

Vladimir Biti (Wien)

MÄRCHEN UND TRAUMA

Zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić

Dubravka Ugrešićs Erzählensammlung *Život je bajka* [Das Leben ist ein Märchen] (1983) galt der Kritik als eines der ersten Beispiele der kroatischen literarischen Postmoderne, vor allem auf Grund der abschließenden Anmerkungen der Autorin, die auf die literarischen Vorlagen für ihre Erzählungen verweisen. Man war dabei davon ausgegangen, dass eine Literatur, die sich auf eine andere Literatur bezieht, *postmodern* sein muss, habe *wahre* Literatur doch das eigentliche Leben zum Inhalt. Postmodernes Schreiben war damit, wenn auch nicht ausdrücklich, einerseits als Plagieren, andererseits als weibliche Angelegenheit abgestempelt: Direkt aus dem Leben gegriffene *first hand experience* sei – kraft deren öffentlichen Wirkens – Männern vorbehalten, während Frauen sich mit aus häuslicher Lektüre bezogener *second hand experience* zu bescheiden hätten. Aus dieser Darstellung ließ sich letztlich ein Gegensatz zwischen männlicher *First-Class*- und weiblicher *Second-Class*-Literatur ableiten, demzufolge Letztere sich im spielerischen Basteln mit ausgewählten „narrativen Strategien“ der wohlgeernteten männlichen Meisterwerke erschöpfe und im Unterschied zu Ersterer, die sozusagen „den Hoden“ entspringt, kaum Neues hervorbringen könne.

In der zweiten Auflage, die 18 Jahre nach der Erstveröffentlichung erschien, weist die Autorin ihre damaligen Kritiker darauf hin, dass diese in ihrer Aufzählung sämtlicher postmoderner „narrativer Strategien“ gerade diejenige verpasst hätten, auf die sie in der Vorbemerkung zu ihrem Buch, die einen Satz aus Miroslav Krležas *Bitka kod Bistrice Lesne* [Die Schlacht bei Bistrica Lesna] zitiert, aufmerksam macht. Darin ist von einer weiblichen Figur die Rede, die einen ganzen Sonntagnachmittag hindurch triviale Liebesphrasen aus einem populären Lesebuch abschreibt, um in diese ganze Lebkuchenbuntheit schließlich eine „kleine wermtüchtige Wahrheit“ (*malu istinu gorku kao pelin*) einzuweben. Auf diese „unbeabsichtigte Postmoderne ihrer entfernten Vorgän-

gerin, der literarischen Heroine Katica Rodeš“ (*nehotični postmodernizam svoje daleke pretkinje, književne junakinje Katice Rodeš*) verweist Ugrešić als ihre eigene literarische Methode (Ugrešić 2001: 130). Diesem kleinen und anscheinend harmlosen Hinweis gilt es meines Erachtens, manch wichtige Konsequenz nicht nur bezüglich dieser Erzählsammlung, sondern des gesamten bisherigen Werks von Dubravka Ugrešić zu entnehmen.

So dürfte, erstens, nach all der mit der modernen Kunst gemachten Erfahrung mittlerweile bekannt sein, dass fremden Kontexten entnommene Teilstücke schon durch den neuen Zusammenhang, in den sie gestellt werden, abgesehen von der eingeführten „wermutbitteren Wahrheit“, eine grundsätzliche Umdeutung erfahren. Ein Ganzes kann nicht allein aus seinen Bestandteilen heraus hinreichend erklärt werden, und dieses hermeneutische Grundpostulat wird in den abschließenden, gegen ihre männlichen Kritiker gerichteten Anmerkungen der Autorin ironisch mit der „exemplarisch weiblichen“ Wirkungsstätte der Hexenküche versinnbildlicht. „Obwohl ich im Folgenden“, sagt sie, „meine Leser mit den Bestandteilen, aus denen mein literarischer Eintopf besteht, bekannt machen werde, möchte ich anmerken, dass kein Essen/Werk¹ sich nur auf seine Bestandteile zurückführen lässt“ (Ugrešić 2001: 131). Was dieses erst zur Geltung bringt, ist die „wermutbittere Wahrheit“ – sie ist das entscheidende Gewürz, um nicht zu sagen Gift, das die Zutaten in ein einmaliges Gericht verwandelt. Dieses Gewürz kann selbst herb oder auch geschmacklos sein – allein seine Wirkungsweise ist derart, dass sich am Ende ein unerwartetes Ganzes mit völlig neuem Geschmack ergibt. Dieses kleine, aber subversive „Hexenküchengeheimnis“ scheint den blind auf männliche narrative Strategien fixierten männlichen Kritikern entgangen zu sein – „geborene Produzenten“ kennen sich in den Taktiken derjenigen, die zu einem Dasein als Konsumenten verurteilt sind, offenbar schlecht aus.

Was hat dieses geheime Hexenküchenprozedere nun mit Krležas literarischer Heroine Katica Rodeš zu tun? Letztere ist im angesprochenen Zusammenhang insofern wichtig, als sie die „weibliche“ Neigung zum Lesen statt zum Leben verkörpert, also die realen Lebensverhältnisse und -zustände durch die beschönigende beziehungsweise verschonende Brille der Trivialliteratur wahrnimmt. Sie steht hier also für jene „weibliche“ restlose Identifikation mit Gestalten aus Literatur oder Filmen, die der bitteren Wahrheit des Alltagslebens

zu entgehen sucht. Freilich ist es nicht nur in den Werken großer männlicher Vorgänger wie Krleža, dass solche identifikations-süchtigen Figuren Dubravka Ugrešićs Interesse auf sich ziehen, sondern sie setzt sie regelmäßig auch in ihren eigenen Werken ein. Die Einführung dieser auf Identifikation erpichten, bedingungslos hingabewilligen weiblichen Figuren ist es ja gerade, was von Beginn an das Märchenhafte als beständiges Merkmal des Werks von Dubravka Ugrešić ausmacht. Wie in den Märchen selbst oder in ihren Deutungen kann dieses Märchenhafte äußerst mannigfaltige Erscheinungsformen annehmen. Im Werk von Dubravka Ugrešić besteht es zumeist in der von ihren belanglosen Heroinnen veranstalteten Projektion des eigenen auf fremdes Leben. In dieser Leistung des Märchenhaften – dem Leben mittels Imagination seine bleierne Schwere zu nehmen – dürfte auch der Grund dafür liegen, dass Ugrešić in Krležas Heroine ihre entfernte Vorgängerin erkennt. Denn was tut die Schriftstellerin selbst, zum Wohl und Gefallen ihrer Leserinnen, wenn nicht das Leben seiner unerträglichen Komplexität zu entledigen? Um letzte Zweifel an dieser ihrer grundsätzlichen Aufgabe zu beseitigen, gibt Ugrešić in demselben Nachtrag zu ihrer Erzählsammlung offen zu, dass das ihr zunehmend ans Herz wachsende Genre die Weihnachtsgeschichte ist. Freilich ist dabei, wie zumeist bei Ugrešić, eine gewisse Vorsicht geboten, könnte doch darin erst die Hälfte ihrer literarischen Botschaft enthalten sein.

Die zu Katica Rodeš gezogene Parallele geriete nämlich zu kurz, ließen wir die „wermutbittere Wahrheit“ heraus, die die angestrebte Verschönerung/Beschönigung des Lebens letztlich zum Scheitern verurteilt. Die unbefangene Heroine sehnt sich nach dem Märchenhaften, um die wermutbittere Wahrheit ihres tristen Alltags aus dem Bewusstsein zu verdrängen. Gerade aber indem dessen Schattenseiten so entschlossen ausgeblendet werden, bleibt die „wermutbittere Wahrheit“ dem Märchenhaften als seine Rahmenbedingung unweigerlich erhalten. Das wohlbekannteste Merkmal jedes Traumas ist seine hartnäckige Verneinung, die Heftigkeit der Verneinung zeugt nur von seiner Wucht. Wenn wir uns hinsichtlich dieses stummen Bundes zwischen dem Märchenhaften und dem Traumatischen nur die einflussreichsten Märchendeutungen des 20. Jahrhunderts anschauen, kommen wir zu etwas überraschenden Ergebnissen. Ziehen wir etwa André Jolles' Deutung des Märchens zu Rate, so erfüllt das Märchen jene Moralwünsche, die im Alltag schnöde frustriert bleiben müssen (Jolles 1929). Wollen wir diese Gattung mit Max Lüthi (Lüthi 1974) beschreiben, dann entführt sie uns in eine eindimensionale, flache, abstrakte und sublimierte Welt, die wohlthuend mit unserer heillos verästelten

¹ Im Kroatischen handelt es sich hierbei um ein Wortspiel: /d/jelo

Alltagswelt kontrastiert. Keine dieser anerkannten Märchendeutungen scheint also ohne die Entgegensetzung zum traumatischen Alltag auszukommen.

Vladimir Propp schließlich, der das Märchen durch seinen Handlungsverlauf zu bestimmen trachtete, hat nach etwas genauerem Hinschauen festgestellt, dass von den 31 Funktionen, die er in diesem Handlungsverlauf aufzuzählen imstande war, nur zwei tatsächlich unerlässlich seien, nämlich der Mangelzustand und seine Aufhebung (Propp 1972: 91): Ohne Ersteren lässt sich die Märchenhandlung nicht in Gang setzen, ohne Letztere findet sie keinen Abschluss. Prompt zog er sich mit der Erhebung dieser zwei Funktionen zu Grundbestandteilen der Märchenhandlung die Kritik von Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1960) und danach Greimas (Greimas 1971) zu, die ihm entgegenhielten, dass ein derart breit gefasster Märchenbegriff ebenso gut auf den Mythos zuträfe. Aus dieser Kritik hat dann Greimas sein Aktanten-Modell entwickelt, in dem sich die Rollen von Sender und Empfänger nicht nur auf die *Figuren in der Märchenhandlung*, sondern, durch weitere Permutationen, ebenso auf die *Träger der Erzählhandlung*, das heißt auf Erzähler und Leser beziehen. Das läuft auf folgende weit reichende Umdeutung von Propps Modell hinaus: Die Aufhebung des unverschuldeten Mangelzustands ist nicht mehr Sache der Märchenfiguren, sondern eine Angelegenheit zwischen den Kommunikationspartnern. Nicht nur die im Märchen erzählte Handlung, auch die Handlung des Märchenerzählens wird also von einem Mangelzustand in Bewegung gesetzt. Weil aber der stillschweigende Pakt zwischen Erzähler und Leser des Märchens auf dieser „wermutbitteren Wahrheit“ beruht, muss Letztere aus der Märchenhandlung ausgeklammert werden. Greimas behauptet, dass der Mangelzustand der Kommunikationspartner deswegen außerhalb der Märchenhandlung verbleibt, um der Aufhebung des Mangelzustands der Märchenfiguren, in die sich die Kommunikationspartner hineinprojizieren, nicht im Wege zu stehen. Die Einführung der Lebensverhältnisse in die Verhältnisse zwischen den Märchenfiguren würde die angestrebte Aufhebung des Mangels vereiteln (Schleifer/Velie 1987).

Was aber für die Träger der Märchenhandlung gilt, nämlich, dass sie vom Wunsch nach Verdrängung eines Traumas beseelt sind, gilt nicht für Dubravka Ugrešić, und daran lässt sich erkennen, warum die Schriftstellerin von einer *unbeabsichtigten* Postmoderne, die Krležas Heroine auszeichne, spricht. Denn während bei Letzterer die Einflechtung der bitteren Wahrheit in das Märchenhafte gegen ihren Willen passiert, wird sie von Ersterer bewusst vorgenommen, womit wir nun bei der zweiten Hälfte ihrer literarischen Aufgabe wären. Diese

besteht darin, sich jener wermutbitteren Wahrheit zuzuwenden, die die literarische Figur erst dazu zwingt, aus ihrem Leben ein Märchen zu machen. Wenn eine Figur sich selbst davon zu überzeugen versucht, dass das Leben ein Märchen ist, sieht sich die Autorin veranlasst, dieses Bestreben auf die unverschuldeten traumatischen Verhältnisse dieser Figur zurückzuführen. Hinter der märchenhaften Gestalt des Lebens gilt es, das verzweifelt verdrängte Trauma bloßzulegen. Kein Trauma kann auf Dauer durch Verdrängung, sondern nur durch Verarbeitung erträglich gemacht werden.

Halten wir uns nun aber vor Augen, dass nicht nur die Figur, sondern ebenso die Autorin bei der Literatur Zuflucht nimmt, um das Leben zu beschönigen, dann sehen wir, dass es allzu einfach wäre, das Trauma auf die Figur zu übertragen. Dies liefe auf eine Verdrängung seitens der Autorin hinaus, und wir haben doch gerade festgestellt, dass das Trauma verarbeitet werden muss. Die traumatische Wahrheit, die auf Verarbeitung durch die Erzählerin wartet, besteht darin, dass ihre literarische Figur einen Bestandteil ihres Selbst ausmacht. Eine Identifikation findet also statt nicht nur zwischen der Figur und den Traumgestalten aus Literatur, Film und Fernsehen, sondern auch zwischen der Erzählerin und dieser Figur, obwohl sie das wegen der Wahrung der auktorialen Souveränität lieber in Abrede stellen würde. Sobald sich nämlich herausstellte, dass nicht nur die Figur ein planmäßiges Erzeugnis der Erzählerin ist, sondern ebenso die Erzählerin eine ungeplante Verlängerung der Figur, gingen sowohl die Souveränität der Erzählerin als auch die vollkommene Belanglosigkeit der Figur sofort verloren.

Ich möchte nun die These wagen, dass der Grund für die so genannte „autobiographische Wende“ im Werk von Dubravka Ugrešić gerade in der wachsenden Anerkennung dieser Verbundenheit der Erzählerin mit ihren Figuren liegt. Während in ihrem Frühwerk die Aufmerksamkeit auf der restlosen Hinwendung der Figuren zu den glühend verehrten Stars ihres Alltags lag, was diese Figuren notwendigerweise dem Mitleid aussetzte, wendet sie sich im späteren Werk dem bis dahin verdrängten Verpflichtungsverhältnis der Erzählerin gegenüber ihren Figuren zu, was nun die Verwundbarkeit der Erzählerin hervorhebt. So werden zum Beispiel in der Sammlung *Život je bajka* die Erzählungen vorwiegend aus der Perspektive einer souverän-allwissenden Erzählerin vermittelt, die den Lesern einen von den Figuren sorgsam getrennten Beobachtungsposten anbietet, von dem aus sich ihr Sujetaufbau klar mitverfolgen lässt. Dieser Sujetaufbau ist bei weitem nicht der einzig mögliche, weil immer wieder darauf verwiesen wird, dass an den Stellen, an denen sich das Verhalten der Figuren

der Erzählerin entzieht, sie die ausgebliebenen Beziehungen beliebig herstellt. Die Figuren dieser Erzählungen sind in der Tat mit den seltsamsten Ereignissen konfrontiert, die so unerwartet über sie hereinbrechen, dass sie ihnen selbst, ganz zu schweigen von der Erzählerin, entgehen. Aus diesem Grunde bekennt sie am Ende der ersten Erzählung, *Hrenovka u vrućem pecivu* [Die Krenwurst im heißen Gebäck], in der sie sich hinter der Maske eines männlichen Erzählers verbirgt, dass dieser zwar außerstande sei, manch offene Fragen, die seine Erzählung hinterlässt, zu beantworten, jedoch nicht beabsichtige, sich auf die unübersichtliche Komplexität des Lebens einzulassen, um sein literarisches Sujet nicht zu gefährden.

Mit anderen Worten: Die Figuren können von ihrer Einbildungskraft so in Besitz genommen werden, dass ihr Leben aus den Fugen gerät, doch will die Erzählerin ihnen darin nicht folgen, sondern den vorgegebenen literarischen Gesetzen die Treue halten. Die wundersamsten Einbrüche des Märchenhaften bleiben auf die Figurenwelt beschränkt, während sich die Erzählerin tunlichst davor hütet, in seinen Bann gezogen zu werden, selbst wenn sie in weiblicher Form erscheint und mit der verblüfften Heldin dasselbe Ich teilt, wie zum Beispiel in der Erzählung *Tko sam?* [Wer bin ich?]. In dieser Erzählung beharrt die Protagonistin, die von der plötzlichen Zerrüttung ihres Selbst erzählt, standhaft auf ihrer kleinen, durch immer dieselbe Lektüre hermetisch abgeschlossenen Welt eines Aquariums. Sie widersteht einer Reihe aberwitziger Versuche vonseiten der anderen Figuren – unter anderem der als dreistöckiges Huhn verkleideten Baba Jaga (Vgl. Novikov 1977; Rumpf 1987), die in ihrem Zimmer ein Ei legt –, diese fest verriegelte literarische Welt womöglich zu verfremden und dadurch ihre mühsam erworbene Identität durcheinander zu bringen. Am Ende gelingt es ihr, die verlorene Sicherheit und Ruhe wiederzugewinnen, indem sie mit Erleichterung feststellt: „Ja sam Alice.“ [Ich bin Alice.] Sie kann also nur unter der Voraussetzung weiterleben, dass das Leben ein eingespieltes Märchen bleibt. Obwohl die Fiktionalität der Literatur klar erkannt wird, lässt sie sich nicht durchbrechen, weil das Leben ja immer wieder auf die Literatur hinausläuft.

Die Erzählerin büßt ihre Souveränität im Umgang mit den Figuren in jenem Augenblick ein, in dem die Rolle der einfühlungssüchtigen Heroine von ihrer eigenen Mutter übernommen wird, wie im Roman *Muzej bezuvjetne predaje* [Museum der bedingungslosen Kapitulation] der Fall. Deren desperate Sehnsucht nach der großen Welt – ausgedrückt durch das Sich-Hineinprojizieren eines kleinen bulgarischen Mädchens in Roman- und Filmfiguren – mündet in dem

von der Tochter imaginierten Rückzug in eine kitschige Schneekugel. „Okrećem kuglu i odjednom mi je žao mame, onako male i zatočene, mora biti da je strašno sama, mora da joj je hladno.“ (Ugrešić 2002: 112) [Ich drehe die Kugel um, und plötzlich tut mir Mama leid, die so klein und eingesperrt ist, sie muss schrecklich einsam sein und frieren.] (Ugrešić 1998: 165) Im letzten Roman, *Baba Jaga je snijela jaje* [Baba Jaga hat ein Ei gelegt], dessen Titel sich eines Zitats von Aleksej Remizov bedient und bereits als Slogan der angesprochenen Erzählung *Wer bin ich?* verwendet wurde, hat sich Mamas Bedürfnis, ihre märchengemäß bereinigte Welt gegenüber allen Zumutungen des unberechenbaren Lebens abzuschotten, noch verstärkt. In dieser klinisch-sterilen Welt hat sich alles strikt ihren Gesetzen unterzuordnen, in erster Linie freilich das Verhalten ihrer Tochter. Und wie bereits in *Museum* vermag das Beharren der Mutter auf ihrem selbst geschaffenen Mikrokosmos bei der Tochter nichts anderes hervorzurufen als Mitleid, gründet ihr von Ava Gardner, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe und Liz Taylor gestalteter Lebenshorizont doch auf dem schier unerträglichen Trauma der eigenen Belanglosigkeit.

Doch im Unterschied zur Erzählungsbildung betrifft in diesen Romanen das traumatisch bedingte Bedürfnis nach dem Märchenhaften nicht mehr lediglich die Figur. In *Museum* erkennt die Erzählerin mit plötzlichem Grauen im Spiegel statt des eigenen Gesichts das der Mutter, in der eigenen Stimme die der Mutter (Ugrešić 1998: 80-81). An einer Stelle, wo sie auf einem Foto von sich selbst die vertrauten Gesichtszüge ihrer Mutter wahrnimmt, ist ihre Bestürzung so groß, dass sie – durch Wiederholung der Verdrängungsgeste – dafür sorgt, dass diese Ähnlichkeit sich noch vertieft. So lautet auch ihr Motto: Besser Märchen als Wirklichkeit!

Odlučnim pokretom, kao da skidam flaster, odlijepila sam celofanski omotač, izvadila fotografiju, iscijepala je na komadiće i prepustila trajnom mraku zaborava. (Ugrešić 2002: 31)

Mit einer energischen Bewegung, als zöge ich ein Pflaster ab, entfernte ich die Cellophanhülle, nahm das Foto heraus, zerfetzte es (das papierene Geräusch der Exekution zerriss die Luft) und überließ es dem ewigen Dunkel des Vergessens. (Ugrešić 1998: 48)

Mutter und Tochter scheinen also in derselben Weise unentwirrbar miteinander verflochten zu sein, wie es in der Wahrnehmung der Tochter die Mutter und die Schatten von Emma Bovary, Maureen O'Hara, Tess oder Carrie sind.

Sjene se namataju jedna na drugu po nekoj tajnoj bliskosti, prepleću se vezane tajnim koncima... preslikavajući se jedna u drugoj, tražeći odraz jedna u drugoj kao u zrcalu. (Ugrešić 2002: 112)

Die Schatten überlagern sich in einer geheimnisvollen Ähnlichkeit, flechten sich ineinander wie geheime Fäden... finden einer in dem anderen sein Abbild, suchen einer in dem anderen seine Widerspiegelung. (Ugrešić 1998: 116)

Im Vergleich zu *Museum* tritt in *Baba Jaga je snijela jaje* die Verbitterung darüber, dass sie ungewollt zur Erfüllungsgehilfin der Mutter wird bei deren Bestreben, im Sich-hinein-Versetzen in andere zu profitieren, noch stärker in den Vordergrund. Die Frustration des erlebenden Ichs ist so groß geworden, dass sie in einem Racheakt des erzählenden Ichs zu enden droht. So, wie die Mutter versucht, ihre Tochter um jeden Preis ihrer märchenhaften Welt einzuverleiben, sieht sich die Tochter der Versuchung ausgesetzt, die Mutter in der Märchengestalt der Baba Jaga darzustellen. Freilich würde sie, gäbe sie sich der starken Versuchung, das Trauma durch das Märchen zu ersetzen, hin, die literarische Protagonistin ihrem eigenen narzisstischen Maßstab gemäß zurechtstutzen, was, nach ihren eigenen Worten im *Amerikanischen Fiktionsär*, „der Schriftsteller, der etwas auf sich hält“, vermeiden müsse. Was der „unbeabsichtigten Postmoderne“ der Heroine Krležas gestattet ist, bleibt dem reflektierten Postmodernismus der Erzählerin verwehrt. Ihre „wermutbittere Wahrheit“ darf durch das Märchen nicht verdrängt werden, sondern muss, im Gegenteil, als Bezugsrahmen für die Wahrnehmung dieser Gattung seitens des Lesers oder der Leserin bestehen bleiben.

Am Ende meiner Ausführungen angelangt, kann ich mich auf die zahlreichen Subtilitäten dieses hochkomplexen Romans leider nicht weiter einlassen, möchte jedoch abschließend noch einige Worte zu dem feinsinnigen Wechselspiel zwischen Märchenhaftem und Traumatischem, das ja bereits im Titel angedeutet ist, verlieren. In der Folge haben wir erfahren, dass es die Mutter der Erzählerin ist, die als Baba Jaga ein Ei gelegt hat. Dieses nimmt die Gestalt der jungen Bulgarin Aba an, die mit der Mutter das starke Gefühl der eigenen Belanglosigkeit teilt, weswegen sie sich ebenso leidenschaftlich gewinnsuchend auf die Erzählerin fixiert wie jene. Dass sie eine Inkarnation der Baba Jaga ist, wird im abschließenden Kapitel des Buches deutlich, wo sie unter dem anagrammatischen Namen „Aba Bagay“ eine autoritative Interpretation des Romans aus folkloristischer Perspektive vornimmt. Dabei ist sie bestrebt, den Roman – so, wie ihre symbolische Mutter und die wahre Mutter

der Erzählerin ihr Alltagsleben – in den Gattungsrahmen des Märchens einzupressen. Freilich ist ihr Versuch, wie jede aus dem Trauma hergeleitete Sehnsucht nach dem Märchen, zum Scheitern verurteilt, ist doch das Ei, dem sie entschlüpft ist, nicht nur das der symbolischen Mutter, sondern ebenso der Tochter, das heißt der Erzählerin, die sie ja letztlich als Klon ihrer Mutter gestaltet hat. Zudem charakterisiert die Erzählerin mit bitterer Ironie die Folkloristik, in deren Bezugsrahmen diese Figur ihren Roman einzubetten trachtet, als ein kindgerecht vereinfachendes Deutungsrastrer (Ugrešić 2008: 53). Wie kann eine, noch dazu derart infantile, Romanfigur, den Roman, den sie bewohnt, richtig verstehen? In diese ihre pedantische Deutung ist somit die „wermutbittere Wahrheit“ ihres belanglosen Lebens eingewoben, weswegen ihre Lesart als ein von der Erzählerin dem Leser gelegtes Kuckucksei verstanden werden dürfte. Ist die Erzählerin letzten Endes nicht die wahre Tochter der Baba Jaga, ihre im Eierlegen ebenso eingeübte Verlängerung? Somit bilden die Beziehungen zwischen Erzählerin und ihren Figuren in diesem Roman ein äußerst dicht gewobenes Geflecht aus traumatischen und märchenhaften Fäden, das uns kaum die Chance auf Entwirrung gibt.

Literaturverzeichnis

- Greimas 1971: A. J. Greimas, *Strukturelle Semantik: Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig: Vieweg
- Jolles 1972: A. Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen: Niemeyer, 4. Auflage [1929]
- Lévi-Strauss 1960: C. Lévi-Strauss: *La structure et la forme*, Cahiers de l'Institut économique appliqué 99
- Lüthi 1974: M. Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*, München: Francke [1947]
- Novikov, Nikolaj V.: *Baba-Jaga*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 1. Hg. Kurt Ranke. Berlin / New York 1977, 1121-1123
- Propp 1972: V. Propp: *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main: Hanser [1928]
- Rumpf, Marianne: *Frau Holle*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 5. Hg. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin / New York 1987, 159-168
- Schleifer/Velie 1987: R. Schleifer / A. Velie, *Genre and Structure: Toward an Actantial Typology of Narrative Genres and Modes*, *Modern Language Notes* 5
- Ugrešić 2001: D. Ugrešić, *Život je bajka*, Zagreb/Beograd: Konzor&Samizdat B92

Ugrešić 2002: D. Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb/Beograd: Konzor&Samizdat B92 [1997], dt. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, 1998, aus dem Kroatischen übers. von Barbara Antkowiak, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Ugrešić 2002a: D. Ugrešić, *Američki fikcionar*, Zagreb/Beograd: Konzor/Samizdat [1993], dt. *My American Fictionary*, 1997, aus dem Kroatischen übers. von Barbara Antkowiak, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Ugrešić 2008: D. Ugrešić, *Baba Jaga je snijela jaje*, Zagreb: Vuković&Runjić, dt. *Baba Jaga legt ein Ei*, 2008, aus dem Kroatischen übers. von Mirjana und Klaus Wittmann, Berlin: Berlin Verlag

Resümees

Članak se otvara polemikom Dubravke Ugrešić s kritičarima njezine zbirke priča *Život je bajka*, u kojemu ih ona upozorava da se njezina postmodernistička tehnika ne može svesti na poigravanje tuđim književnim tekstovima. Da bi objasnila presudnu komponentu na koju oni zaboravljaju, autorica se poziva na jednu Krležinu književnu junakinju koja u licitarsko šarenilo prepisanih fraza iz ljubavnih romana nehوتيčno upleće svoju „životnu istinu gorku kao pelin“. Polazeći odatle, članak zastupa tezu kako je „kulinarska tajna“ postmodernizma Dubravke Ugrešić ne samo u tome što uvodi taj bitni „začin“ koji mijenja sve preuzete sastavnice, nego u tome što, za razliku od Krležine junakinje, to čini promišljeno i svjesno. Iz te se perspektive analizira prije svega bajkovna sastavnica, koja u opusu ove autorice dolazi do izražaja u likovima žena koje se poistovjećuju s likovima iz romana, filmova ili televizijskih serija. Želja im je potisnuti iz svijesti svoju nepodnošljivo tešku svakodnevicu koja upravo zato mora ostati izbrisana iz bajkovnog svijeta. No to što se trauma ne spominje u bajci, ne znači da je nema; ključno je obilježje traume upravo njezino tvrdokorno nijekanje. Stoga se najpoznatije teorije bajke – Jollesova, Lüthijeva, Proppova – na ovaj ili onaj način referiraju na traumu u njezinoj podlozi. Polazeći od uvjerenja da se ta trauma ne može izliječiti potiskivanjem, nego jedino proradbom, Dubravka Ugrešić otvoreno prikazuje sklonost svojih likova prema bajkama tako da se iza nje razabere trauma. Problem se međutim produbljuje od trenutka kad središnjim likom njezinih romana postaje njezina majka, jer je ona s jedne strane fiktionalno „produljenje“ autorice, dok je autorica s druge strane njezino stvarno „produljenje“. Kao što majka ima potrebu za pasivnom identifikacijom s fi-

kcionalnim likovima, tako tu potrebu, u aktivnoj varijanti, ima i kći književnica. Iz toga proizlazi komplikacija odnosa između autorice i lika, jer trauma više ne ostaje samo na jednoj strani. Taj se „autobiografski obrat“ raščlanjuje usporedbom ranije zbirka priča *Život je bajka* s kasnijim romanima *Muzej bezuvjetne predaje* i *Baba Jaga je snijela jaje*.