

MOTIV TRI ŽENE U MUZEJU BEZUVJETNE PREDAJE DUBRAVKE UGREŠIĆ

Nebojša Jovanović

(Nešto kao) riječ o metodi

Prekoračiti limit historicizma, eto najvećeg izazova za čitaoce fikcije Dubravke Ugrešić. Nikakvo čudo da *Muzej bezuvjetne predaje* počinje svojevrsnom uputom za čitanje koja se završava tvrdnjom koja je nemoguća na, recimo, početku *Kulture laži*: "... pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičkom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitalaca" (11). Referenca na autobiografiju ovdje nije slučajna: u najboljoj inačici historicističkog čitanja, *Muzej* će biti prepoznat kao *fiction* blizanac *Kulture laži*, svojevrsni *antipolitički roman*, književno svjedočanstvo o identitarnim traumama izazvanim raspadom Jugoslavije, iskustvom egzila u doba postsocijalizma itd. No, Ugrešić zna da niti cijeli korak ne dijeli to čitanje od njegove vulgarne inačice – od svođenja *Muzeja* na *roman à clef* u kojem autorica svodi račune s ne-prijateljicama, ljubavnicima i političkim režimima.

To *tabloidno, tračersko* čitanje koje sve nas koji znamo ponešto o biografiji Dubravke Ugrešić pretvara ako ne u svinje a onda – sukladno citiranoj tvrdnji – barem u književne drotove, izrugujući se narcističkoj iluziji da iza naše ljubavi prema lijepoj riječi stoje samo uzvišeni i plemeniti razlozi, nije bez dosluha s poetikom same D. Ugrešić, poetikom koja je fascinirana *bytom* i koja subvertira autoritete (pa konačno i autoritet same Književnosti); no, svejedno nema razloga za kakvu entuzijastičnu pohvalu tog čitanja. U čitanju *Muzeja* kao autobiografije oneobičene s nekoliko fantastičnih motiva – kao i u historicističkom čitanju *Muzeja* u "strogom smislu" –, ovaj tekst vidi tek neizbježan i neophodan "prvi korak" nakon kojeg bi trebalo pokušati odrediti što je ono što takvo cijepanje *Muzeja* u autobiografske dronjke zaobilazi, potiskuje, prikriva. Ovaj tekst će pokušati upravo to. Njegovo je ishodište ponavljanje jednog opisa u *Muzeju*, romanu koji inače mnogo polaže u ponavljanje nekih svojih elemenata (framenata, opisa, iskaza...). Ovo se ponavljanje čini posebno značajnim: u pitanju je ponavljanje opisa jedne fotografije, dodatno punktuirano i samom reprodukcijom te fotografije na samom početku *Muzeja bezuvjetne predaje*. Evo te fotografije, kao i njezinih opisa:

[Fotografija]Na mome pisaćem stolu stoji požutjela fotografija. Na njoj su tri nepoznate kupačice. O fotografiji ne znam mnogo, tek da je početkom ovoga stoljeća snimljena na rijeci Pakri. Rječica teče nedaleko malog mjesta u kojem sam se rodila i provela djetinjstvo.

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

Na mome pisaćem stolu stoji požutjela fotografija. Na njoj su tri nepoznate kupačice. O fotografiji ne znam mnogo, tek da je početkom ovoga stoljeća snimljena na rijeci Pakri. Rječica teče nedaleko malog mjesta gdje sam se rodila i provela djetinjstvo.

Tu fotografiju uvijek nosim sa sobom, kao kakvu relikviju kojoj ne znam pravo značenje. Mutnožuta površina hipnotički privlači moju pažnju. Ponekad dugo zurim u nju i ne mislim ni o čemu. Ponekad se pažljivo udubljujem u zrcalne odraze triju kupačica u vodi, u njihova lica koja gledaju pravo u moje. Uranjam u njih kao da ću odgonetnuti tajnu, otkriti neku pukotinu, skriveni prolaz. Uspoređujem položaj njihovih ruku: sve tri savile su ruke kao krila. Zrcalna površina vode otkriva to što kupaći kostimi pokušavaju sakriti: u vodi pliva jasan odraz ogoljene dojke. U desnom uglu četiri tikvice, starinski pojas za plivanje. Žene stoje do pojasa u vodi. Oko njih lebdi onirička izmaglica puna suzdržanog svjetla. Čini se da nešto iščekuju. Zbog nečeg sam sigurna da to što iščekuju nije klik fotoaparata. (220–221)

Reprodukcija fotografije kao svojevrsni vizualni epigraf kojim roman počinje i prije svog početka, i

ponovljeni opis fotografije: već bi ovo bilo dovoljno da motiv tri žene postane amblematskim motivom romana. No, vidjet ćemo da ovo nisu i jedina mjesta na kojima se susrećemo s tim motivom: Ugrešić koristi heterogenu strukturu *Muzeja bezuvjetne predaje* da motiv tri žene varira na različite načine. Psihoanalitička, tačnije lacanovska pozicija s koje ovaj tekst nastaje obavezuje na pitanje: šta bi bilo traumatično Realno koje se istodobno i krije iza ponavljanja ovog motiva i izbija kroz njega? Odgovor koji će ponuditi ovaj tekst vodi kroz analizu motiva tri žene u svjetlu druga dva velika motiva *Muzeja - Majke i Anđela*.

Parke sa Pakre

Jedan psihoanalitički ogled može dati neočekivanu pomoć u analizi motiva tri žene. Riječ je o ogledu Sigmunda Freuda “Motiv odabira škrinjice” (1913), klasičnom primjeru psihoanalitičkog istraživanja u oblasti kulture, mita i književnosti. Polazeći od Shakespeareovih drama *Mletački trgovac* i *Kralj Lear*, i meandrirajući potom od *Gesta Romanorum*, preko estonske mitologije, Apuleja, Pepeljuge, bajki braće Grimm i libreta Offenbachove opere *La Belle Hélène* (književna djela spomenuta samo u prvom dijelu tog ogleada!), Freud istražuje motiv tri žene koji je često u izravnoj vezi s motivom izbora: junak mita ili bajke treba odabrati jednu od tri žene. Prvi dio ogleada Freud zaključuje tvrdnjom da u najizvrsnijoj od tri žene, onoj za koju se junak po pravilu odlučuje kao za svoj konačni izbor, treba vidjeti samu Smrt, “boginju smrti”. Drugi je zaključak podjednako izazovan: “No, ako je treća od sestara boginja smrti, tada znamo ko su sestre. To su sestre Sudbine, Mojre ili Parke ili Norne, od kojih se treća zove Atropa: Neumitna” (Freud 1987a, 31). Konačno, u završnici ogleada Freud donosi sljedeći zaključak:

Mogli bismo reći da su tu [u motivu tri žene] predstavljena tri za muškarca neizbežna odnosa prema ženi: stvoriteljka, drugarica i razaračica. Ili tri oblika u kojima mu se, tokom života, predstavlja slika majke: majka sama, ljubavnica koju bira po njenoj slici i prilici i, najposle, majka zemlja koja ga prima ponovo u svoje okrilje. Ali starac zalud žudi za ljubavlju žene, kakvu je najpre primio od majke; jedino treća od žena Sudbine, ćutljiva boginja smrti, uzeće ga u svoje naručje. (Freud 1987a, 36–37)

Muškarac, starac, on – ne može se previdjeti duboko seksualiziran karakter Freudova zaključka o motivu tri žene. Njegov ogled i jeste analiza načina na koji patrijarhalni kulturalni obrazac, tačnije njemu pripadajući normativ heteroseksualnosti, izlazi na kraj s ambivalentnim odnosom između *muškarca* i majke: trenutak u kojem muškarac odabire najljepšu djevojku ili ženu za svoju družicu, jeste spektakl faličkog trijumfa koji prikriva činjenicu da je taj izbor zapravo lažan.

Razradimo ovaj argument s pomoću još jedne varijacije na temu tri žene, koju Ugrešić daje malo nakon prvog opisa fotografije. I ovaj put su u pitanju tri kupačice koje je pripovjedačica vidjela prilikom kratkog odmora na Jadranu:

Jednoga dana moju je pažnju privukao napadno glasan ženski smijeh. U moru sam ugledala tri vremesne kupačice. Plivale su ogoljenih grudi, uz samu obalu, u malom krugu, kao da sjede za okruglim stolićem i piju kavu. Bile su Bosanke (prema naglasku), vjerojatno izbjeglice i medicinske sestre. Kako znam? Prisjećale su se davnih školskih dana i ogovarale neku četvrtu koja je na završnom ispitu pobrkala riječi *anamneza* i *amnezija*. Riječ *amnezija* i priča o ispitu ponavljana je nekoliko puta i svaki put izazivala je salve smijeha. Pritom su sve tri zamahivale rukama kao da čiste mrvice s nepostojećeg stola. Najednom je pao pljusak, od onih ljetnih, naglih, kratkotrajnih. Kupačice su ostale u vodi. ...

Načinila sam unutrašnji “klik” i snimila taj prizor zauvijek, iako ne znam zašto. (19–20)

Anamneza i *amnezija*, sjećanje (ili priča koju pričamo o sebi na osnovu naših sjećanja), i njegov gubitak. Između prividno različitih, suprotstavljenih, nepomirljivih pojmova, zapravo postoji duboki afinitet, štaviše neraskidiva povezanost. Psihoanaliza nas upozorava da svako sjećanje gradimo na nekom zaboravljanju: nema anamneze bez djelomične amnezije i obrnuto, nema amnezije bez sjećanja koja su njome potisnuta ili gurnuta u stranu. Šta ako se suđaje-kupačice ne smiju nesretnoj djevojci naprosto zato što je pobrkala anamnezu i amneziju, nego zato što nije uvidjela da je kroz tu svoju pogrešku na neki način pogodila istinu: pri svakom prisjećanju ili amneziji na djelu je zapravo *anamnezija*.

Tri Suđaje nisu dakle samo gospodarice Sudbine, Života i Smrti: one ravnaju i *anamnezijom* – odlučuju čega ćemo se sjećati, od koje građe ćemo napraviti priče o sebi koje ćemo i sebi i drugima nuditi

kao istinu o nama a šta će ući u narative naših identiteta, i kako ćemo upravo na tim elementima sjećanja graditi vlastitu budućnost? Ništa manje nisu niti elementi koji u tom procesu bivaju odbačeni kao nebitni ili nevažni, potisnuti i zaboravljeni.

Freudu dugujemo konciznu formulaciju o prirodi najtraumatičnijih elemenata te vrste. Dovoljno je sjetiti se epizode opisane u prvom poglavlju *Psihopatologije svakidašnjeg života*, naslovljenom “O zaboravljanju osobnih imena”. Septembra 1898. godine, Freud je na svom putovanju Jadranom odsjeo u Ragusi (Dubrovnik), odakle je otišao na izlet u Cattaro (Boka Kotorska). Putujući Hercegovinom i razgovarajući s nekim berlinskim advokatom koji mu je bio suputnik, Freud je u jednom trenutku zaboravio ime renesansnog slikara freski o Posljednjem sudu iz Orvieta, o kojima je pričao sa neznancem. U konačnoj analizi, Freud je zaključio da je to zaboravljanje posljedica probuđenih sjećanja na različite osobe koje su patile od traumatične sveze između *smrti i seksualnosti*. Među njima su bili i “Turci” iz Bosne i Hercegovine o kojima je Freudu pričao jedan njegov kolega koji je imao priliku živjeti i raditi među njima. Navodno, više od svega Turci su strahovali od gubitka seksualne moći, koji su poistovjećivali sa smrću: *Kad se ono više ne može, onda život više ne vrijedi*, kazao je doktoru jedan njegov “turski” pacijent. Freud je pretpostavio da je ove zamisli doveo u vezu s vlastitim sjećanjem na jednog svog pacijenta koji se ubio zbog “neizlječivog seksualnog poremećaja”.

No, ustvrditi da smrt počinje tamo gdje seks prestaje, bilo bi pogrešno: psihoanalitički poučak daleko je neugodniji – smrtnost počinje tamo gdje počinje i spolnost, njih dvije se ne mogu razlučiti. Vratimo li se naslovnoj sintagmi, mogli bismo reći da je psihoanaliza ustvrdila da ulaskom u univerzum spolnosti ljudski subjekt zapravo potpisuje bezuvjetnu predaju pred smrću. Fragment “Rajsko drvo” iz drugog dijela romana oslikava *in nuce* traumatični spoj “pada iz Raja”, iz omamljujuće iluzije besmrtnosti u domenu konačnosti čije su koordinate spolnost i smrtnost. Pripovjedačica se sjeća epizode iz djetinjstva, kada se s jednim dječakom, vršnjakom, uspela u probeharalu krošnju japanske jabučice.

Sve je bilo tako slatko i gusto, tako nepodnošljivo mirisno i tako blizu, kao pod povećalom. Na trenutak mi se učinilo da ću od slatke omamljenosti pasti. Uхватила sam se za granu, neoprezno povukla dlanom po hrapavoj kori i porezala prst.

Iz ružičastog proreza kliznula je kap krvi i bešumno pala na jednu laticu.

– Brzo posiši krv – šapnuo je Tomica.

– Zašto?!

– Inače ćeš umrijeti... – rekao je tajanstvenim, strašnim glasom.

Poslušno sam posisala kapljicu krvi s prsta, osjetivši nepoznat slatkast okus. Srce mi je tuklo od nejasnih osjećaja: činilo mi se da sam na rubu nekog dubokog i velikog otkrića, neke tajne. ... Riječ *umrijeti* zazvonila je i ostala je lebdjeti u zraku kao zlatan prsten. (102)

Moglo bi se reći da motiv biranja tri žene prikriva činjenicu da je *nexus* spolnosti i smrti traumatična jezgra Realnog *par excellence*. Motiv tri žene, koji nije nestao iz umjetnosti niti u naše vrijeme, može biti iščitao kao svojevrsni simptom koji sažima dvije međusobno suprotstavljene tendencije: s jedne strane, on razotkriva neuralgično čvorište spola/seksa i smrti, ali ga istodobno i negira uvodeći – barem kada je muški subjekt u pitanju – iluziju faličke nadmoći nad barem jednom od tri žene: u pitanju je po pravilu ona najljepša. Falička se moć zaodijeva u spektakl izbora: ako ne možemo birati Majku i samu Smrt, onda barem možemo izabrati svoju ljubav/životnu družicu.

Majčina komora

No, *Muzej bezuvjetne predaje* razrađuje scenarij u kojem se žena (pripovjedačica) suočava s tri žene: fotografiji tri njoj neznane kupačice s Pakre i sjećanju na tri kupačice s Jadrana, ubrzo ćemo dodati i priču “Umino pero”, o pripovjedačici i njezine tri sustanarke iz Indije. No, najneobičniju inačicu motiva tri žene – inačicu koja se iz perspektive ove analize čini najvažnijom – nalazimo tamo gdje Ugrešić opis jedne fotografije koja prikazuje tri različite žene, nadopunjuje opisom triju fotografija jedne žene. U pitanju je majka pripovjedačice:

Jednom sam u albumu zamijetila mali triptih: tri njezine fotografije poredane jedna do druge. Na prvom je mogla imati dvadesetak, na drugom tridesetak, na trećem četrdesetak godina. ...

Prevaljujući svaki put razdaljinu od desetak godina njezino lice zaista se mijenjalo. Okruglina se pretvarala u oval; krupne smeđe oči smanjile su se i zbog nečeg ukosile; puna usta gubila su dražesnu ispučenost i postala pljosnatijima; dvije bore oko usta počele su se u tridesetoj spuštati nadolje; u

četrdesetoj su već vidljivi mali, jedva primjetni mješčići sa svake strane lica. (32)

Majčin foto album otud je još jedan muzej bezuvjetne predaje (drugi dio romana je naslovljen “Kućni muzej”, njegovo prvo poglavlje “Poetika obiteljskog albuma”): fotografski triptih ocrtava jasnu putanju kojom će proći i sama pripovjedačica. Otud je *Muzej bezuvjetne predaje* i svojevrsna književna studija ambivalentne identifikacije ženskog subjekta s njezinom majkom. O otporu kojim se naratorica opire toj identifikaciji svjedoče mnogi dijelovi romana, od kojih je možda najpotresniji onaj u kojem pripovjedačica opisuje kako na telefonskoj sekretarici nalazi majčine poruke; no umjesto da jednostavno nazove majku i tako ispuni njezinu želju da se čuje s kćerkom, pripovjedačica zove službu tačnog vremena:

... *jedanaest sati pedeset pet minuta tri sekunde*, kaže glas, ja šutim držeći slušalicu prislonjenu uz obraz, mazim je, trljam obraz o hladnu plastiku, *jedanaest sati pedeset pet minuta pet sekundi*, napinjem usta kao da ću nešto izreći, savijam ih u kružić za neke male okrugle riječi, *jedanaest sati pedeset pet minuta sedam sekundi*, bešumno izgovaram *halo, ovdje sam, ovdje tvoja Bubi*, balončići riječi dižu se uvis, *jedanaest sati pedeset pet minuta deset sekundi*, balončići lebde, roje se oko mene kao noćni leptiri. Iz slušalice ravnodušno struji vrijeme i hladi moje umorne sljepoočnice. (118–119)

Dijelovi romana koji potcrtavaju identifikaciju s majkom još su brojniji: majčina sjećanja, dnevnici, fotografije i idiosinkrazije određuju koordinate univerzuma pripovjedačice. U tome se posebno ističu dijelovi romana koji opisuju sjećanja pripovjedačice na njezino djetinjstvo, no govori o tome i diegetski “prezent”. U njemu je, recimo, pripovjedačica lišena imena i prezimena (označitelji *očinstva*): sve što o njoj znamo jest nadimak koji joj je dala majka i po kojem je zove cijeli život. Roman na taj način demonstrira paradoksalno odsustvo “prave mjere” kada je u pitanju odnos s majkom: s jedne strane, subjekt se osjeća zagušen majčinim prisustvom, prezasićen njezinim utjecajem, gubitkom granice koja ga dijeli od majke i njezine želje (teško je ne prisjetiti se ovdje još jednog Lacanova aforizma, onog o majčinoj-želji/želji-za-majkom kao krokodilskim čeljustima), dok istodobno ne može a da ne prizna da o majci zapravo zna premalo.

Pitam se kako to da tako malo znam o njoj i da se to što znam čini tako nevažnim. Ona o meni zna mnogo više. Ona jedina, poput vlasnika ili lopova, zna moju tajnu šifru, šifru boli. Ni o toj boli ne znam ništa, ne znam odakle dolazi, ne znam zašto je nisam u stanju savladati, zašto mi tako nepogrešivo oduzima dah.

Poznajem tek njezine geste, pokrete, izraze lica, boju glasa. Prepoznajem ih u sebi. U zrcalu, u nekoj sekundi, nekom bljesku, kao na dupliranoj snimci, umjesto svoga, lovim njezin odraz. ...

Ponekad me oblijeva iznenadan val tjeskobe, poput neočekivana udarca. Pitam se tada imam li u tom trenutku isti takav bespomoćan i ranjiv izraz lica kao ona. Da li se pritom lagano nakašljavam praveći se da se ništa nije dogodilo, kao ona?

Ponekad lovim u svome glasu njezin napukli glas, ponekad ispod moga glasa probija njezin, govorimu dvoglasu, zastajkujem, otežem kao ona, čekam da prođe.

Pamtim kako sam jednom – dotrčavši kući s ljubavnog sastanka na kojem smo uzbuđeni dječak i ja perpetuirali poljubac za rastanak – kako sam, došavši kući omotana adrenalinskom maglicom, odsutno ponovila to što sam ponavljala sve do maločas, i preklopivši u mozgu slike, umjesto ritualnog poljupca u obraz, nju na isti način cmoknula u usta. Ta nespretna greška izazvala je u meni neku nepoznatu tjeskobu. Reći sada da sam tada, kao u zrcalu, poljubila u usta neku buduću sebe, bilo bi isuviše jednostavno.

Kad je prepoznam u sebi, kad se preklope snimke, u meni zazvoni i ta prva slika, taj začetak, taj poljubac u usta, njezine širom otvorene, malko preplašene oči u kojima se zrcali moj, isto tako zbunjeni pogled. (82–83)

Spolnost/seksualnost, smrtnost, zaborav i sjećanje, pogled: ako postoji medij koji se čini idealnim da dadne tijelo sjecištu svih ovih motiva, tada je to fotografija. “Poetika kućnog albuma”, prvi odjeljak drugog dijela romana, počinje epigrafom – ulomkom iz ogleđa *O fotografiji* Susan Sontag, gdje se upozorava da je fotografija uvijek *memento mori*, upozorenje da ne zaboravimo umrijeti, podsjetnik na smrtnost subjekta koji promatra fotografiju.

No, postoji još jedan značajan ogled koji upozorava da svaka fotografija sadrži neminovni znak smrti subjekta koji je gleda, a da ipak nije spomenut nigdje u *Muzeju*. Prepoznamo u tom odsustvu

reference simptomatično “odsustvo laveža” i posvetimo malo više pažnje toj potisnutoj svezi. U pitanju je *Svijetla komora: zapis o fotografiji (La chambre claire: Note sur la photographie, 1980)* Rolanda Barthesa, teorijski ogled ali i još jedan dokument o traženju i prepoznavanju majke. U drugom dijelu *Svijetle komore* Barthes također prolazi kroz obiteljske albume i među fotografijama svoje majke pronalazi jednu na kojoj je, njegovim riječima, istina njezinog lica, *lica koje je volio*.

Razlike između *Svijetle komore* i *Muzeja* daleko su dragocjenije od preklapanja motiva fotografije i majke, makar je riječ o amblematskim motivima. Barthes svoju potragu kroz majčine fotografije počinje nakon njezine smrti, dok je cijeli *Muzej bezuvjetne predaje* zaglušujuća pulsacija tjeskobe subjekta koji istodobno iščekuje majčinu smrt i sluti da ta smrt nije kraj priče. Objasniti ću dodatno ovu razliku jednim ulomkom iz *Svijetle komore*:

Na kraju života, malo vremena pre trenutka kada sam razgledao njene fotografije i otkrio Fotografiju iz Zimske bašte, moja majka je bila slaba, veoma slaba. Živeo sam u njenoj slabosti (nemoguće mi je bilo da učestvujem u svetu snage, da izlazim naveče, svaka mondenost me je užasavala). Tokom njene bolesti negovao sam je, prinosio joj zdelu čaja koju je volela, jer je iz nje mogla lakše piti nego iz šoljice, bila je postala moja devojčica, dostižući za mene suštinsko dete kakvo je bila na prvoj fotografiji. ... Nju, tako snažnu, koja je bila moj unutrašnji Zakon, doživio sam na završetku kao moje žensko dete. Tako sam, na svoj način, rešio Smrt. Ako je, kako su to rekli mnogi filozofi, Smrt okrutna pobjeda vrste, ako pojedinačno umire zbog zadovoljenja sveopšteg [...] ja sam rodio majku u njenoj bolesti. Kada je ona umrla, ja više nisam imao nikakvog razloga da se usklađujem s hodom vrhovnog Živog (vrste). Moja pojedinačnost se ne bi mogla više nikad univerzalizovati [...] Mogao sam još samo da čekam moju potpunu smrt, nedijalektičnu. (Barthes 1993, 68)

Scenarij koji donosi Barthesova ispovijed zapravo je posve suprotan svemu što srećemo kod pripovjedačice *Muzeja bezuvjetne predaje*. Na primjer, u romanu majčina bolest, njezin dolazak na rub biološke smrti, ne služi kao spektakularna mizanscena na kojem bi pripovjedačica falicizirala majku u svoju “malu djevojčicu” ili kakav drugi objekt čiji gubitak bi ujedno predstavljao i smrt samog subjekta (ne može nam promaći da je citirani ulomak blagolagoljiva inačica iskaza *Kad se ono više ne može*,

čemu onda i život!). Ovu razliku možemo prenijeti i na ravan spolne razlike: iz perspektive muškog subjekta, majka je *uvijek već* mrtva, nepovratno izgubljena, dok je iz perspektive ženskog subjekta smrt majke nešto što se tek treba desiti. Kako muški subjekt s majkom nikad ne može uspostaviti onu vrstu identifikacije koju *Muzej* tako detaljno demonstrira u slučaju ženskog subjekta, konačna smrt majke će za ženski subjekt nastupiti tek smrću samog ženskog subjekta: majka će uvijek preživjeti u ženskom subjektu kroz neke crte koje je ženski subjekt preuzeo kroz identifikaciju s majkom, voljno ili ne. Vratimo li se motivu tri žene, mogli bismo reći da muški subjekt u Barthesovu slučaju priznaje da mu ostaje još samo posjeta posljednje žene, Smrti same, one Smrti koja ne ostavlja mogućnost nikakvog dijalektičkog obrata. Ženski subjekt koji pripovijeda u *Muzeju* niti u jednom trenutku ne može odrediti tu konačnu instancu “nedijalektičke” smrti, ne može je upisati niti u jedan od tri majčinska avatara. Pripovjedačica živi u sjeni smrti, ali razlog njezine tjeskobe ne leži naprosto u neizbježnosti smrti (majčine ili njezine vlastite), koliko u slutnji da, kažemo li to barthesovski, *nema nedijalektičke smrti*, ili, poslužimo li se Lacanovom sintagmom o dvije smrti, da nema smrti nakon koje ne bi bila moguća još jedna smrt.

Ne možemo li u svjetlu ove dijalektike iščitati i čuvenu igru *fort–da* dječaka koju Freud opisuje i analizira u “S onu stranu načela ugone” (1920), čiju varijaciju nalazimo i u *Muzeju bezuvjetne predaje*? Podsjetimo, Freudovu pažnju zaokupio je osamnaestomjesečni dječak koji je u igri volio bacati svoje igračke daleko od sebe:

Pritom je, s izrazom zanimanja i zadovoljstva, proizvodilo glasan, razvučen *o-o-o-o*, što prema sudu majke s kojim sam se i ja složio, nije predstavljalo uzvik, već je značilo “odlazi” (*fort*) i odnosilo se na odbačeni predmet. Napokon sam uvidio da se radi o igri i da dijete sve svoje igračke upotrebljava samo zato da bi se s njima igralo “odlaženja” (*fortsein*). Onda sam jednog dana vidio nešto što je potvrdilo moje mišljenje. Dijete je imalo drveni kalem omotan koncem. Nikada mu na primjer nije palo na pamet da ovu spravu položi na pod i da se igra vukući ga za sobom kao neka kolica, već je vrlo spretno prebacivalo kalem pričvršćen za konac preko ruba svog zastrtog krevetića, tako da bi on u njemu nestao, što bi dijete popratilo svojim važnim *o-o-o-o*, a zatim bi ovaj kalem koncem povuklo van iz kreveta, pozdravljajući sada njegovu pojavu jednim veselim “tu” (*Da*). Ovo je dakle bila kompletna igra, nestajanje i ponovno vraćanje, od čega se mogao vidjeti samo prvi akt koji bi se neumorno

ponavljao kao zasebna igra, iako je veća ugoda bez sumnje pripadala drugom aktu.

(Freud 1986, 142)

U najranijem djetinjstvu prekrivala bih dlanovima oči i izgovarala *nema me*, a onda otkrivši dlanove, rekla: *ima me*. Ovo drugo izazivalo je radosno i ciktavo odobravanje okoline. *Imaaa teeee!*

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 saviti šake u “dalekozor”, prisloniti ih na oči i sa šaljivo-prijetećom intonacijom objaviti partneru u igri: *Vidim te!* Kasnije smo šake zamjenjivali trubicama od papira. Trubica je beskrajan i nesavladiv svijet svodila na ograničen i savladiv, na komadić svijeta, na kružić, kadar. Trubica je podrazumijevala izbor (mogu promatrati ovo ili ono). Razbijen na kružiće, svijet je kroz bijeli tunel od papira dolazio k oku u neobičnoj izoštrenoј ljepoti. Taj šaljivo-prijeteći uzvik – *Vidim te!* – imao je svoje puno značenje. Kroz trubicu se zaista *vidjelo*, bez trubice se samo *gledalo*. Pomoću jednostavne trubice od papira dobila se željena mjera svijeta, “fotografija”. (44)

Jaz između Freudova opisa igre *fort-da* i onoga što prepoznajem kao njezinu “fotografsku” inačicu u *Muzeju*, smanjuje fusnota koju Freud stavlja na kraj citiranog ulomka:

Ovo je tumačenje zatim potpuno potvrđeno daljnjim promatranjem. Jednoga dana je majka dulje

vrijeme bila odsutna. Pri povratku dijete ju je pozdravilo riječima: “*Beba o-o-o-o!*” Ovo je naprije ostalo nerazumljivo. Uskoro se ispostavilo da je dijete za vrijeme majčine odsutnosti pronašlo sredstvo koje mu je omogućavalo da samo nestaje. Ono je otkrilo svoju sliku u ogledalu koje je dovezalo skoro do poda, tako da je dijete, čučnuvši, moglo odstraniti svoj odraz u ogledalu, odnosno odraz je “*otišao*” /“*fort*!”. (Freud 1986, 142–143, f.3)

Vizualni aspekt igre ovdje izbija u prvi plan, sa svim posljedicama koje čine magistralnu putanju lacanovskoga stadija ogledala: odraz u ogledalu je svojevrsna proteza kojom se formira Ja djeteta, ali istodobno i prva predodžba smrtnosti. No, detalj preko kojeg se ne smije nesmotreno prijeći jeste Freudova opaska “o majčinoj odsutnosti”. Tako već kod Freuda nalazimo potcrtan onaj detalj koji zna biti često zanemaren u brojnim “zdravorazumskim” čitanjima Lacanova stadija ogledala, onim čitanjima koja takoreći fetišiziraju samo ogledalo i odraz u njemu, a to je prisustvo odrasle osobe, najčešće majke, koja *potiče i odobrava* djetetovo prepoznavanje u odrazu: zrcalna površina nije od velikog značaja sama po sebi, ako se u blizini ne nalazi neko ko simbolički ovjerava to djetetovo samoprepoznavanje, sugerirajući djetetu smijehom i poslovičnim “Da, bebice, to si ti!” da je ono neraskidivo povezano sa svojim odrazom u ogledalu. Ova intervencija nekog trećeg koji svojom intervencijom stvara dijadu $a—a'$, tj. dijete/*ego*—odraz u ogledalu/*alter ego*, uvjet je nesvodive razlike između ljudskog i životinjskog imaginarnog: ljudsko imaginarno je zapravo uvijek imaginarno-*sa*-simboličkim za razliku od životinjskog imaginarnog. Istu strukturalnu razliku između ova dva tipa imaginarnog možemo iščitati i u kontekstu smrtnosti: simbolički aspekt ljudskog imaginarnog znači i dolazak do “ekstatičke granice onoga ‘To si ti’, gdje [se subjektu] otkriva šifra [vlastite] smrtne sudbine” (Lacan 1983, 13), šifra koju životinja u “čistom” imaginarnom nikada ne može naslutiti u vlastitoj slici čak i ako je prepozna kao svoju. Ljudski subjekt je posve integriran u simboličko kada jamac našeg identiteta i naše smrtnosti više ne mora biti vidljivi dio naše slike: “Ako je trenutno i nema na slici, ona je prisutna” (104), govori pripovjedačica za obiteljske fotografije na kojima nema majke.

Andeoska proteza

No, bilo bi pogrešno prebrzo zaključiti da je pripovjedačica *Muzeja* egzemplaran slučaj ženskog subjekta koji funkcionira izvan okvira faličke libidinalne ekonomije i posve je uronjen u *jouissance feminine*. Posve suprotno, *Muzej* se može čitati i kao spektakularan pokušaj pripovjedačice da, u bijegu od prekomjerne identifikacije s majkom, napravi ono što smo opisali kao tipični muški trik: da pribjegne faliciziranju svog erotskog objekta i da ustvrdi kako *rapport sexuel* ipak postoji. Čini se da ženski subjekt koji se odluči na takvu strategiju – a u patrijarhalnoj i heteroseksualnoj kulturalnoj i ideološkoj matrici to je “sudbina” najvećeg broja žena – čeka manje konfuzan edipalan scenarij: dok muškarac pri promijeni svog erotskog objekta ne mijenja spol tog objekta (prijelaz s Prve žene, majke, na Drugu, ljubavnu družicu), kod žene to nije slučaj – na mjesto Druge žene kod nje mora doći muškarac da bi efekt iluzije o postojanju *rapport sexuel* bio sačuvan. (Kome se psihoanalitičko pretresanje ove teme čini neduhovito, tu je *Štefica Cvek!*)

Na ono mjesto na koje muškarac uvodi Drugu ženu i tako ustrajava na iluziji “slobodnog odabira najljepše”, pripovjedačica *Muzeja bezuvjetne predaje* uvodi figuru anđela. Postupni preobražaj motiva tri žene u motiv anđela možemo pratiti kroz cijeli roman: vratimo li se ponovljenom opisu fotografije kupačica sa Pakre, vidjet ćemo kako se u njemu pojavljuju metonimijska *krila*. Krila prvi put nalazimo u završnici opisa kupačica na Jadranu: nad morem se podigla magličasta slana zavjesa koja je “najednom upila sve zvukove, i u nekoj blistavoj tišini mogao se vidjeti veličanstveni lepet triju para krila” (20). No, jesu li to već krila anđela? Prije ove završnice pripovjedačica se prisjeća kako su glasovi kupačica sve više “nalikovali na ptičje graktanje” (19), a prvi dio romana se završava opisom jedne umjetničke instalacije čiji su dio i prozirni papirići na kojima su isertane ptičje glave: “Papirići isprva miruju, a onda ih lagano pokreće neka nevidljiva struja. Ptičje glave drhte kao da će pasti” (24). Mogli bismo reći da još uvijek nemamo posla s anđelom, nego njegovom *bastardnom karikaturom* (sintagma kojom pripovjedačica opisuje kanarinca kojeg je poklonila majci).

Središnji čin ovako koncipirane preobrazbe odvija se u pričama “Umino pero” i “Noć u Lisabonu” (u četvrtom dijelu *Muzeja*, “Priče s diskretnim motivom anđela koji napušta prostor”). U “Uminom peru” pripovjedačicu nalazimo kako, negdje u tuđini, kao gostujuća predavačica na fakultetu, dijeli kuću s tri Indijke. Njezini postupci prema njima otkrivaju krajnje oprečna osjećanja i stavove koje najbolje sažima

sintagma same pripovjedačice: “tjeskobna zaokupljenost Indijkama”, za koju niti ona sama ne zna odakle dolazi. Prema njezinom sudu, tri Indijke su prema njoj posve ravnodušne, na što pripovjedačica reagira tako što svakodnevni suživot s njima pretvara u niz netrpeljivosti i sitnih pakosti. Posebno je iritira način na koji djevojke, i to upravo jedna od njih, Uma, koriste kupaonicu: “Vreba svakog jutra, prva uskače u kupaonicu i ostaje tamo sat, dva. Iz kupaonice [...] odzvanja šum vode, šumovi grgoljanja, prskanja, iskašljavanja, zvukovi udaraca plastične kante o kadu, šumovi izljevanja vode iz kante. Zatim je neko vrijeme tišina, a onda ponovo isti šumovi, istim redosljedom” (154).

Na oštre pritužbe pripovjedačice (“Kao da je u kupaonici foka, a ne ženska!”), tri indijske kupačice odgovaraju tek nijemim pogledima. Kada nakon Ume uđe u kupaonicu, pripovjedačica otvara sve pipe i nezaustavljivi šum vode stvara sliku poput one u sjećanju na kupačice s Jadrana: “Skrivena u gustoj zavjesi vodenih šumova stojim tako i ne mislim ni o čemu. Vodeni šumovi sve sapiru, odnose u malim potočićima misao o prošlosti i budućnosti, stojim umotana u šumnu zavjesu zaborava, ne mogu se sjetiti odakle sam, tko sam i zašto sam ovdje” (155).

U završnim pasusima doznajemo da Indijke imaju “anđeoska usta”; osim toga drveni anđeli s jednog oltara koji iskrsavaju u sjećanju pripovjedačice također imaju “sjajne tamne oči” Indijki. U fantazmagoričnom vrhuncu priče, pripovjedačica ulazi u kuhinju gdje zatiče tri Indijke.

A onda Uma polako, kao u usporenom filmu, ustaje, zadiže spavaćicu od cvjetasta flanela, otkriva mršava gotovo dječaćka bedra i spolovilo prekriveno gustim crnim perjem masna sjaja, nalik guščjem. Prstima savijenim u štipaljku Uma polako čupa jedno pero i, gle, pruža mi ga s nekim udobrovoljavajućim pokretom.

– Hvala – mucam. Obljeva me crvenilo, uzimam pero i ne znam kamo bih s njim.

Gleda me pogledom pretučene životinje, obara pogled, malko naginje glavu kao da očekuje udarac i spušta spavaćicu. (160)

Kakav ovo učinak ima na pripovjedačicu? Ovdje treba upozoriti da prizor koji otvara “Umino pero” nema nikakve veze s Indijkama i fascinacijom kojom pripovjedačica reagira na njih. Priča, naime, počinje opisom mladića kojeg pripovjedačica svakog jutra gleda kako joggira na igralištu pod njezinim prozorom.

U prizoru kojim pripovjedačica ritualno počinje svaki dan, mladić joj se ukazuje kao “mlada zvjerka”, “oznojena zvjerka”, “moj blistavi jogger”, ona zamišlja “zlatasta stegna prekrivena znojem” i prepušta se nečemu što izgleda kao peting s toplim radijatorom – riječju, svi sastojci erotske fantazije su tu, zajedno s pripadajućom pretpostavkom o uspjelom *rapport sexuel*. No, u nastavku priče jogger i fantazije o njemu se potpuno gube, i priča se nastavlja kao priča o Indijkama. Na joggera ćemo ipak još jednom natrčati pri kraju priče, i to tačno nakon prizora u kojem Uma daruje svoje genitalno pero pripovjedačici.

Vraćam se u sobu ošamućena, kao nakon teškog, košmarnog sna, kada se svjetovi, sanjani i stvarni, još nisu razdvojili, kada su granice među njima još uvijek meke. Tiho zatvaram vrata za sobom. Pero sjaji plavkastim sjajem. Odlazem ga na stol i klonulo sjedam na krevet. S kreveta zurim u prozor. Na igralištu se love dvije žute fluorescentne točke, dvije velike krijesnice. Promatram svoju mladu zvjerku, svoga noćnog trkača. Žute točke na njegovim tenisicama ritmično motaju pređu mjesečine. Nazirem znojne spletove mišića, riđu kosu spletenu u rep, zlatasta stegna orošena znojem. Osjećam jaku želju da jurnem k njemu, k mome jednorogu u tami, mome osamljenom trkaču, ali ne mogu, zarobljena sam, na prozoru je mreža, a u kuhinji one, tamni anđeli zaborava. U njihovoj sam vlasti. (160)

U narednom, posljednjem pasusu “Umina pera” jogger i nagovještaj *rapport sexuel* posve se gube iz ispovijedi pripovjedačice: ona leži i tupo gleda ni u šta, primjećujući tek kako se po podu sobe valjaju gromuljice prašine, “mačci”: “Nemam snage da ustanem [...] da vlažnom krpom prebrišem drveni pod. [...] Nemam snage. Ritam invazije ionako diktira Umino pero” (161).

“Noć u Lisabonu” još suptilnije koristi motiv anđela: teško da se uopće i može govoriti o konvencionalnoj upotrebi fantastičnog motiva u priči realističkog prosedea – ako smo u “Uminom peru” još i imali fantastičnu scenu, koju između ostalog možemo interpretirati i kao fantaziju pripovjedačice, u završnici “Noći u Lisabonu” imamo tek jednu sliku koja iskače iz uskomešanih slika-sjećanja u mislima pripovjedačice.

U mojoj glavi komešale su se slike, naglo je bljesnula i slika Antonijevih nagih leđa koja zastaju na tren kao da nešto iščekuju. Vidjela sam i sebe kako mu prilazim, jezikom prelazim preko rubova na

lopaticama slijedeći putanju dvaju malih sedefastih ožiljaka, na svakoj lopatici po jedan. Vidjela sam sebe kako milostivom slinom vlažim mjesta gdje su još donedavno bila krila... (202)

Lisabonski žigolo na čijim leđima sjećanje pripovjedačice “otkriva” ožiljke iz njegove anđeoske povijesti, novi je “stadij” preobrazbe motiva tri žene u motiv anđela: anđeo, koji kao da usljed svoje ženstvenosti u prethodnim avatarima (kupačice s Jadrana, Uma) nije mogao biti savršeni, potpuni anđeo, tek s transformacijom u muškog anđela postaje autentični anđeo. Čini se da je ovo jedini izlaz iz slijepe ulice seksualnosti u kojoj je pripovjedačica završila pod utjecajem ženskih “anđela zaborava”: izmisliti muškog anđela s kojim će heteroseksualni *rapport sexuel* ipak biti moguć, makar kao neplanirana, usputna avantura u kojoj ženski subjekt ima mogućnost odabira muškog partnera.

No, u Antoniju još uvijek postoji određena doza karnalnosti koja mu ne dozvoljava da bude Anđeo – na planu najintimnije identifikacije s njim, s onu stranu heteroseksualne želje, pripovjedačica ispovijeda: “Da, Antonio je moja sestra, isti smo pod kožom, dvije srodne sirote na ovome svijetu” (201). Pravi Anđeo, s kojim takva identifikacija neće biti moguća, pojavit će se tek u pretposljednem, šestom dijelu knjige (“Grupna fotografija”), gdje pripovjedačica pred nas stavlja još jednu fotografiju koja stoji u čudnom odnosu s fotografijom tri kupačice: dok se na požutjeloj fotografiji s kupačicama nalaze osobe o kojima pripovjedačica ništa ne zna, na drugoj fotografiji se nalaze njezine najbolje prijateljice snimljene u društvu Anđela. Tačnije, trebale bi se nalaziti, jer je ta fotografija posve prazna, škart fotografija, osvijetljena i uništena možda upravo anđeoskom intervencijom; pripovjedačica ipak dopušta da je cijelu stvar s tom fotografijom posve izmislila, “da u ravnodušnu površinu projiciram lica koja postoje, ali upisujem nešto čega nikad nije bilo” (225).

U “Grupnoj fotografiji” pripovjedačica se sjeća jedne od večera što ih je redovito priređivala sa svojih šest prijateljica. Na toj se večeri, kao da je pao s neba, pojavio nezvani posjetilac za koga se ispostavlja da je anđeo imenom Alfred. Ostatak večeri prijateljice provode u ispitivanju fantastičnog gosta, pri čemu doznajemo i nekoliko zanimljivosti. Prva je ta da Alfred nema pupak, ali ima “pišu” kojom je izazvao uzdahe i “očarane poglede” svojih domaćica:

Ako je na Alfredu išta bilo nezemaljsko onda je to bila *ta stvar*. Bilo bi zato glupo reći da je to bila najljepša *stvar* koju je ijedna od nas ikada vidjela. Bilo je to *nešto* što nijedna od nas nikada nije vidjela: božanstven, krupan tučak obrastao nježnim sedefastim paperjem koji je treperio u zraku poput kolibrija i isijavao magičnu plavičastu svjetlost... (239)

Ovdje nam ne smije promaći to da izrazi poput *ta stvar* ili *nešto*, nisu tu kao eufemizmi. Riječi poput “penis”, “muško spolovilo” ili “ud” sasvim bi dobro poslužile toj svrsi, ali trik je u tome da Alfredovo nema nikakve veze s anatomijom. U pitanju nije penis, nego *falus* u onom značenju koji mu daje lacanovska psihoanalitička teorija: falus nije organ, nego označitelj, i to *prazni* ili *čisti* označitelj, označitelj koji nije u svezi ni sa kakvim partikularnim označenim (značenjem), nego stoji za samu mogućnost označavanja kao takvu. Anđeo D. Ugrešić na taj način daje ključ za čitanje onog mjesta u *Seminaru XX (Encore)*, na kojem Lacan uspostavlja vezu između gluposti označitelja i smijeha anđela:

Označitelj je glup.

Čini mi se da bi ovo moglo izazvati osmijeh, naravno glup osmijeh. Glupi osmijeh, kao što svako zna – dovoljno je posjetiti kakvu katedralu – jest osmijeh anđela. [...] Ako anđeo ima tako glup osmijeh, to je zato jer je do ušiju u vrhovnom označitelju. [...]

Nije da ja ne vjerujem u anđele [...], samo ne vjerujem da oni nose kakvu, pa i najmanju poruku, i po tome su uistinu označiteljski. (Lacan 1999, 20–21)

Nema sumnje da je Alfred iz *Muzeja* jedan od lacanovski najglupljih anđela koji su se ikada pojavili u književnosti. On ne zna čemu služi *stvar* koja izaziva očarane poglede. Dalje, u nastavku priče upušta se u omiljenu rabotu domaćinske skupine, gledanje u tarot, sa intrigantnim rezultatima: ne obraćajući pažnju na djevojke, on počinje “mrmljati nešto sebi u bradu”, “sipati riječi oko sebe”, proizvoditi “hiponotički, zvučni mišmaš”, poput “zvučnog zapisa zemaljske kugle” u kojem se pomiješalo “sve i svašta, i samo se ponešto dalo razabrati” – djelići svetih tekstova, svjetske književnosti, dječja poezija, partizanske pjesme i mnoštvo neodredivih zvukova slilo se u “anđeosko grgoljanje”, koji se tako nudi kao sjajan primjer označiteljske funkcije s onu stranu prenošenja “bilo kakve, pa i najmanje poruke”, jer, nakon što ga prekinu iz njegovog transa (“pocrvenio je, zbunio se”), on ne zna reći za značenje označiteljske

kakofonije koju je proizveo. Za razliku od Antonija koji je dovoljno 'ispod kože' ženstven da ne bi bio savršen anđeo (nisu li mu krila možda otpala upravo zbog toga), Alfred je i previše anđeo, prazni označitelj, Anđeo-Označitelj, najdalje što se može otići u bijegu od motiva tri žene. Ali, iz istog razloga je i posve neupotrebljiv kada je riječ o odabiru muškarca koji bi trebao stvoriti iluziju spolnog odnosa: njegov falus jamči spolnu razliku, ali nikad ne može funkcionirati kao penis.

(Nešto kao) završnica

Otpočeli smo s jednim parom citata koji se ponavljaju, završit ćemo tekst s drugim.

Čuje svoje srce kako kuca u mraku. Tup-tup, tup-tup... Osjeća ganuće, kao da iznutra preplašeno udara o stijenke zalutao miš. (119)

Čujem svoje srce kako udara u mraku. Tup-tup, tup-tup, tup-tup... Osjećam trenutno ganuće, kao da iznutra udara o stijenke preplašen, zalutao miš. (302)

Prvi od ova dva citata govori o majci pripovjedačice. Drugi se nalazi na posljednjoj stranici romana: identifikacija kojoj je pripovjedačica izmicala ipak je dovedena do svog kraja. *Muzej bezuvjetne predaje* otud možemo čitati kao pokušaj da se motiv tri žene pacificira u motiv anđela, da majku zamijeni muškarcem, te da se dokaže da *rapport sexuel* ipak postoji. No, i ženski subjekt u središtu *Muzeja* mora priznati svoju *bezuovjetnu predaju*, činjenicu da nema te anđeoske figure koja bi mogla posve izbrisati tjeskobu uzrokovanu traumatičnim Realnim, sjecištem seksualnosti i smrti. Rasulo u kojem se našla pripovjedačica – a *Muzej* možemo čitati i kao raskošnu inventuru svakovrsnih rasula – kao da zahtijeva intervenciju majke, posve precizno simboličke majke koja dodjeljuje značenje rastrojenim označiteljima, bilo da je riječ o plaču bebe ili kolekciji fotografskih memorabilija koje tek treba posložiti u obiteljski album. Ipak, simbolička majka zapravo nikad nije sama: ona je uvijek u pratnji imaginarne i realne majke. Na početku romana pripovjedačica je u osami njezinog egzilantskog boravišta fascinirana fotografijom tri nepoznate žene. Na kraju romana nalazimo je kako u sebi osluškuje zvuke koje je jednom čula (ili je sebe barem u to uvjerila) u majčinim grudima; iznad nje se uzidže troroga Mercedesova zvijezdu na vrhu

jednog nebodera. “Troroga Mercedesova zvijezda okreće se polako, njezina vrtnja baca me u hipnotički polusan. Metalno božanstvo poput lasera zaglađuje grube ožiljke grada, pomiruje vremena i strane svijeta, prošlost i sadašnjost, Istok i Zapad” (301). Anđeo u svojoj gluposti označava, ali ne znači ništa. S Mercedes je drukčije: *merced – volja, milost, užitak*.

Ženski rod, naravno. (kraj teksta)

Izvori

Barthes, Roland /Bart, Rolan/ (1993) *Svetla komora: Nota o fotografiji*, preveo Mirko Radojičić, Rad, Beograd.

Dolar, Mladen (2003) *O glasu*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.

Freud, Sigmund (1986) “S onu stranu načela ugone”, u S. Freud, *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, izabrao Gvozden Flego, preveo Boris Buden, Naprijed, Zagreb, str. 133–191.

Freud, Sigmund (1987) “Izvještaj o jednom slučaju paranoje koji proturječi psihoanalitičkoj teoriji”, u S. Freud, *Pronađena psihoanaliza*, izabrao Muradif Klenović, preveo Boris Buden, Naprijed, Zagreb, str. 399–411.

Freud, Sigmund (1987a) “Motiv biranja kovčežića”, u S. Freud /S. Frojd/, *Psihoanaliza i telepatija, i drugi ogleđi*, izabrao i preveo Jovica Aćin, Grafos, Beograd, str. 24–37.

Lacan, Jacques (1983) “Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu”, u J. Lacan /Žak Lakan/, *Spisi (izbor)*, preveo Radoman Kordić, Prosveta, Beograd, str. 5–13.

Lacan, Jacques (1999) *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and*

Knowledge, 1972–1973 (Encore), W. W. Norton, New York, London.

Mikulić, Borislav (1992) “Melankolični trop ili *politicum* larpurlartizma”, Treći program Hrvatskog radija, Zagreb.
(URL: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Knjizevnost/ugresic1.htm>).

Mikulić, Borislav (1996) “Zastave, ili, beskonačni manjak ideološke utjehe”, *Arkzin*, br. 5, str. 4–5. (URL: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Knjizevnost/ugresic2.htm>).

Ugrešić, Dubravka (2005) *Muzej bezuvjetne predaje*, Konzor, Zagreb, i Samizdat B92, Beograd.

Žižek, Slavoj (1996) “There is no sexual relationship”, u *Gaze and Voice as Love Objects*, uredili Renata Salecl i Slavoj Žižek, Durham & London: Duke University Press, Durham, NC, i London 1996, str. 208–249.