” Fotografski jezik lokalizira u neparnim, “berlinskim” poglavljima, u kojima je subjekt zaokupljen sitnicama, ostacima, beznačajnim stvarima, kao “slučajnim naznakama koje traže interpretaciju”, koje naglašavaju ne-jedinstvo, rascjepkanost, fragmentiranost. Jezik fotografije je jezik subjekta u parnim poglavljima, “koji u sveopćoj rascjepkanosti lišenoj značenja nastoji naći ‘zajednički princip’, interpretacijsko načelo” (Mijatović 2003: 52). Diskurs fotografskog jezika i jezika fotografije ukazuje na konstruirani karakter tih interpretacija. Ta *loci memoriae* u diskursu fotografije ne služe

tvorbi jedinstva subjekta, povezujući-osmišljavajući njegove rascjepkane znakove, “diskurz fotografije i njegovi aparati posredovanja, poput metafore, ne nadomještaju slikom gubitak, ne premošćuju njome rascjep. Upravo suprotno, diskurz fotografije posreduje gubitak čineći ga vidljivim, uvlači ga u zonu dodira i postavlja na mjesto konstitutivnog nedostatka: suočavanje i užitek kroz bol nedostatka suprotstavljaju se potiskivanju i zaboravu” (Mijatović 2003: 53). Takvo stavljanje diskursa fotografije u središte interpretacije djela dovodi Mijatovića do čitanja egzila kao “pamćenja prve domovine i proizvodnje njezinih slika na mjestima (...) samo kako bi se uživalo u boli njezinog nedostatka”, a da bi se na taj način sama ta trauma ugradila “u subjektivu zamišljenu matricu identiteta” (Mijatović 2003: 53). Tome možemo dodati da se u pripovijedanju – pored tvorbe identiteta likova – ponajviše gradi pripovjedačev identitet, što potvrđuje tezu Andree Zlatar o “azilu pisanja” koji, iako je neuokviren, nesiguran, “ne-mjesto”, ipak je prostor koji pripovjedačica stvara pripovijedanjem, gdje gradi vlastiti identitet pripovjedačice upravo aktualnog djela o problematičnosti identiteta likova. To je mjesto dakako višestruko problematično: budući da je pripovijedanje samim činom “uključivanja” u pripovijest i čin “isključivanja”, oblikovanje bilo kakvog identiteta, uz oblikovanje prostora pripadnosti, nužno stvara i izvanjnost tog prostora: beskrajne prostore nepripadnosti (usp. Mijatović 2003: 61). Taj pripovjedački rad na prostorima neoblikovanosti, što jest egzil, refigurira stanje u kojem su prethodna značenja istosti izgubila svoju samorazumljivost i nova značenja drugosti još nisu postala samorazumljivima, to ne-mjesto pruža pogled na kontingentnost istosti. U tom egzilantskom diskursu dolazi do značaja metafora, “da bi egzilantski diskurz uopće bio u stanju pripovijedati svoju prošlost, on je mora referencijskim nagonom retorički preraditi u sklop figura (...) Tako metafora postaje jedini način da se prikaže/predoči nemjerljiv osjećaj koji egzil izaziva” (Mijatović 2003: 65).

Mijatović u djelu promatra književne metafore, figure koje funkcioniraju “integrativno” u romanu. Način funkcioniranja im je međutim isti kao u konceptualnih metafora, služe konceptualiziranju pojma egzila, pojma koji ne referira na nešto opipljivo u “stvarnosti”, već je to pojam koji pokriva jedan “nemjerljivi doživljaj” (Ugrešić 2002a: 147).

## 1.2. Koncepti percipiranja i interpretacije: davanje smisla

Kognitivna lingvistika nas uči da govor i mišljenje podjednako ovise o percepciji i o konceptualizaciji te da je i “iskustvo s materijalnim svijetom konstantno pod utjecajem verbaliziranih interpretacija kojima nas kontinuirano opskrbljuje okolina u kojoj živimo” (Biti, M. 2006: 3). U “osmišljavanju” percipiranog svijeta (ali u nekoj mjeri, putem selekcije, vjerojatno već i u percepciji) značajnu ulogu igraju konceptualne figure: metafore i metonimije. Osnovna pretpostavka Georgea Lakoffa i Marka Johnsona, utemeljitelja teorije kognitivnih metafora, jest da metafore nisu samo jezični, književni ukras, sredstvo jezične aktivnosti prikazivanja objektivno postojećeg svijeta, nego su u prvom

redu kognitivno sredstvo stvaranja, osmišljavanja pojmova (Lakoff – Johnson 1980). “Bit je metafore da se jedan entitet razumije i doživljava pomoću drugog entiteta, to jest, metafore su sredstva koja nam omogućavaju da razumijemo jednu sferu iskustva posredstvom druge sfere iskustva” (Žic Fuchs 1991: 27). Takav pristup ukazuje na to da čovjek ne percipira i spoznaje svijet kakav jest, nego selekcijom i osmišljavanjem znakova stvara vlastitu sliku svijeta.

Konceptualne metafore kao i svaka metafora uostalom imaju izvorne i ciljne domene. Izvorne domene služe konceptualiziranju ciljnih domena, zbog toga izvorne domene po pravilu sažimaju neka osnovna ljudska iskustva, koje se primjenjuju za osmišljavanje, razumijevanje ciljnih domena. Splet odnosa između dviju konceptualnih domena, izvorne i ciljne, pri čemu se svojim znanjem o izvornoj domeni služimo za osmišljavanje ciljne domene, nazivamo mapiranjem. Služimo se samo nekim, cilju odgovarajućim aspektima izvorne domene i time konceptualiziramo samo neke aspekte ciljne domene.

Osmišljavanje znakova, stvaranje značenja se ne može odvojiti od tjelesnih iskustava, prirode funkcioniranja ljudskoga tijela i mozga kao dijela tijela, kao ni od osnovnih iskustava o vlastitom tijelu u dodiru sa svijetom i kako ta iskustva jezik posreduje. Struktura svakodnevnih, “jednostavnih” tjelesnih iskustava osnovom je izgradnje složenijih, pa i apstraktnih značenja. Taj odmak omogućuju imaginativne strukturacije i projekcije (Johnson 1987). Na osnovi tjelesnih iskustava uspostavljaju se modeli ponavljanja, “koji pomažu organizaciji naših iskustava” (Biti, M. 2006: 6). Ti su modeli predodžbene sheme, koje “funkcioniraju kao apstraktne strukture samih predodžbi” (Biti, M. 2006: 6). Po Johnsonu poimanje ljudskih iskustava bez tih modela ponavljanja bilo bi nemoguće, predodžbene sheme omogućuju čovjeku strukturiranje i osmišljavanje kaotičnosti događajne stvarnosti. Osnovu tih predodžbenih shema čini ljudsko znanje o vlastitome tijelu, o dijelovima tijela i načinu funkcioniranja. Na taj način je označavanje, osmišljavanje svijeta otjelovljeno. Predodžbene sheme su nepropozicionalne i funkcioniraju figurativno. To omogućuje njihovu široku primjenu. Značaj ljudskog tijela u konceptualiziranju svijeta Zoltán Kövecses ilustrira na primjeru zbirke američkih idioma Georgea Nagya *Figurative Idioms*, u kojem se od 12 tisuća idioma njih dvije tisuće služi ljudskim tijelom kao referentom (Kövecses 2005: 32).

I druge su izvorne domene nastale strukturiranjem osnovnih ljudskih iskustava i posreduju svijet “u kojem žive ljudi, životinje, biljke, ljudi stanuju u kućama, imaju vlastito tijelo, hrane se, oboljevaju i oporavljaju se, kreću se i putuju, žive u fizičkome svijetu u kojem ih okružuju raznovrsni predmeti i materijali. Ovi predmeti imaju razna svojstva, čovjek je izložen utjecajima fizičkog okruženja, a sam proizvodi sredstva, djeluje i sudjeluje u raznim transakcijama. To je beskrajno pojednostavljen svijet, ali upravo zahvaljujući toj jednostavnosti pogodan je da njegovim posredstvom razumijemo apstraktne pojmove” (Kövecses 2005: 36).

Kövecses, navodeći najčešće izvorne domene, ističe kako te domene zapravo daju sliku o svijetu kakvu nam te metafore posreduju (Kövecses 2005: 36). Izvorne domene najčešćih, osnovnih konceptualnih metafora pojedinca dakle govore o *temeljnim* vrijednostima, o *okvirima* svijeta kako ga ta osoba vidi, tj. kakav je svijet te osobe, još bliže: budući da osoba i nije drugo nego sklop takvih mnijenja o sebi/svijetu, te konceptualne metafore su odraz glavnih karakteristika osobnosti. Dio tih temeljnih konceptualnih metafora je univerzalan, druge su kulturološki vezane, motivirane užim iskustvenim krugom, ili su nastale drugim slijedom posredovanja iskustava.

Mrežu povezanih metafora koja izražava razne aspekte iste, temeljne konceptualne metafore nazivamo *metaforičkim odvojcima*. Ti metaforični odvojci umrežuju našu kulturu, i "temeljne su vrijednosti kulture koherentne s metaforičkom strukturom temeljnih koncepata same kulture" (Biti, M. 2006: 30). Metaforički koncepti dakle mapiraju način života, poimanje svijeta, vrijednosni sustav pojedinca, ali i same kulture.

Primarnim konceptualnim metaforama se uglavnom služimo nesvjesno. Na primjer, iza riječi "uglavnom" u prethodnoj rečenici stoji konceptualna metafora GLAVA JE BITNA. Isto tako riječ "služimo" u istoj rečenici ima iza sebe složen koncept o ljudskom djelovanju kao rabljenju nekih pomoćnih sredstava, koja nam "služe" za nešto. Govor ili razmišljanje konceptualiziramo kao "služenje odgovarajućim oruđem". Konceptualne metafore su dakle osnovni dio jezika, ustaljene u jeziku, one su sredstva nesvjesnog izražavanja i razumijevanja. Nužnost, neizbježnost podsvjesnog, automatskog rabljenja konceptualnih metafora se obično ilustrira konceptualiziranjem emocija, naprimjer ljubavi, koju je nemoguće konceptualizirati bez metafora: LJUBAV JE PUTOVANJE, LJUBAV JE PACIJENT, LJUBAV JE FIZIČKA SILA, LJUBAV JE LUDOST, LJUBAV JE RAT (Čulić 2003: 29; Kövecses 2005: 23).

I dok nekim aspektima izvorne domene *pokazuje* neke aspekte ciljne domene, mapiranje istim performativnim aktom sve ostale aspekte skriva (Lakoff i Johnson 1980). Kövecses s tim u vezi govori o *značenjskom fokusu* konceptualne metafore koja se ostvaruje izborom aspekata izvorne domene koji će mapirati odgovarajuće aspekte ciljne domene (Kövecses 2005: 119 – 120).

Zbog čega je kognitivni pristup izuzetno dobar za analizu *Muzeja bezuvjetne predaje*? Problematiziranje uvjetovanosti osobnih, obiteljskih, društvenih koncepata stvarnosti, osobnih, nacionalnih, ponegdje i rodničkih identiteta adekvatno i *dubinski, temeljito* se može prikazati kroz lokaliziranje i opis nekih središnjih, najviše opterećenih skupova konceptualnih metafora.

Koje su, što prikazuju i što skrivaju glavne konceptualne metafore *Muzeja bezuvjetne predaje*? U nastavku teksta ispitat ću kako se mapiraju koncepti istosti u nekim središnjim konceptualnim metaforama i kako se manifestira ukidanje, rušenje tih koncepata u stanju egzila. Konceptualne metafore koje sam lokalizirao u djelu razvrstat ću na osnovi ciljnih domena, pojmova koji se osmišljavaju, tj. čiji se smisao problematizira.

## 2. Mapiranje egzila

### 2.1. Koncept doma i domovine i problematiziranje istog

Glavne konceptualne metafore *Muzeja bezuvjetne predaje* tiču se identiteta, nacionalnog, “državnog” i osobnog, s tim u vezi i spolnog. Pri govoru o identitetu, tj. pri tvorbi narativnog identiteta metaforika prostora jedna je od mogućnosti tvorbe značenja. Identitet osobe je vezan za određeno tijelo, konceptualizira se kao osobnost unutar jednog tijela. Identitet neke zajednice također je vezan za određen prostor: obitelj ima dom, nacija ima domovinu, a pojmovi doma i domovine se konceptualiziraju metaforama prostora.

**DOM JE KUĆA SA ZIDOVIMA.** Pojam doma konceptualizira se kao prostor, poistovjećuje se s kućom, koju uokviruju zidovi. Za taj prostor se vezuju osnovna, najčvršća saznanja o svijetu, imenovanje stvari, događaja, emocija. Taj prostor je prvi prostor istosti. Treće poglavlje Drugog dijela, *Dječje jaje*, sastoji se od kratkih priča iz djetinjstva, u obliku prisjećanja na upoznavanje svijeta kroz jezik, kroz imenovanje stvari, uokvirivanje pojmova, to jest na stvaranje vlastitog svijeta osobe, na oblikovanje vlastite osobnosti. To je svijet “prvih stvari” (Ugrešić 2002a: 89): obitelji, kuće, spavaće sobe roditelja, namještaja, ulice, poznanika. Taj svijet referira na “YU-enciklopediju” s *domaćim* industrijskim proizvodima, “ulično-sindikalnim”, zatim “medijskim kolektivitetom”. Taj je svijet “okrugao i cjelovit” (Ugrešić 2002a: 89 – 90), u kojem sve nove stvari brzo zadobivaju svoje mjesto i samo nadopunjuju njegovu cjelovitost.

Na koncept doma kao prostora nadograđuje se koncept domovine kao uokvirenog, ograničenog prostora: **DOMOVINA JE DRŽAVA S GRANICAMA.** Koncept domovine se sastoji od istih značenja koja se rabe i za konceptualiziranje doma. Stanje egzila, izmještenosti iz domovine priziva sjećanja na majku i prvi dom obitelji. U konceptu doma i domovine možemo lokalizirati istu konceptualnu metaforu: **DOM JE MAJKA, DOMOVINA JE MAJKA.** Dio vrijednosti, emocija vezanih za bivšu Jugoslaviju također se prikazuje sjećanjem na majku, na njen odnos prema toj državi i njezinu nesigurnost u promijenjenu svijetu. I majka gubi i svoj dom i svoju domovinu, i to joj se događa drugi put. Majka ostaje u zemlji koja se gubi, domovina se za junakinju/pripovjedačicu gubi zajedno s majkom. Ta se domovina za nju mogla konceptualizirati kao posljedica odluke majke koja je pristigla u novonastalu državu iz Bugarske i u njoj ostvarila svoj dom. I gubitak kćeri i gubitak majke je potpun: gube jedna drugu, vlastitu prošlost, smisao odluka iz prošlosti.

Dom i domovina konceptualiziraju se i kao spremište (ljudi, materijalnih i nematerijalnih dobara). Prisjećanje na dom je zapravo prisjećanje na stjecanje prvih materijalnih dobara, koje ne samo da su prve, nego su i *prave*: otjelovljuju istost datih stvari. Na sličan način je oblikovan i koncept domovine, koja je također jedina, prava i bogata: pripovjedačica u egzilu plače nad turističkom kartom Jugoslavije, na kojoj je svaki predio zemlje prikazan jednostavnim simbolima dobara, karakterističnima za taj predio. Krajnje pojednostavljen prikaz će se poistovjetiti s osobnom predodžbom o

bivšoj domovini (Ugrešić 2002a: 128 – 129). Emocionalna vezanost za koncept bivše države kao i (trenutačno) prihvaćanje konceptualne metafore ZEMLJOVID JE JEDNAK SA ZEMLJOM pojavljuje se u opisu plaća nad kartom i dočarava kako slane suze padaju na prikaz Jadranskoga mora. U krajnje emotivnoj situaciji prikaz (slika Jadrana) i stvarnost (suze) se stapaju. Osjetljivost za ovu problematiku se pojavljuje i u izboru i opisu mnogih djela likovne umjetnosti, uglavnom konceptualnih umjetnika, povodom kojih pripovjedačica (koju možemo poistovjetiti s Ecovim modelom autora) daje i autoreferencijalni iskaz: “Voljela bih da i ja tako mogu – kažem. – Ne znam kako se to radi s riječima – odgovara” (Ugrešić 2002a: 216). Kao takav autoreferencijalni iskaz se može iščitati i opis instalacije Simone Mangos: “Simone Mangos, berlinska umjetnica, fotografirala je vodu rijeke Spree, zatim položila fotografiju u stakleni kovčeg napunjen vodom i kovčeg zaključala. Fotografija, tumači galerist, izdržava u vodi nekih šest mjeseci. Ako se voda mijenja, nešto duže. Ali nakon toga se raspada” (Ugrešić 2002a: 134). Pripovjedačica opis umjetničkog djela ne komentira, ali razlog izbora je očit: pokušaj izravnog dodira slike sa stvarnošću – i nemogućnost istog.

Moć vida dobiva posebno mjesto u percipiranju svijeta. Sliku koju realizira moć vida po pravilu poistovjećujemo sa stvarnošću. (To potvrđuje i pojava da se u jeziku posebnim izrazom naziva ono što se drži iznimkom od tog pravila, a to je “optička varka”.) Konceptualnu metaforu REALNO JE ONO ŠTO SE VIDI detaljno razrađuje literatura konceptualne metafore (KNOWING IS SEEING: Lakoff – Turner 1989; Lakoff 1992; Kövecses 2002; Kövecses 2005). Ta je metafora u *Muzeju bezuvjetne predaje* jedna od središnjih u stvaranju koncepta istosti i njegovog problematiziranja. Pojavljuje se u dječjoj igri prekrivanja-otkrivanja lica s odgovarajućim uzvikom “ima me” – “nema me” i dobiva i odgovarajuće kognitivno objašnjenje: “Ta najelementarnija dječja igra, koja je usađivala u svijest pojmove – ima me, postojim (dakle, vidim), i nema me, ne postojim (dakle, ne vidim) – imala je i svoju nešto odrasliju verziju. Sjećam se da smo kao djeca znali staviti šake u “dalekozor”, prisloniti ih na oči i sa šaljivo-prijetećom intonacijom objaviti partneru u igri: *Vidim te*” (Ugrešić 2002a: 44). Ta dječja igra dobiva svoj nastavak u anegdoti o ratnom zločincu koji kroz dalekozor uzima na nišan kuću bivšeg prijatelja, ali ga prije bombardiranja iz samilosti nazove i daje mu pet minuta da pokupi – albume (Ugrešić 2002a: 18). Jedna od varijanti konceptualne metafore VIDJETI JE ZNATI realizira se u djelu upravo u motivu fotografije: SLIKA JE STVARNOST. Majka gleda na slike kao na ljude, identificira ih kao pojedine osobe: “Da mi je znati zašto sam *njih* stavila u album” (Ugrešić 2002a: 27, kurziv u izvorniku). U tom jednoznačnom prihvaćanju konceptualne metafore SLIKA JE STVARNOST slike predstavljaju svijet istosti: “Život i nije drugo do album s fotografijama. Samo to što je u albumu postoji. To čega u albumu nema, nikada nije ni postojalo – kaže moj prijatelj” (Ugrešić 2002a: 42). Mogućnost spašavanja foto-albuma iz kuće prije bombardiranja dobiva svoje objašnjenje u samoj knjizi: “Izbjeglice se dijele na dvije vrste: na one s fotografijama i na one bez fotografija” (Ugrešić 2002a: 18), kaže jedan od izbjeglica. “Fotografije izbjeglicama predstavljaju zamjenu za (više nepostojeću) realnost, jedini dokaz o izgubljenom



identitetu, o tome da je postojao neki drugačiji život *prije*” (Zlatar 2004: 131). Motiv fotografije međutim u prvom redu služi za problematiziranje gubljenja identiteta – upravo zbog suočavanja s nestajanjem stvarnosti na koju slika referira. Majka, gubeći svijet s kojim se identificirala, gledajući *vlastite* fotografije iz mladosti, izražava sumnju u stvarnost vlastitog postojanja, odnosno vlastite prošlosti: “Ponekad mi se čini da nisam ni živjela...” Opisi fotografija (bez obzira na dodatnu problematičnost ekfrazne) prikazi su s problematičnim referentom, čiji se identitet ne može uspostaviti. Više puta spominjana fotografija nepoznatih kupačica s početka stoljeća, obiteljski albumi koji se prodaju na berlinskim buvljacima (Ugrešić 2002a: 292, 293), crna Amerikanka, koja stare obiteljske fotografije bijelaca, kupljenih na buvljaku prikazuje kao fotografije vlastitih predaka (Ugrešić 2002a: 294), a posebno neuspjela grupna fotografija s anđelom u šestom dijelu romana problematiziraju referenta čak i ako ne ulazimo u raspravu o uokvirenosti i samim time selektivnoj naravi bilo koje fotografije ili slike. Fotografije su u prvom redu prikazi neprisutnosti referenta. “Vrijednost je tih fotografija simbolička a ne referentna, jer one ne prikazuju stvarnost koje više nema, one pokazuju neposredno prazninu” (Zlatar 2004: 131).

Svijet istosti je usko vezan za nazive stvari, to je svijet u kojem, budući da ima svoje mjesto, sve ima i svoje ime. Model autora (Eco 2005: 25 – 27) u priči pripovjedačice i kurzivira riječi, fraze kojima se stvari, događaji, stanja prekrivaju, i na taj način naglašavajući svjetotvornost imenovanja. Sve ima svoje ime, sve se može ispričati, ono što nema ime i ne postoji. Iza rabljenja govornih fraza, okamenjenih jezičnih izraza, jednostavnih oblika (Joles) stoji vjera da te fraze neproblematično, prirodno, savršeno prekrivaju stvarnost. Obiteljske su anegdote spremnici konceptualnih metafora, koje svojim ponavljanjem tvore *strukturiranu sliku* stvarnosti. Majka je za pripovjedačicu glavni izvor tih, mnogo puta opetovanih, okamenjenih izraza, koje se uvijek ponavljaju u istom obliku: “šal od čiste svile” (Ugrešić 2002a: 28), “to je konj u kasu” (29), ali istost prostora prošlosti se i kod drugih prosljeđuje frazama: “nestao u vihoru rata” (40), “Ja kamenšćica” (17), “ja ljublju nanizivat” (17), “ti si naša” (295 – 296). (Iza ovih fraza bi se također mogle identificirati konceptualne metafore: NEPOŽELJNE STVARI KOJI IZMIČU NAŠOJ KONTROLI (RAT) SU VREMENSKE NEPOGODE, IDENTITET JE JEDNAK NAVIKAMA, IDENTITET JE JEDNAK PORIJEKLU itd.) Majka, porijeklom iz Bugarske, ime grada Varne i u dnevniku pisanom na hrvatskom jeziku piše ćirilicom. Riječ Varna u svijesti jednaka je uokvirenom pojmu o tom gradu. Takve govorne fraze u egzilu ostaju bez pokrića stvarnosti, ostaju bez *smisla* i zvuče prazno: “to što jednoj ženi najviše treba je zrak” (19), “to što jednoj ženi najviše treba je batler”, “to što jednoj ženi najviše treba je voda” (20), “ja ljublju nanizivat” (17).

Nazivi, izrazi, govorne fraze daju *jednu definiciju* stvarnosti i skrivaju sve druge. Pokazivanje/imenovanje i šutnja/skrivanje se događaju u isto vrijeme. Doslovno *definiraju* stvarnost, prekrivaju ga vlastitim objašnjenjem. Stvaranje vlastite slike svijeta jezičnim prekrivanjem, uobličanjem temelji se na konceptualnoj metafori da JEZIK PREKRIVA STVARNOST. Sâmo imenovanje je metaforičan čin, identificira nešto s jednim

nazivom. Gubljenje imena je povezano s problematičnošću/problematiziranjem identiteta, i tiče se jezika, slike o sebi.

Pitanje značaja i problematičnosti jezika (i pisma) u cijelom djelu je otvoreno. Stvaranje vlastite slike svijeta vezano je za jedan jezik. Problematičnost, neprozirnost tog pitanja stvara drugost majčinog jezika, problem njezinog odnosa prema vlastitom materinskom jeziku te jeziku njezine obitelji i sredine. Majčin jezik i materinski jezik za dijete poglavlja *Dječje jaje* nisu u potpunosti isti. Raspadom države jezik svakidašnjice također postaje problematičan. Manjak jezičnih sredstava adekvatan je i stanju egzila. Jezik je sredstvo istosti, izražavanje drugosti istim jezikom je samo po sebi problematično. Služenje jezikom u egzilu, prostorno uglavnom vezanom za Berlin, jedno je od najistaknutijih pitanja djela, koje se duboko tiče prisvajanja, tvorbe, prekrivanja novog, problematičnog svijeta i stanja. Tako se problematizira nepoznavanje jezika potrebnog za aktualnu komunikaciju s jedne strane, ali uopće i nepostojanje jezika drugosti, razlike, koji bi bio adekvatan stanju egzila. Adekvatan jezik izmještenosti je šutnja. Pitanje jezika u djelu se najzornije ističe njemačkim naslovima pojedinih poglavlja, a tematizira se i u siromašnom i neuspješnom komuniciranju egzilanata. "*Ich bin müde* jedina je njemačka rečenica koju zasada znam", kaže pripovjedačica na samom početku romana (15), a tome odgovara rečenica kućepazitelja egzilanta Freda, kojeg je nedavno napustila žena: "*My wife is crazy*, objasnio mi je Fred. To je jedina engleska rečenica koju zna" (16). Problematičnost komuniciranja na nekom od jezika, ali i mimo problematike jezika, stalno se tematizira u djelu, kao i oslobađajući osjećaj, štoviše, euforičnost egzilanata pri komuniciranju s "*našima*", što najviše dolazi do izražaja kod slučajnih susreta i prepoznavanja.

Domovina, slično konceptu doma, poima se kao vlasništvo, vlastita vrijednost. Izbjeglice u inozemstvu se prepoznaju i bez riječi, iz "nevidljivih" znakova kao "naši" i reaguju jakim emocijama (Ugrešić 2002a: 21 – 22, 287, 295 – 296). Rušenje koncepta domovine izaziva jake emocije, priziva osjećaj gubitka. "Osjećaj gubitka" je sintagma koja se više puta ponavlja u djelu u različitim situacijama (Ugrešić 2002a: 36, 191 i drugdje).

## 2.2. Koncept života kao priče

Pitanje istosti i drugosti, identiteta, kao i upitnost odnosa prikaza i stvarnosti može se identificirati u problematiziranju konceptualne metafore ŽIVOT JE JEDNA PRIČA. Osnovna načela priče, da ima neki *slijed* od početka prema kraju i da taj slijed ima *smisla*, problematiziraju se fragmentarnom i disperzivnom strukturom djela, ali i autoreferencijalnim iskazima, koje sam već dotaknuo opisom djela konceptualne likovne umjetnosti.

Zahtjev da život treba tvoriti valjanu priču, kao što je to slučaj i s imenovanjem, govornim frazama, najjasnije se pojavljuje u liku majke: "Ponekad se zgrozim banalnosti vlastitog života. Neki ljudi ipak imaju živote koji liče na dobro izmišljenu priču. Uvijek

sam zavidjela takvima... – kaže moja Mama” (Ugrešić 2002a: 78). Majka je voljela knjige sa ženskim imenom u naslovu. “Ženska imena u naslovu knjige unaprijed su obećavala sudbinu s kojom će se moći poistovjetiti i usporediti svoj život sa životom junakinje romana” (Ugrešić 2002a: 107). Ta se majčina sklonost prema dobro oblikovanim pričama naglašava u spominjanju majčine zaljubljenosti u filmove. Konceptualna metafora ŽIVOT JE FILM jedna je od varijanti konceptualne metafore ŽIVOT JE JEDNA PRIČA. Te priče u slikama imaju izražen narativni slijed, smisao, koji ide nekim ciljem od početka do kraja. Tom se konceptualnom metaforom služi pripovjedačica za izražavanje nelagode povodom nesretnih događaja: “Zašto je tajni scenograf života za tu tako stvarnu bol izmislio tako nestvarnu scenografiju rastanka” (Ugrešić 2002a: 36), pita na kraju kratke priče o rastanku, a ista se metafora i frazeologija pojavljuje u kratkoj priči *Noć u Lisabonu*: “U tom trenutku palo mi je na pamet kako se ovdje, u Lisabonu, život potrudio da ispriča neku priču, dobru ili lošu, nije moje da sudim” (Ugrešić 2002a: 200).

Na isti način funkcionira i konceptualna metafora ŽIVOT JE TAJNA. Iza traženja smisla sna, životnih događaja (24) krije se koncept da životni događaji imaju ljudskoj jedinki nedostupan smisao, koji se može otkriti interpretiranjem životnih događaja.

Zamisao da se svijet može tekstualno “uhvatiti” opisom događaja (i problematiziranje istog) pojavljuje u autoironijskim komentaru povodom osobnog početka, kad se u maniri autobiografija upućuje na važne događaje u godini rođenja junakinje/pripovjedačice. Ulomak pod naslovom *Godina 1949.* daje sliku svijeta pregledom *važnih svjetskih događaja* koje leksikonski prikazuju tu godinu: “Godine kada sam rođena u rječniku svijeta postoji svijet” (Ugrešić 2002a: 87 – 88). Foto-albumi i autobiografije su najočitija manifestiranja tih koncepata priče života. Pripovjedačica ima predodžbu i o modelima ponavljanja kojima se konceptualizira težnja za dobro oblikovanom pričom i potpunim prikazom svijeta – album je “varijanta predškolskih albuma sa svakojakim sličicama, varijanta školskih tehnika: herbarija, kolaža, mapa. Autobiografija pak nepogrešivo doziva u pamet školu i žanr školske zadaće za pet” (Ugrešić 2002a: 48). Dobre autobiografije i biografije su modelirane prema pravilima zajednice. Kao što su i sami dobri životi – modelirani prema dobrim biografijama: konceptualna metafora ŽIVOT JE PONAVLJANJE NEČIJE PRIČE (NEČIJEG ŽIVOTA) može se smatrati varijantom konceptualne metafore ŽIVOT JE JEDNA PRIČA. Ta se konceptualna metafora nazire iza prikaza majčine životne priče koja u romanu funkcionira kao moguća ali neuporabljiva pripovjedna matrica kćerine životne priče. Pripovjedačica, ostavši bez prihvatljivog koncepta “dobre priče”, nužno “zaostaje” za stvarnošću. “Nizanje” fragmenata, krhotina životnih događaja neće dati dobro oblikovanu priču. U tom smislu egzil pripovjedačice je nužan: stanje izmještenosti u stvarnosti postaje preslikom izmještenosti pripovijedanja iz isprpovijedanog: prognanost iz prošlosti je stanje svakog pripovijedanja koje se nužno realizira u kontinuiranoj sadašnjosti. Po Ricoeuru pripovijedanje je zajednička jezična sredina prošlosti i sjećanja na prošlost, u kojoj je pripovijedanje u svojoj vremenskoj kontinuiranosti posrednik između završenosti prošlih događaja i kontinuiteta sjećanja na prošlost (Ricoeur 1985: 443). To je prostor u kojem se stvara identitet pripovjedača.

### 2.3. Konceptualne metafore smisla, sjećanja, prošlosti

Jasmina Lukić ukazuje na metonimijsku vezu između vitrine u kojoj su izložene stvari nađene u želucu morskog slona Rolanda i samog romana (Lukić 2006: 466). Opis vitrine je doista jedan dio romana i taj opis je metonimija *dijela umjesto cjeline*, ali poistovjećivanje vitrine i romana je metaforično: vitrinu možemo uzeti za metaforu sadržaja sjećanja pripovjedačice. Ta se metafora zapravo temelji na konceptualnoj metafori SJEĆANJE JE SPREMNIK. Kao takav spremnik može se iščitati i sam grad Berlin, berlinski buvljaci (Lukić 2006: 466-467), albumi fotografija, smetlište. Takav je spremnik i središnji motiv i glavna metafora djela, jer obuhvaća sve prethodne: sam muzej. Muzej je spremnik stvari iz prošlosti koje su izgubile svoj identitet i funkcioniraju samo kao znakovi prošlosti, koji zahtijevaju interpretaciju. Interpretacija je dodjeljivanje značenja, smisla.

Sjećanje je čuvanje smisla znakova prošlosti, vrijednosti pohranjenih u spremniku. Zaborav se konceptualizira kao drugi spremnik, bez dna, padanje u zaborav je gubitak prethodnog značenja, smisla. Odnos prema prošlom se manifestira u dinamici sjećanja i zaborava, manifestacijama istog mentalnog procesa: "prošlost koja poput vlažne mrlje probija površinu sadašnjosti, ispunjava posjetioca bolnom nelagodnom. Njemu se najednom čini da je zaborav samo drugi oblik sjećanja, kao što je i sjećanje samo drugi oblik zaborava" (Ugrešić 2002a: 215).

U spremniku sjećanja stvari *čuvaju* vlastit oblik, u spremniku zaborava ti oblici nestaju, u spremniku zaborava je masa, gomila, u kojoj se ne raspoznaju konture, ništa se ne da identificirati. Ono što je oblikovano na neki način, pričom, slikom, to se čuva u spremniku memorije: "Za jednog boravka u inozemstvu kupila sam jeftinu automatsku kameru i ispućala nekoliko filmova. Nakon nekog vremena pregledala sam fotografije i ustanovila da s tog puta i pamtim samo prizore koje sam snimila. Pokušala sam se prisjetiti nečeg drugog, ali sjećanje je uporno ostajalo fiksirano na sadržaje s fotografija. Pitala sam se što bih i koliko zapamtila da nisam fotografirala" (Ugrešić 2002a: 41). "Ispucavanje" filmova, metaforika lova je zapravo uokvirenje budućih uspomena, trofeja života vrijednog sjećanja.

Središnji motiv određivanja smisla je motiv anđela koji se provlači kroz cijelu knjigu. Anđeo je posrednik između različitih entiteta, koji dodjeljuje smisao njihovom odnosu. Anđeo kao posrednik čovjeku može otkriti tajnu njegova života, sačuvati ga da ostane na vlastitom putu, da ispuni značenje vlastita života (tumačenje sna: Ugrešić 2002a: 24). Anđeo je kao krilati posrednik koji daje smisao, biće bez vlastita teritorija, vlastite *zemlje*. Anđeli su zapravo i bića bez vlastitog identiteta, oni su identični sa svojom aktualnom posredničkom zadaćom. Smisao je konceptualiziran kao vrijednost što pripada nečemu i tim pripadanjem određuje njegov identitet. "Anđeli postoje da bi nam nepronican svijet učinili proničnim. Oni nam dopuštaju da prozremo 'sljepilo kraj zdravih očiju'" (Biti, V. 2005: 234). Oni su "s jedne strane jamci pamćenja, s druge strane /se/ ispostavljaju kao *čuvari zaborava* koji nas zatočuju i drže u njegovoj vlasti" (Biti, V.

2005: 235). Kao što je i dodjeljivanje jednog smisla oduzimanje mogućnosti svih drugih.

Anđeli se u djelu prikazuju u nestajanju, u izmaglici, na neuspjeloj fotografiji. U četvrtom dijelu romana, *Priče s diskretnim motivom anđela koji napušta prostor*, nalaze se kratke priče o raznim nesigurnim, neuokvirenim osobnostima, koje žive, lutaju u svijetu bez cilja ili tražeći neki cilj. *Muzej bezuvjetne predaje* je izvan prostora nevinog, andeoskog osmišljavanja i ne prihvaća konceptualiziranost osmišljenih autobiografija, baziranih na selekciji i interpretaciji znakova prošlosti: "Album i autobiografija djelatnosti su vođene rukom nevidljivog anđela nostalgije" (Ugrešić 2002a: 47).

Uokviren koncept svijeta egzilantima naglo ostaje bez pokrića i stavlja se odjednom u prostor prošlosti. Znakove te prošlosti oni čuvaju kao predmete, fotografije ili okamenjene jezične oblike. Prošlost se u tom iznenadnom činu gubitka izjednačuje s konceptom doma, domovine, cijeli prostor prošlosti biva preoblikovan, preuređen u muzej tog koncepta. "Sve sam više uveren da smo svi mi živi muzejski eksponati – kaže Zoran" (Ugrešić 2002a: 291), u okruženju tekstova markiranih opisom stvaralačkih tehnika konceptualnog umjetnika Richarda i prikaza Berlina kao grada-muzeja.

Konceptualni umjetnik Richard povezuje stvari na neobičan način, vadi ih iz vlastitog konteksta ili ih pronalazi već izvan konteksta, na smetlištu, na buvljaku, i dovodi ih u neobične veze. Sakuplja svakodnevne stvari iz prošlosti i aktualizira ih u novom, umjetničkom kontekstu sadašnjosti. Naslov jedne njegove izložbe je *Putovanje bez mape* (Ugrešić 2002a: 211). Naslov referira na konceptualne metafore ŽIVOT JE PUTOVANJE i ZEMLJOVID JE PRIKAZ STVARNOSTI, a značenje djela se ostvaruje na neukvirljivom međuprostoru neusuglasivosti prethodnih, dobro uokvirenih značenja, nastalih na osnovi mape s jasno naznačenim ciljevima, i novih povezivanja stvari, bez tih jednoznačnosti. Richard pronalazi "među stvarima rime" (Ugrešić 2002a: 218), motivi su: hazard, incident, vjenčanje, rime. Povezivanje nastaje slijedom slučaja, bez nekog nametnutog cilja. "Stvari u Berlinu stupaju u najrazličitije međusobne veze. Berlin je poput morskog slona koji je progutao previše neprobavljivih stvari" (Ugrešić 2002a: 210) – interpretira taj koncept pripovjedačica istom tehnikom slučajnog, metaforičnog povezivanja. Richard dakle ne želi rekonstruirati značenja prošlosti kao što je to cilj u pravim muzejima, nego im omogućuje nova značenja. Ali ta nova značenja funkcioniraju jedino kao umjetna značenja, i neće dobiti svoj smisao u praktičnome svijetu.

Povezivanja stvari izvađenih iz spremnika, smetlišta, buvljaka, sjećanja pripovjedačica naziva rimama. Rime nastaju prividom, sugeriranjem ponavljanja. Stvaranje rima modelira nastanak značenja ponavljanjem, tj. prividom ponavljanja. Način funkcioniranja rima se temelji na modelu podudaranja/*odgovaranja*: jedna riječ odgovara drugoj kao što riječi odgovaraju stvarima, slike odgovaraju prikazanom, sjećanje odgovara prošlosti. Čin odgovora-ponavljanja dodjeljuje smisao. "Nanizivat, ja ljublju nanizivat", ponavlja gospođa Kira, ruska egzilantkinja, više puta u djelu. A "nanizivanje" i nije

drugo do ponavljanje, a varijacije na ponavljanje, kršenje starih i uspostavljanje novih pravila daju ritam ponavljanja, to jest dodjeljuju neki smisao nanizanom. To prihvaćanje principa ponavljanja kao čina koji dodjeljuje smisao jest osnova koncepta identiteta kao istosti, identičnosti nekog uokvirenog entiteta s drugim uokvirenim entitetom.

Priča o ljudima iz jednog sela koji gledaju televizor samo da bi odredili na koga od ljudi iz njihovog sela sliče pojedina lica koja se redom pojavljuju u uokvirenom prostoru ekrana (Ugrešić 2002a: 214) je krajnje pojednostavljen model uspostavljanja svijeta istosti. Stanje egzila je upravo suprotno tom stanju istosti, gdje potpuna neuokvirenost nepreglednog mnoštva znakova drugosti djeluje protiv smisla konceptualnih metafora istosti.

Iza neujednačenog ritma nizanja znakova istosti i drugosti, varijabilnosti principa osnove ponavljanja u djelu se ipak naziru znakovi istosti, a metaforične povezanosti pojedinih motiva uspostavlja identitet teksta. To je identitet egzila, izmještenosti, umjetno, trenutno jedinstvo slučaja, koji nema svoj dobro građen narativni slijed istosti. Kratkoročna instalacija, bez čvrstih temelja i bez mogućnosti nadogradnje. Opis vitrine s izloženim stvarima nađenima u utrobi morskog slona Rolanda (na početku djela i identično ponovljen na 207. i 208. stranici) ili opis Richardovih umjetničkih djela su autoreferencijalne metafore takve jednokratne istosti. Pitanje u naslovu petog dijela, *Was ist Kunst?*, koji se postavlja više puta, ostaje bez jednog *odgovarajućeg* odgovora. Ali pitanje otvara prostor kratkoročnim instalacijama, identitetu u neprestanom sastavljanju i rastavljanju.

#### 2.4. Konceptualne metafore egzila

Svaki smisao, svako značenje je uvjetovano vremenom i prostorom. Konceptualne metafore istosti u egzilu ostaju bez pokrića "stvarnosti" i postaju "samo" književnom metaforom, kao što stvari nađene u utrobi morskoga slona gube smisao zajedničkog lociranja kad nestaje okvir/razlog koji ih je držao na okupu. Sam egzil se konceptualizira kao neuokviren prostor izmještenosti metaforama izmaglice, (košmarna) sna, neuspjelih slika. To je stanje lišeno koncepta smisla i njegovih metafora, anđela, teritorija, prošlosti. Događaji u egzilu su nepovezani, nepovezivi, bez osmišljenog početka i bez mogućnosti zadovoljavajućeg završetka. Prava se izmještenost najočitije daje lokalizirati upravo u djelatnostima baziranim na konceptima iz prethodnog svijeta istosti, u pokušaju konceptualiziranja svijeta shodno navikama stečenima u drugom konceptualnom sustavu. "Egzilantu se čini da stanje egzila ima strukturu sna. Najednom se, kao u snu, pojavljuju neka lica koja je bio zaboravio, koja možda nikada nije sreo, neki prostori koje pouzdano prvi put vidi, ali mu se čini da ih odnekud zna. (...) najednom mu se čini da je njegova biografija ispisana davno prije nego što će se ispuniti, da egzil prema tome nije rezultat vanjskih okolnosti niti njegov izbor, nego koordinate koje je sudbina već odavno iscrtila za njega. Uhvaćen u tu slatku i strasnu misao egzilant počinje odgonetati smušene znakove, križice i čvoriće i najednom mu se čini da u svemu čita tajni sklad,

okruglu logiku simbola.” Isti se tekst pojavljuje i kao intratekst na kraju knjige, tvoreći i u knjizi privid nekoga tajnog sklada (Ugrešić 2002a: 24, 299 – 300). Takvo čitanje, tumačenje nepovezanih znakova kao dijelova tajnog sklada možemo povezati i s problematikom motiviranosti – predviđanja konceptualnih metafora. Lakoff i Kövecses (1987) naglašavaju da su konceptualne metafore otjelovljene, motivirane, ali se ne mogu “predvidjeti”, ne temelje se na nekoj prirodnoj sličnosti, ne postoji dakle neki sustav prirodnih sličnosti, “tajni sklad” simbola, koji se realizira u stvarima i događajima, i koji se mogu imenovati i ispričati (Kövecses 2005: 79-88). Takav prikaz stanja egzila govori upravo o uvjetovanosti poimanja prostora, vremena i događaja, koji nisu nužno takvi kakvi jesu, nego slijedom dodjeljivanja, uslojavanja značenja postaju takvima. Pripovijedanje egzila Dubravke Ugrešić kao da ilustrira nadilaženje alternative mitova objektivizma i subjektivizma trećim epistemološkim modelom: eksperimentalističkom sintezom, opisanom u knjizi *Metaphors We Live By* Georgea Lakoffa i Marka Johnsona (Lakoff–Johnson 1980: 185–194). “Lakoff i Johnson pobornici su posebnog filozofskog stajališta, iskustvenog prikaza razumijevanja i istine (experimentalism) koji nadilazi prethodne stavove objektivizma i subjektivizma. (...) Prema shvaćanju Lakoffa i Turnera stvari su entiteti koji ovise o ljudskoj interakciji sa svijetom, te su njihova obilježja prije interakcijska negoli inherentna, a kategorije su dinamični iskustveni geštalti” (Čulić 2003: 26).

Temeljna ugroženost koncepta doma, domovine u djelu se konceptualizira metaforama vezanima za moć vida i meteorološke prilike. Gore opisana konceptualna metafora REALNO JE ONO ŠTO SE VIDU u egzilu se pojavljuje u obliku svog antipoda NEREALNO JE ONO ŠTO SE NE VIDU, što se manifestira u motivima izmaglice, retuširanja slika ili drugačijeg onemogućenja prikaza (neuspjele fotografije, bacanje, uništavanje fotografija). Značaj meteoroloških prilika u metaforičkoj konceptualizaciji ljudskih unutarnjih zbivanja naglašava i ilustrira Kövecses primjerima iz svakodnevnog jezika, koji se čine univerzalnima (Kövecses 2005: 35). Najopterećeniji je primjer u djelu metafora izmaglice.

Konceptualna metafora JEZIK JE IDENTITET, DRŽAVA PORIJEKLA JE IDENTITET biva neprestano narušavana, ostaje bez pokrića. Identiteti u *Muzeju bezuvjetne predaje* su poremećeni, dolazi na vidjelo njihova uvjetovanost. Za “talijanskog” konobara u talijanskom restoranu koji govori hrvatski s jakim bosanskim akcentom ispostavlja se da je Iranac, koji je studirao u Sarajevu. Ni mjesto, ni boja kože, ni govoreni jezik ne mogu biti sigurnim znakom identiteta. Jedan od osnovnih simbola jugoslavenskog identiteta bio je državni teritorij – okviri državne granice, oblik države, naglašavanje krajnjih točaka države (“od Vardara pa do Triglava”). Jugoslavija je bila “spremnik” pomno biranih elemenata “jugoslavenskog” identiteta, s mnoštva konceptualnih pretapanja. Elementi značenja nekih osnovnih, svjetotvornih, u tvorbi identiteta temeljno opterećenih koncepata (doma, obitelji, majčinstva, očinstva, bratstva) rabljeni su (i na taj način su uvijek iznova i utvrđeni) za oblikovanje novih koncepata. Raspadom države svi ti, desetljećima uporno utvrđivani znakovi gube značenje, ideja jugoslavenstva

postaje deteritorijalizirana. Pojam egzila u *Muzeju bezuvjetne predaje* nije jednak klasičnom poimanju egzila – prognanstva iz domovine i života u inozemstvu. U romanu Dubravke Ugrešić egzil znači ukidanje prostora identiteta u vremenu. Egzilanti su u neukvirenom prostoru i vremenu, bez osobnog odnosa i na jedno i na drugo. U prostoru istosti vrijeme je vrijednost, količina kojom raspoložemo, ono što trošimo i što štedimo. Bez vlastitog prostora i vremena konceptualna metafora VRIJEME JE VRIJEDNOST I PROSTOR JE VRIJEDNOST ostaje bez smisla. Pitanje “Imaš li vremena?” postavlja se više puta u romanu. Odgovor mještana, onih u prostoru istosti je puno nerazumijevanje: “Nemam. A zašto pitaš?” (Ugrešić 2002a: 128). Egzilant se nalazi u izvanvremenskom prostoru, prikazanom slikom berlinskih stanica metroa “na linijama koje vode u udaljene predjele grada”, koje su napuštene i djeluju kao prostor neke nestale civilizacije, gdje je vrijeme stalo, prostor ‘u vremenskoj rupi’”.

Jedna od najbolje opisanih konceptualnih metafora, ŽIVOT JE PUTOVANJE (Lakoff 1994, Winter 1995, Kövecses 2005), u kontekstu stanja egzila postaje krajnje problematičnom. Iza događajne stvarnosti pojma egzila doslovno stoji putovanje, ali metafora je neuporabljiva jer je to putovanje bez cilja. Kao što i metafora kofera ostaje bez smisla kad je “kofer jedina (...) realnost” (Ugrešić 2002a: 252). U tom smislu pojmu egzila manjka značajka kretanja, bez obzira na fizičku promjenu mjesta. Egzilant, bilo gdje da je, uvijek ostaje u egzilu. Kao što sama riječ nije glagol koji izražava djelovanje, već je imenica koja označava *stanje*. Princip invarijancije (Kövecses 2005: 112–116, s pozivanjem na Lakoff i Turner 1989, Lakoff 1990, 1993, Turner 1990, 1993, 1996) postaje potpun, a konceptualna metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE ispostavlja se neuporabljivom za konceptualiziranje života u egzilu. Na taj način *životni put* majke, krhotine njezina života čiji foto-album ne može sastaviti jer se slike ne daju spojiti u jednu cjelinu, taj životni put bez utabanih staza može postati uzorkom ponavljanja – života i priče: “Vjerujem da se u jednom trenutku osvrnula (*konceptualna metafora* ŽIVOT KAO PUTOVANJE): bivše domovine više nije bilo, i majka i otac i sestra umrli su, više nije bilo razloga da tamo ide. Varnu je na nekoj unutrašnjoj mapi malo-pomalo nagrizla vlaga zaborava i pretvorila je u mrlju nejasna gubitka” (Ugrešić 2002a: 113–114).

## 2.5. Problematiziranje istosti na primjeru koncepta ljubavi

Poslije pregleda središnjih ciljnih domena, na jednom ću primjeru pokazati kako je i jedna univerzalna konceptualna metafora, koja nije nužno vezana za dom i domovinu, postala prikazom izmještenosti. Jedna od najopterećenijih konceptualnih metafora ljubavi je LJUBAV JE JEDNA PRIČA. Budući da je priča, treba imati smisla. Smisao nastaje povezivanjem događaja u narativni slijed s nekim ciljem od početka do kraja. Kraj priče je ostvarivanje maksimalne identičnosti, ostvarivanje istosti s drugim.

Primjer neuporabljivosti koncepta istosti u egzilu, u ovom slučaju, ljubavi, jest kratka priča *Noć u Lisabonu*. Referentne okvire teksta određuje istoimeni roman Ericha Marie Remarquea, koji se također bavi temom egzila kroz ljubavnu priču, a sama



ljubavna priča koja se pripovijeda u fikciji Remarqueovog romana dobiva svoj smisao *dobro ispričane priče* – kroz gubitak smisla ispričanih života.

U Ugrešićkinjoj priči se pripovijeda o još svježem iskustvu egzila, glavni su motivi isti kao u cijeloj knjizi: izmaglica, san/košmar, razlomljene slike. Pripovjedačica govori o “nejasnom nagovještaju gubitka” (Ugrešić 2002a: 191). U priči je naglašena konceptualna metafora ZNATI JE VIDJETI, tj. u ovom slučaju, neznanje, ostanak bez orijentira, smisla pojavljuje se u raznim oblicima metafore NEJASNE SLIKE. Problemi s vidom/znanjem pojavljuju se na više razina: pripovjedačica ne može konceptualizirati gleda li ušće rijeke Tagus ili morsku uvalu; mladić koji je zavodi uvijek drži prirodu njihove “veze” u nekom nejasnom, nekonkretiziranom, neobvezujućem stanju, ostavljajući je otvorenom za bilo kakvu interpretaciju; takvim se može čitati i metaiskaz o problematičnosti *prekrivanja realnosti riječima* (Ugrešić 2002a: 194), a nemogućnost vida označava i riječ *noć* u samom naslovu. U jednom od autoreferencijalnih metaiskaza susrećemo se i sa sviješću o prisutnosti konceptualne metafore ŽIVOT/LJUBAV JE JEDNA PRIČA. Pripovjedačica, tragajući za slučajnim ljubavnikom od prethodne noći, ustanovljuje da zapravo traži kraj priče (Ugrešić 2002a: 192), koja bez njega nema *smisla*. Cijela priča, svakodnevna turistička igra lisabonskih “galebova”, kakvu pripovjedačica inače poznaje iz vlastita iskustva s Jadrana, događa se na međuprostoru znanja i neznanja, viđenja i ometenosti vida. Pripovjedačica, kad uvidi da je žrtva prijevare, ipak ono što vidi ne može pretvoriti u znanje, jer je u tome sprečava koncept ljubavi, koju želi realizirati. Zato pušta da vladaju konceptualne metafore ljubavi (koje se daju lokalizirati na meta-razini u banalnoj priči sapunice gledane na hotelskom TV-u). Traženje smisla javlja se i u raznim motivima slučaja, igara na sreću: “U žutoj izmaglici pričinjalo mi se da posvuda vidam prodavače srećaka” (Ugrešić 2002a: 187). Slučajni ljubavnik zapravo pobjeđuje u toj igri dodjeljivanja smisla, vještije, uvjerljivije pripovijeda vlastitu priču (*iza koje* ne stoje nikakvi događaji) – “*život koji nezaustavljivo klizi prema dnu*” (konceptualne metafore ŽIVOT JE PRIČA, LOŠE JE DOLJE, NEKONTROLIRANO POGORŠAVANJE ŽIVOTNIH UVJETA JE KLIZANJE) – i zbog vješto osmišljene priče zaslužuje svoj honorar. Dok je *istinita priča* pripovjedačice “nalik na bljutavi soap” (Ugrešić 2002a: 194).

Izmještenost iz stanja istosti postaje potpuna u “besmislenom” susretu s bivšim ljubavnikom, “ljubavi života”, piscem P., na skupu književnika u Lisabonu. I dok se na novom prostoru ne da realizirati koncept priče ljubavi, stari ljubavnik ne ostavlja “ni najmanju pukotinu” kroz koju bi pripovjedačica “mogla prodrijeti na teritorij zajedničke prošlosti” (Ugrešić 2002a: 197).

*Noć u Lisabonu* je kratka priča o nizu događaja koji ne tvore jedan smisao – s naglašenom sviješću o mogućnosti (i dodatnog) davanja smisla čak i nepostojećim događajima. Niz slučajnih događaja postaje pričom njihovim osmišljavanjem (selekcijom, redanjem, interpretacijom). U ovom slučaju smisao priče se može realizirati na meta-razini, prikazom želje za nekakvim osmišljavanjem događaja i samoprevare u tom osmišljavanju od strane junakinje u prvom licu, odnosno prevare od strane lisabonskog “galeba”. Na taj način i ova priča reprezentira stanje izmještenosti junakinje, u kojoj se

istost ne može ostvariti ni u ljubavi, jedino pripovjedačica može u pripovijedanju ostvariti vlastiti identitet – pripovjedačice upravo ove priče.

### 3. Zaključak

U ovom tekstu sam pokušao lokalizirati i analizirati neke od konceptualnih metafora istosti i njihovo problematiziranje u djelu *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić. Te su metafore vezane za koncept doma, domovine i poimanje života kao priče sa smislom. Mapiranje egzila se u djelu ostvaruje prisjećanjem na uspostavljanje tih koncepata i na stanje njihove neupitnosti, te prikazom njihove ukinutosti u egzilu. Točnije: ukinutost tih koncepata, izmještenost iz stanja gdje je valjanost tih koncepata neupitna, jest sam egzil. Egzil se u djelu prikazuje kao negativno, za pojedinca neugodno stanje. Pripovjedačica međutim, samim tim mapiranjem, dakle hvatanjem toga stanja u mrežu pripovijesti, ostvaruje vlastit privremeni, uvjetni identitet. *Muzej bezuvjetne predaje* inscenira saznanje da je svaki identitet uvjetan i privremen. Egzil je izvan vremena i prostora pripovijedanja, neposredno do njega i prije njega, stanje *o kojem* se pripovijeda. A pripovijedanje je stanje u kojem se obrađuje trauma egzila, pripovijedanjem i razumijevanjem. Osmišljavanjem, dakle, ma koliko to bilo frivolno. Jer ako događaji sami i nemaju smisla, priča o njima ipak nužno zadobiva neki smisao.

### LITERATURA

- Biti, Marina (2006): *Jezik, mišljenje i kultura*, [http://www.ffri.hr/cultstud/nastavni/Jezi k,%20mi%20i%20jez%20i%20kultura%20-%20scripta.doc](http://www.ffri.hr/cultstud/nastavni/Jezi%20k,%20mi%20i%20jez%20i%20kultura%20-%20scripta.doc)
- Biti, Vladimir (2005): 'Rasuta baščina. Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić', u *Doba svjedočenja*, Zagreb: Matica Hrvatska, 225 – 241.
- Čulić, Zjena (2003): *Čovjek – metafora – spoznaja*, Split: Književni krug.
- De Man, Paul (1984): 'Autobiography as De-Facement', u *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press.
- Hawkesworth, Celia (2006): 'Vrijeme i mjesto u djelima Dubravke Ugrešić', u Benčić, Živa – Fališevac, Dunja (ur.), *Čovjek – prostor – vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb: Disput, 431–443.
- Johnson, Mark (1987): *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago: University of Chicago Press.
- Kövecses, Zoltán (2005): *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, preveli s engleskog na mađarski Gabriella Várhelyi i Zoltán Kövecses, Budapest: Typotex (Prijevod djela: *Metaphor. A Practical Introduction*, New York: Oxford University Press, 2002).
- Lakoff, George – Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.

- Lakoff, George – Kövecses, Zoltán (1987): 'The cognitive model of anger in American English', u Holland, Dorothy – Quinn, Naomi (priredile), *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 195–221.
- Lakoff, George – Turner, Mark (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1992): 'Metaphors and war: The metaphor system used to justify war in the gulf', u Putz, Martin (priredio), *Thirty Years of Linguistic Evolution*, Amsterdam: John Benjamins, 463–481.
- Lejeune, Philippe (1999): 'Autobiografski ugovor', u Milanja, Cvjetko (priredio), *Autor – pripovjedač – lik*, Osijek: Svjetla grada.
- Lukić, Jasmina (2006): 'Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fiktionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić', u Benčić, Živa – Fališevac, Dunja, (ur.), *Čovjek – prostor – vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb: Disput, 461–476.
- Mijatović, Aleksandar (2003): 'Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*', u *Fluminensia*, god. 15 (2003) br. 2, 49–68.
- Ricoeur, Paul (1985): *Temps et récit III*. Paris: Seuil.
- Ugrešić, Dubravka (2002a): *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb – Beograd: Konzor & Samizdat B92.
- Ugrešić, Dubravka (2002b): *Američki fikcionar*, Zagreb – Beograd: Konzor & Samizdat B92.
- Ugrešić, Dubravka (2004): *Ministarstvo boli*, Zagreb: 90 stupnjeva.
- Zlatar, Andrea (2004): *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Žic Fuchs, Milena (1991): 'Metafora kao odraz kulture', u Andrijašević, Marin – Vrhovac, Yvonne (priredili), *Prožimanje kultura i jezika. Zbornik radova*, Zagreb: Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, 28–33.

## SUMMARY

István Ladányi

MAPPING OF EXILE IN DUBRAVKA UGREŠIĆ'S *MUZEJ BEZUVJETNE PREDAJE*

The article analyses Dubravka Ugrešić's novel entitled *The Museum of Unconditional Surrender* from the perspective of cognitive cultural theories. The analysis localises the most important conceptual metaphors of identity in the novel and their invalidity in exile. The mapping of identity occurs through the refiguration of the narrative sequence that gives meaning to the concept of identity, while being outside this space, i.e. exile appears as the lack of sense, existence in a world of unrelated fragments.

**Key words:** *cognitive cultural theories, conceptual metaphors, exile, narrative identity, alterity*