

Pripovjedni postupci u funkciji ironije u romanima „Štefica Cvek u raljama života“ i „Poza za prozu“ Dubravke Ugrešić

Keran, Matea

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:244343>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

Matea Keran

**Pripovjedni postupci u funkciji ironije u romanima
„Štefica Cvek u raljama života“ i „Poza za prozu“
Dubravke Ugrešić**

Završni rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

Pripovjedni postupci u funkciji ironije u romanima „Štefica Cvek u raljama života“ i „Poza za prozu“
Dubravke Ugrešić

Završni rad

Student/ica:

Matea Keran

Mentor/ica:

Izv. prof. dr. sc. Miranda Levanat-Peričić

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Matea Keran**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Pripovjedni postupci u funkciji ironije u romanima „Štefica Cvek u raljama života“ i „Poza za prozu“ Dubravke Ugrešić** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 10. srpnja 2021.

Sažetak

Središnji dio ovog završnog rada posvećen je naratološkoj analizi dvaju romana Dubravke Ugrešić, *Poza za prozu* (1978) i *Štefica Cvek u raljama života* (1981). S obzirom na to da se u navedenim romanima ironija nameće kao dominantni stilski i strukturni element, naratološka interpretacija polazi od izdvajanja onih pripovjednih tehnika i pripovjednih postupaka koji se u njima javljaju u funkciji ironije. Budući da se semantička mreža ironije u romanima ostvaruje na retoričkoj razini, na razini karakterizacije likova i na strukturnoj razini, tj. na razini diskurza, rad se najprije koncentrira na postupke anakronije (s obzirom na odnos diskurza prema priči), zatim na pripovjedne tehnike (uz poseban osvrt na tipologiju tehnika za prikaz svijesti lika koje predlaže Dorrit Cohn), a zatim se, u kontekstu metaliterarnosti, izdvaja dominantno postmodernistički postupak metalepse, karakterističan za oba romana te se u tu svrhu analizira i kompleksan problem odnosa pripovjedača i implicitnog autora kao ključnih instanci narativne komunikacije između fikcije i zbilje u Ugrešićkinim romanima.

Ključne riječi: *Dubravka Ugrešić, Poza za prozu, Štefica Cvek u raljama života, ironija, pripovjedne tehnike, metalepsa*

Sadržaj

| | |
|--|----|
| 1. UVOD | 2 |
| 2. IRONIJA, PARODIJA I PASTIŠ KAO POLAZIŠTE POSTMODERNISTIČKE NARACIJE..... | 4 |
| 2.1. Razina priče, diskursa i žanra..... | 5 |
| 2.2. Vrijeme priče i vrijeme teksta – vrste anakronije | 8 |
| 3. PRIPOVJEDNE TEHNIKE..... | 11 |
| 3.1. Opis i komentar | 11 |
| 3.2. Pripovjedne tehnike za prikaz svijesti lika | 13 |
| 4. METALITERARNOST I PRIPOVJEDNI POSTUPCI | 17 |
| 4.1. Interliterarnost | 19 |
| 4.2. Položaj pripovjedača i implicitni autor | 20 |
| 4.3. Postupci metalepse | 22 |
| 5. ZAKLJUČAK | 24 |
| 6. LITERATURA | 28 |

1. UVOD

Ono što bi, po mišljenju Ihaba Hassana, predstavljalo glavnu razliku između modernizma i postmodernizma, najautentičnije se afirmiralo u romanima Dubravke Ugrešić – tekstovi prepuni kompleksne dvosmislenosti, neizostavno poigravanje pripovjednim postupcima, intencionalno i istaknuto parodiranje trivijalnih žanrova te prezastupljenost humorističnih elemenata u funkciji oblikovanja ironijskog diskursa (prema Đekić, 2006: 81). U svojoj studiji Ugrešićkine proze Velid Đekić ističe *camp* kao vizuru koju je neizostavno spomenuti prilikom određivanja autoričine poetike (ibid.). Radi se o elementu koji u čitavoj svojoj prirodi „ujedinjuje dvije različite, nerijetko i oprečne stvari“ pridonoseći time ostvarivanju funkcije koju ironija ima u pripovjednim postupcima fikcije Dubravke Ugrešić (ibid.: 83). Krešimir Nemeć, sukladno s prethodno navedenim tvrdnjama, navodi kako je Dubravka Ugrešić „svoje djelo dosljedno gradila na (postmodernoj) svijesti o tzv. 'jezičnoj maski' i semiotici navodnika (...) ali i na ponovno oživljenoj tezi o istrošenosti određenih književnih postupaka i modela“ (Nemeć, 2003: 320). Upravo tu istrošenost književnih postupaka i tzv. „mrtve obrasce“ jezika u književnosti, Dubravka Ugrešić uspjela je realizirati i manifestirati uz pomoć ironije kao temeljne motivacije uvođenja inovativnih pripovjednih postupaka na stilskoj i strukturalnoj razini književnog teksta.

Prije svega važno je istaknuti kako se element ironije u ovome radu ne promatra isključivo iz perspektive ironije kao tropa ili figure misli u književnome tekstu. Međutim, ako uzmemo u obzir i taj aspekt valja naglasiti, prema riječima Krešimira Bagića, da „ironija nije figura koju karakterizira specifična lingvistička struktura. Ona se ostvaruje preko drugih figura.“ (Bagić, 2012: 158), stoga se može kazati kako se ironija u romanima Dubravke Ugrešić (preko drugih figura) ostvarila ponajviše kroz poigravanje riječima. Također, potrebno je naglasiti kako ironiju karakterizira „smislaono preosmišljanje iskaza“ te da „ironičar govori posredno ili suprotno od onoga što kani kazati - kori hvaleći, hvali kudeći, prezire diveći se, hini neznanje, svjesno prešućuje ili kaže manje nego što se očekuje.“ (ibid.) što se jasno ocrtava u oba romana koja ćemo analizirati. S druge strane, ironija u fikciji Dubravke Ugrešić pojavljuje se kao stilski i strukturalni element, odnosno, kako je to formulirala Gordana Slabinac, kao „moguća struktura, odnosno semantička latencija teksta ili pak njegov dominantni stil“ (Slabinac, 1996: 13). Valja istaknuti i činjenicu kako se ironija, odnosno njezina semantička „mreža“ u pripovjednom tekstu može javiti na nekoliko razina: na retoričkoj razini koja bi podrazumijevala uporabu figuralnog govora koji je specifičan za određene likove i uz pomoć

njega doprinose ironičnom ostvaraju djela; poigravanje riječima te poigravanje imenima samih likova i na razini u kojoj se opisuje lik i njegovi postupci, razvoj događaja koji svojom strukturom razbija dotad ustaljene norme u organizaciji pripovjednog teksta, točnije vremena i prostora (prema Slabinac, 1996: 30). U fikciji Dubravke Ugrešić, točnije romanima *Poza za prozu* i *Štefica Cvek u raljama života* u određenim segmentima možemo pronaći ostvaraj ironije na obje spomenute razine. Upravo obilna prisutnost ironije u romanima koje ćemo analizirati ukazuje na svojevrsni „semantički pluralitet modernističkog pripovjednog teksta“ te na“ (...) višestruko ironijsko kodiranje, kao parodiranje tradicije, ali i autoparodiranje (...)“ koji nas „tjeraju (nas) u potragu za novim, nedoslovnim smislovima (...)“ (Slabinac, 1995: 320).

Na samom početku rada osvrnut ću se na ulogu koju je ironija imala u stvaranju odnosa između priče i teksta/diskursa. Zatim će biti riječi o načinu na koji se u međuo odnosu vremena priče i vremena teksta razvija osebujna pripovjedna tehnika koju je Dubravka Ugrešić prakticirala u oba spomenuta romana. Nakon toga predstaviti će se pripovjedne tehnike s naglaskom na ironiji i parodiji kao glavnim čimbenicima strukture njezinih romana i pobliže zaokružiti teza kako je u romanima Dubravke Ugrešić ironija intencionalno polazište za stvaranje teksta, kao i glavni razlikovni čimbenik između fikcije i faksije njezinih romana. Obradit će se i pitanje pripovjedača i analizirat će se postupci metalepse kao jednog od istaknutijih postmodernističkih elemenata ovih romana.

Svi postupci koji će se u radu analizirati, a utemeljeni su na ironiji – od odnosa priče i diskursa, vremena priče i vremena teksta koji su predstavljeni kao temeljna motivacija uvođenja određenih pripovjednih tehnika, do samih pripovjednih tehnika koje Dubravka Ugrešić koristi (s naglaskom na metaliterarnost i interliterarnost) i postupaka metalepse – „generiraju ironijski diskurs kršeći, prevrednujući i reciklirajući sve dotad poznate norme i konvencije pripovijedanja i time pridonose stvaranju novog tipa proznoga iskaza“ (Slabinac, 1995: 325).

2. IRONIJA, PARODIJA I PASTIŠ KAO POLAZIŠTE POSTMODERNISTIČKE NARACIJE

Pojmovnu razliku između fabule i sižea uvode ruski formalisti, a kreativno je nastavljaju razvijati strukturalistički naratolozi tako što, uzevši ta dva pojma kao model koji će pobliže označiti od čega se uopće pripovjedni tekst sastoji „pozivaju se na strukturalnu lingvistiku, ali preuzimaju i formalističku distinkciju između fabule i sižea“ (Grdešić, 2015: 17). Neizostavno je pritom spomenuti Tzvetana Todorova koji je iznio relevantna zapažanja po pitanju naratološke distinkcije fabule i sižea. On ističe kako se „književno djelo sastoji od dvaju aspekata, priče (*histoire*) koja načelno odgovara fabuli i diskurza (*discours*) koji načelno odgovara sižeu“ (Todorov, prema Grdešić 17). Prema tome možemo zaključiti kako priča zapravo predstavlja niz događaja u određenom pripovjednom tekstu koji sadržavaju početak, sredinu i kraj i u to su upletene određene osobe. Takav niz događaja obično biva longitudinalno strukturiran što uvjetuju vremensko i logično načelo odnosno kronološki slijed i načelo kauzalnosti. S druge strane, sižeu bi odgovaralo sve ono što uključuje načine na koje je priča oblikovana i predstavljena u tekstu, a prema naslovu ovoga poglavlja prikazat ćemo ironiju kao jedan od tih mogućih načina koji sudjeluju u oblikovanju sižea, odnosno diskursa u dvama romanima Dubravke Ugrešić.

U romanima *Poza za prozu* i *Štefica Cvek u raljama života* susrećemo se s posve drugačijim načinom prikaza narativnoga teksta. Prema riječima Slobodana Prosperova Novaka, Dubravka Ugrešić je „na sebe (je) uzela zadaću da joj tekstovi budu svojevrsni dnevnički zapisi o književnoj proizvodnji, parodije književnoga posla, spisateljski pokusi koji žele pokazati da nije moguće ni govoriti ni pripovijedati izvan klišeja, izvan mrtvih obrazaca jezika.“ (Novak, 2003: 595). U skladu s tim valja naglasiti kako je Dubravka Ugrešić tu zadaću odlučila izvršiti na sebi svojstven način – stavljajući radnje vlastitih romana u kontekst vremena u kojem je stvarala, ali ne u realnom svjetlu, već kroz ironiju i parodiranje žanrova uz pomoć poigravanja pripovjednim tehnikama. Sukladno tome, Velid Đekić poziva se na mišljenje Fredrica Jamesona koji u svom tekstu *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* povlači oštru razdjelnicu između *parodije* i *pastiša*¹ ističući kako se parodija „izričito vezuje uz modernističko razdoblje“, dok je, u usporedbi s parodijom, „pastiš mnogo bliži

¹ fr. *pastiche*, od tal. *pasticcio* - mješavina, zbrka - 1. Termin se javio u 16. stoljeću u Italiji, a u 18. stoljeću je označavao glazbeno djelo u čijem je stvaranju sudjelovalo nekoliko autora (...) Kasnije je p. dobio značenje književnog djela, često sa satiričnim namjerama. Ponekad je to podražavanje imalo karakter stilske vježbe (Živković i dr.: 1985: 533)

postmodernizmu, zapravo njegov tipičan predstavnik.“ (Đekić, 2006: 83). Tako bi pastiš, kao prepoznatljivo postmodernističko obilježje, predstavljao praznu parodiju, odnosno, prema riječima Fredrica Jamesona: „i pastiš je imitacija posebne maske, govora, u mrtvom jeziku; ali, on je neutralan postupak takve mimikrije, bez ijednog od onostranih motiva parodije, odsječen od satiričkog impulsa (...)“ (ibid.: 122). Međutim, valja naglasiti i činjenicu kako se, primjerice u romanu *Štefica Cvek u raljama života*, Dubravka Ugrešić nije odnosila „isključivo polemički, negatorski“ (ibid.: 85) prema onome što je karakteristično za tzv. *ljubiće* i način na koji su pripovijedani, već čak izravno utvrđuje kako njezin odnos nije potpuno ironičan, nego se ona u određenoj mjeri samo oslanja na iskustva ljubavnog romana i daje prikaz svojevrsnog odmaka, ali i bliskosti s njim.

Dubravka Ugrešić nam predočava fabulu s poprilično dubokom porukom u pozadini koja, između protesta protiv klišeiziranosti jezika i književne proizvodnje, kritizira i postsocijalistički društveno-kulturalni i mentalni sklop. Duž čitavog romana proteže se i dojam kako su trivijalni načini pripovijedanja s jedne strane i potpuno uvaženi. Najviše se to očituje u tome što Dubravka Ugrešić „u jednom od svojih polazišta (...) poziva na čitateljevo razumijevanje problema što muče njezine protagonistice, pa otud i ne začuđuje raširenost recepcije identifikacijskog tipa. Priča je, naime, postala ozbiljna.“ (Đekić, 2006: 86).

Kroz namjerno neopiranje klišeiziranim radnjama, likovima i konstruiranjima priče, naprotiv naglašavajući upravo takve načine stvaranja pripovjednoga teksta stvara se iluzija o pripovjedačevom pogledu na književno stvaralaštvo uopće. Ako se ode korak dalje u analizi te predodžbe shvatimo kako iluzija ne postoji, već se radi o čistoj, namjerno i precizno stvorenoj ironiji. Velid Đekić navodi kako je „teško (je), naime, osporiti da je Dubravka Ugrešić, unatoč svom uvažavanju trivijalnog, istodobno uspjela zadržati i čvrstu točku odmaka od shematiziranosti prepoznatljive za trivijalan tekst“ te dalje ističe kako se „to nepoistovjećivanje s uzusima trivijalnog teksta može smatrati ne samo svjesnim naglašavanjem bitno drugačijeg stajališta, već i nesumnjivim kritičkim činom.“ (Đekić, 2006: 86).

2.1. Razina priče, diskursa i žanra

Uzmimo za primjer roman *Štefica Cvek u raljama života* u kojem se susrećemo s mnoštvom metaleptičnih situacija od kojih nam jedna izravno otkriva kako je pripovjedačica motivirana za pisanje – „Prijatelji (su me) savjetovali da bi(h) trebala napisati 'žensku priču““ (Ugrešić, 2004: 11). Roman zaista jest „prava ženska priča“ ako ga gledamo na razini priče: *Štefica Cvek* predstavljena je kao punašna daktilografkinja koja u svojim dvadesetima i dalje

živi u suživotu s tetkom. Tipkačica i daktilografkinja poslovi su koji sugeriraju nekakvu neoriginalnost, nemaštovitost, nemogućnost kreativnog izražavanja kroz posao s obzirom na to da se radi o prepisivanju. Velid Đekić to uzima kao analogiju sa stvaralačkom nemoći koju Dubravka Ugrešić u svojim romanima pokušava iskazati (ibid.:120). Prikaz je to (kroz profesionalno opredjeljenje protagonistice) mrtvih obrazaca jezika koji vladaju u književnosti, odnosno nemogućnosti stvaranja nečega što već nije stvoreno. Pa je sukladno tome Štefica Cvek općenito nezadovoljna vlastitim životom i to ne pitanjima karijere, neovisnosti i ostvarivanju vlastitih potencijala, već pitanjima vlastitog izgleda, tjelesne težine i naravno – samačkog života. Štefica se gubi u moru nametnutih ideala za koje se smatra da ih svaka „prava“ žena treba ispuniti. Dakako da je najveći problem, već spomenuta činjenica, to što se Štefica nije ostvarila na ljubavnom planu, stoga joj u pomoć priskaču ostale žene koje upoznajemo u romanu. Štefica prvo biva vrlo razočarana od strane muškaraca i naposljetku, naravno, dobiva svoj sretan kraj – vjenčanje.

Iz ove perspektive, razine priče, pripovjedačev pogled na književno stvaralaštvo se ne razlikuje od postulata koje Dubravka Ugrešić želi parodizirati, ironizirati i prikazati kao mrtve obrasce jezika. Međutim, ako priču stavimo „sa strane“ i sagledamo perspektivu diskursa shvatimo kako je ironija ključna u izgradnji odnosa između spomenutih razina. Upravo (između ostalog) metalepsom, poigravanjima pripovjednim tehnikama, pripovjedačevim komentarima upućenim likovima i čitateljima Dubravka Ugrešić gradi siže, odnosno diskurs, a čitatelji preko navedenih elemenata dobivaju uvid u pravu pripovjedačevu perspektivu i stajalište, primjerice u vezi žanra ljubavnih romana u književnosti. Evidentno je kako se siže, odnosno diskurs, gradio upravo uz pomoć elemenata ironije koji nisu bili prikazani jasno i izravno, već upravo kroz prethodno navedene postupke: nenajavljenim miješanjima pripovjedača u samu priču, izravnim predstavljanjima načina na koji će se ta priča pisati (što je slučaj kod *Štefice Cvek u raljama života*) ili „recenzijama“ od strane drugih likova u romanu o tome kako je napisana priča u kojoj su ti „recenzenti“ zapravo protagonisti romana kojeg kritiziraju (slučaj kod *Poza za prozu*).

S obzirom na to da smo prethodno ukratko dali uvid u priču romana *Štefica Cvek u raljama života* te na tom primjeru prikazali odnos priče i diskursa koji se temelji na ironiji, ukratko ćemo istu situaciju oprimjeriti i drugim romanom kojega analiziramo, romanom *Poza za prozu*.

Prvenstveno, radi se o potpuno drugačijoj strukturi romana, ali o gotovo istoj ideji djela – pitanje književnosti i poetike uopće, ali kroz drugačiji kontekst i drugačiju perspektivu.

Naime, ovdje se radi o duhovitom pripovijedanju o svakodnevici u kojoj se protagonistica (ujedno i pripovjedačica) bavi pisanjem i, kao i kod *Štefice Cvek*, izravno govori o tom procesu, štoviše izravno komunicira s čitateljima jednako kao i s vlastitim likovima. Riječ je o zbirci kratkih proznih priča: *Love story* prva je u nizu i „jamačno je riječ o najambicioznijoj priči iz tog proznog niza (...) U 'Love storyju' može se prepoznati sva sklonost Dubravke Ugrešić mjestima iz priznatoga, visokovrednovanog dijela korpusa svjetske literature“ (Đekić, 2006: 59) i ujedno priča u kojoj se upoznajemo s likovima romana. Upoznajemo Bubluka s kojim se pripovjedačica zbližava upravo zbog razgovora o mrtvoj književnosti te svaki njihov daljnji razgovor ide u tom smjeru i smjeru pripovjedačičine proze i načina na koji će pisati priče koje sukladno s tim čitamo u romanu. Velid Đekić navodi kako je u odnosu Bubluka i pripovjedačice prikazana stereotipna sklonost žene da, u ovom slučaju književnošću i pisanjem, osvoji željenog muškarca; da ga oduševi i zadovolji njegove postulate u vidu književnoga stvaranja, te se zaključno time, pripovjedačica i trga između različitih žanrova kojima ga pokušava oboriti s nogu. Možemo zaključiti kako se i u ovom romanu radi o gotovo istoj tematici kao i u romanu *Štefica Cvek u raljama života*, ali prikazanoj na drugačiji način. I u jednom i u drugom romanu primjećujemo kako paralelno pratimo dvije radnje, odnosno priče: u *Štefici Cvek* pratimo književnu proizvodnju pripovjednoga teksta (kroz analogiju s profesionalnim šivanjem) i događaje tog pripovjednog teksta, odnosno život Štefice Cvek. U romanu *Poza za prozu* isprepletano pratimo (kroz komentare u zagradama, izravna obraćanja čitateljima i izravne opise načina pisanja) pripovjedačeva razmatranja o načinima na koje će pisati priče, razgovore o tim pričama s vlastitim likovima i radnje priča o kojima je pripovijedano kako će biti napisane. Jasno je da se radi o jednakoj ideji djela, ali različitim načinima, tehnikama i perspektivama kojima je ta ideja predstavljena. U *Štefici Cvek* riječ je o pitanjima mrtvih obrazaca jezika i književnosti, klišeiziranosti određenih žanrova te općenito parodiziranju ustaljenih oblika pripovijedanja i stvaranja priča. Sve to prikazano je kroz lik Štefice Cvek. U *Pozi za prozu* je ideja djela prenesena kroz potpuno metaleptični pripovjedni tekst koji o stvaranju priče i pisanju govori izravno i direktno. S druge strane su, u slučaju *Štefice Cvek*, metaleptični postupci ostvarivani kroz pripovjedačevo poistovjećivanje pisanja s profesionalnim šivanjem. Stoga možemo kazati kako se siže u *Pozi za prozu* u potpunosti izgradio na čvrstim temeljima poigravanja pripovjednim postupcima, a u najvećoj mjeri metalepsom, narušavajući na taj način poimanje fikcije u samom romanu. Nemamo konkretnu priču, odnosno fabulu, da bismo je mogli predstaviti kao što je slučaj bio kod *Štefice*, već se radi o podosta fragmentiranom načinu pripovijedanja koje upravo u svojoj fragmentiranosti stvara jednu određenu cjelinu, a ta cjelina stvara se pripovjedačevim komentarima, obraćanjima i narušavanjem tzv. „trećeg zida“.

Naizgled fabularni tijekovi, odnosno dvije razine priče koje pratimo i u ovom romanu, čine se poprilično usklađeni i sukladni, međutim „u različitim su pričama polazišta s kojih se pristupa istim fabularnim elementima različita“ (Đekić, 2006: 74) što se ostvaruje, primjerice, u Bublikovoj „Zimskoj priči“ u kojoj nailazimo na fabularne elemente koje će pripovjedačica, kad bude pisala svoju verziju „Zimske priče“ nakon što je pročitala Bublikovu, predstaviti potpuno obrnuto.

Zaključujemo kako su elementi ironije, parodije te pastiša uvelike odredili siže obaju romana. Bez navedenih elemenata ideja djela ne bi mogla biti realizirana, odnosno odnos između priče i diskursa ostao bi na sasvim ogoljenoj razini u kojoj bismo (bez prikrivene ironije koja je sveprisutna u romanima) imali dojam da zaista čitamo samo još jedan u nizu trivijalnih ljubavnih romana (u slučaju *Štefica Cvek u raljama života*) ili običnu zbirku prepunu priča kakve su već bile ispričane nebrojeno puta (*Poza za prozu*).

2.2. Vrijeme priče i vrijeme teksta – vrste anakronije

Naratološka analiza vremena priče i vremena teksta leži u istraživanju odnosa između slijeda događaja i načina na koji su ti događaji prikazani u tekstu. Zaključno s time, vrijeme priče predstavlja vremenski slijed događaja u pripovjednom tekstu, odnosno poredak elemenata priče u pripovjednome tekstu, dok je vrijeme teksta ono vrijeme koje se odnosi na sam proces čitanja.

Događaji u romanu *Štefica Cvek u raljama života* ispričovijedani su kronološki: pratimo Štefičin put od svojevrsnih egzistencijalnih kriza do konačne sreće i ljubavi. Također, sukladno prethodno navedenom kako zapravo pratimo dvije priče, valja istaknuti kako pratimo i pripovjedačev proces pisanja od samog biranja elemenata priče do gotovog proizvoda, što je također u kronološkom slijedu. Te dvije radnje međusobno se isprepleću bez određenog reda, bez određene konstrukcije i forme. Možemo reći kako je to isprepletanje poprilično fluidno i spontano, a ostvaruje se uz pomoć pripovjedačevih komentara izdvojenih zagradama, izravnog obraćanja vlastitom liku te naposljetku komentara koji su pripovjedačevi prijatelji imali na priču. Odnos vremena priča i vremena teksta u velikoj mjeri pridonosi, osim stvaranju sižea, i upotpunjavanju pripovjednih tehnika o čemu će više biti riječi u nastavku ovoga rada. Naime, narušavanjem poretka, trajanja i učestalosti događaja u priči Dubravka Ugrešić zapravo kroji radnju. U *Štefici Cvek* koristila se eksternim analepsama i to kroz lik tetke koja u priču donosi mnoštvo anegdota iz rodnoga kraja: „Tamo jedan naš iz Bošanške Krupe, žvali šu ga ludi Mile,

taj še jedanput za okladu najeo širovog graška, ovakvog, nekuhanog, pa je pošlje umro.“ (Ugrešić, 2004: 16) te na taj način, možda u najvećoj mjeri, doprinosi stvaranju humorističnih elemenata u djelu. Upravo korištenjem različitih konteksta u koje smješta anegdote vezane za Tetkin život, za koje možemo kazati kako su dio repetitivne naracije u ovome romanu, na određeni se način konstruira i sam lik Štefice Cvek. Naime, osim anegdota iz Bosanke Krupe za čije je prikazivanje koristila eksterne analepse, tijekom čitavog romana susrećemo se i s repetitivnim pripovijedanjem o gubljenju tetkinog zubala koje se, također, svaki put u romanu javlja u drugačijem kontekstu: „Jesi li vidjela negdje moje žube? - pitala je tetka ulazeći u kuhinju“ (...) Opet šam ih negdje žametnula! - uzdahnula je tetka“ (Ugrešić, 2004: 15); „Štefica je u tom trenutku, točno pored noge od stola, ugledala tetkino zubalo. Podigla ga je s dva prsta i pružila tetki.“ (ibid.:17). Situacije su to koje nam pobliže daju uvid u okruženje u kojem Štefica živi, a koje nikako ne idu u prilog njezinim životnim ciljevima i težnjama. Upravo uz pomoć ovih analepsi i repetitivnog pripovijedanja dogodovština vezanih za tetkino zubalo shvaćamo koliko je to kasnije pridonijelo Štefičinim egzistencijalnim krizama, s obzirom na činjenicu kako svaka tetkina priča završava ili smrću ili udajom – jer treće opcije u životu, za jednu ženu, nema. Stoga nam se, prema riječima Josipa Korljanja i Borisa Škvorca, stvara dojam „da je autorica htjela od Štefice stvoriti potlačeni ženski subjekt kojem se izruguje, no „ironija, parodija, duhovitost pripovijedanja oslobodile su čitatelje i kritičare (toga) tereta“ (Korljan, Škvorc, 2009: 71) Upravo zbog uske povezanosti anakronije s vremenom priče i vremenom teksta zaključujemo kako je prethodno navedeno usko povezano s kasnijim poigravanjima pripovjednim tehnikama, te kako je svaka od ovih analeptičnih anegdota utjecala na Štefičine unutarnje monologe i ostale načine na kojima je bio prikazan Štefičin protok misli. Sve je to pridonijelo stvaranju predodžbe kako je Štefica Cvek „skrojena prema svim uzusima njoj primjerena trivijalnog žanra: muče je nimalo specifični problemi, vodi nimalo specifične razgovore, njezini se problemi rješavaju na način koji ne pokazuje da je ona djelatno, kreativno biće itd.“ (Đekić, 2006: 91).

Sljedeći razlog u kojem se vidi izrazita povezanost vremena priče i vremena teksta s pripovjednim tehnikama jest dijalog. Naime, u romanu na više mjesta dijalog pratimo u potpuno realnom vremenu pa je prema tome vrijeme priče i vrijeme teksta potpuno izjednačeno. *Anuška, vrlo iskusna po pitanjima depresije, javlja novost Štefici Cvek* poglavlje je koje je najbolji primjer izjednačenog vremena priče i vremena teksta – čitavo poglavlje sastoji se od razgovora Štefice i Anuške: „Halo, Štefica? Ovdje Anuška! / O, to si ti! Što je s tobom, gdje si? / Tu sam, gdje bih bila. Kako si? Ima li što novo?“ (Ugrešić, 2004: 71). Maša Grdešić navodi, referirajući

se na Genetta, kako bi „dijalog (ili monolog) mogao poslužiti kao 'nulti stupanj' koji bi predstavljao strogu izokroniju, odnosno jednako trajanje događaja u priči i ispriповijedanog događaja tekstu“ međutim, „i dalje je nemoguće dočarati brzinu kojom su replike izgovorene i moguće praznine u razgovoru bez naknadne intervencije pripovjedača“ (Grdešić, 2015: 46). Ovakva vrsta dijaloga, takozvana scena, pogoduje humorističnom aspektu romana te stvara komične efekte. U jednakoj mjeri pridonosi i radnji, odnosno jedna je od niza pripovjednih tehnika kojima se Dubravka Ugrešić poigrala i na taj način upotpunila kompletnu ideju koju bi djelo trebalo nositi – potpuno je parodizirala i ironizirala žanr ljubavnih romana, takozvanih „ljubića“.

S druge pak strane, u romanu *Poza za prozu* nailazimo na sličnu situaciju: poigravanjem odnosom između vremena priče i vremena teksta stvara se svojevrsna pripovjedna tehnika koja u potpunosti odgovara autoričinu načinu iznošenja zamišljene ideje. S takvim pristupom odudara od klišeiziranog načina pripovijedanja o kojem zapravo pripovijeda i kojemu se izruguje. *Poza za prozu* roman je u kojem u potpunosti dominira pripovjedačeva upletenost u radnju. Gotovo čitavi roman, iz rečenice u rečenicu, čitatelja baca iz fikcije u fiktivnu stvarnost u čemu bi fikcija predstavljala predodžbu da ovo što čitamo jest fiktivno djelo autorice, a fiktivna stvarnost bila bi ona stvarnost koju nam pripovjedačica svojim komentarima i sudjelovanjem u priči nudi kao stvarno – nudi vlastitu sliku o sebi, sliku implicitnog autora kojeg je vrlo teško razdvajati od onog koji stvarno piše, sliku autora koji pruža otpor ustaljenosti i kritizira upravo ono što stvara u romanu i ne ustručava se „sakriti“ načine na koje to radi. O kakvim se načinima radi? Dominacijom pripovjedne tehnike komentara, pripovjedač stvara svojevrsnu analogiju s opisnom pauzom, odnosno vrstom anakronije koju „Genette označava formulom $VT=n$, $VP=0$ (vrijeme teksta traje, a vrijeme priče stoji) (...) pod opisnom pauzom Genette strogo podrazumijeva onu vrstu opisa koji ne uključuje nikakvu radnju.“ (Grdešić, 2015: 48). Najbolje to možemo potkrijepiti sljedećim primjerom:

„Razmislila sam o svom porijeklu, djetinjstvu... Sve sami detalji usađeni u pamćenje putem usmene predaje. (...) Ništa ne pamtim osim da sam se stalno spotala i padala. Gotovo kao Puškinova djeca koja su sva bila idioti. (...) Jednom sam u američkoj haljinici kupljenoj na tržnici (povijesni moment, poslijeratno vrijeme, tek što smo izašli iz doba 'točkica') - pala u neki jarak. (Ugrešić, 1989: 57-59).

Naime, u prethodno navedenim citatima vidljivo je kako je radnja – ona radnja u kojoj pratimo stvaranje priča koje Bublik kritizira, a pripovjedačica piše – potpuno zaustavljena kako bi se predočila pripovjedačičina sjećanja iz djetinjstva. Dakako da je i taj dio fiktivni, samo se

taj dio (dio sa sjećanjima iz djetinjstva) odnosi na drugu razinu priče, odnosno onu vezanu uz pripovjedača koji stvara priču, a koja u ovom primjeru dolazi u prvi plan i na taj način potpuno zaustavlja radnju one druge. Upravo navedena situacija vrlo je česta duž čitavog romana, stoga možemo zaključiti kako se Dubravka Ugrešić i u *Pozi za prozu* poigrala vremenom priče i vremenom teksta i na taj način stvorila nekonvencionalnu vrstu pripovijedanja o čemu će detaljnije biti riječ u slijedećim poglavljima.

3. PRIPOVJEDNE TEHNIKE

Kao što je dosada već bilo rečeno i najavljivano, pripovjedne tehnike alat su kojim je Dubravka Ugrešić u svojim romanima najviše manipulirala. Upravo uz pomoć pripovjednih tehnika opisa, komentara, dijaloga, monologa, unutarnjeg monologa, kazivanja te pripovjednih tehnika za prikaz svijesti realizira se semantička razina teksta u njegovoj ironijskoj dimenziji.

Dorrit Cohn u svojoj knjizi *Transparent minds* navodi, između ostalog, nakon iscrpnih analiza povijesnog razvoja pripovjedne proze, kako je razvoj pripovjednih tehnika za prezentaciju svijesti proporcionalan razvoju romana od (pred)realizma do modernizma. Spominjući tehnike za prezentaciju svijesti ističe pripovijedani monolog i autonomni unutarnji monolog kao ključni pomak u razvoju pripovjednih tehnika jer su se srušila očekivanja kako netko taj monolog mora izgovoriti i zapisati da bi ga se prenijelo čitateljima (usp. Grdešić, 2015: 157). Tu ulogu u modernističkim pripovjednim gabaritima sada preuzimaju likovi sami: govore za sebe i o sebi te se na taj način tehnike za prezentaciju svijesti likova znatno sužavaju, odnosno postaju što je preciznije moguće te se razina na kojoj se čitatelji mogu poistovjećivati s likovima povećava. Uzmemo li u obzir činjenicu kako su „likovi (su), čak više od događaja, onaj element pripovjednog teksta koji najviše navodi čitatelje da ga uspoređuje sa zbiljom, tražeći veze između književnih junaka i ljudi oko sebe, svojih prijatelja i susjeda, ali i sebe samih“ (Grdešić, 2015: 61), autonomni unutarnji monolog ili bilo koja druga vrsta izravnog iskazivanja vlastitih misli likova u romanu nije samo pripovjedna tehnika za prikazivanje svijesti lika, već svojevrsna granica između fikcije i stvarnosti koju je Dubravka Ugrešić na sve načine uspjela razoriti.

3.1. Opis i komentar

Prije nego analiziramo pripovjedne tehnike za prikaz svijesti likova analizirat ćemo ostale pripovjednih tehnika kojima je Dubravka Ugrešić u potpunosti ostvarila ideju djela. Gajo

Peleš izdvojio je šest pripovjednih tehnika među kojima su, osim već analiziranih i opis, komentar, kazivanje/ prikazivanje te dijalog. Krenut ćemo redom pa ćemo prvo govoriti o opisima koje pronalazimo u romanima. Počevši od *Štefice Cvek u raljama života* valja naglasiti kako se u romanu opis koristio prvenstveno u prikazu određenih stanja i situacija i identifikacije likova. Opis prostora, primjerice, ne nalazimo uopće. Ni u jednom dijelu romana nemamo izravan opis okoline u kojoj se likovi nalaze, već uz pomoć konteksta u koji su likovi smješteni sami stvaramo predodžbe o prostoru. Međutim, nailazimo na primjere poput ovih:

„Soba je bila u neredu, na stolu su ležali ostatci hrane. Smrdjelo je po vinu i opušcima. Štefičin krevet bio je ukrašen uvelim cvijećem...“(Ugrešić, 2004: 69); „Štefici se učinilo da je kazalište velika kutija za slaganje, u kojoj se nalazi manja, dvorana; u toj manjoj toalet, još manja; a u toaletu kabina, posljednja mala kutija iz koje više nema izlaza. „Grob...“, mislila je Štefica i duboko disala“ (Ugrešić, 2004: 59)

Važno je istaknuti kako posljednji primjer nosi simbolično značenje: opisuje Štefičin odlazak u kazalište, te nam pokazuje Štefičino nezadovoljstvo tom vrstom kulturnog uzdizanja i nezadovoljstvo načinom života kakav joj je preporučila prijateljica Ela. Aktivnosti su to koje bi joj trebale pomoći da muškarce smetne s uma i postane samostalna žena. To je samo jedan u nizu načina na koje je Dubravka Ugrešić pokušala ironizirati i sliku žene u društvu te njezine životne ambicije, odnosno ono na što su se te ambicije svodile.

U *Pozi za prozu* opis je znatno zastupljeniji, pogotovo u poglavlju *i vi ste mi neki pisac!* u kojem pripovjedačica, osim metaforičnog opisa vlastitog nebodera u kojem živi, opisuje i susjede i to konkretno:

„stan preko puta (S-10). Ljudi su pristojni, domaći, naši, samo im je sin na svoju ruku. (...) Mogla bi i o stanarima sa šesnaestog (S-16). Ludi student i njegova baka. Baka je živahna starica od osamdesetak godina i četrdesetak kilograma. Živopisna. (...) Zanimljiv je i urar (U-15) koji je prodao kuću na Gornjem gradu, i urarsku radnju preselio u neboder“ (Ugrešić, 1989: 21-22).

Isto tako valja naglasiti kako bi se ovi opisi okruženja u kojem pripovjedačica živi mogli shvatiti i kao karakterizacija likova. Nešto konkretniji opis nailazimo u sljedećem primjeru:

„(...) a i te slastičarnice, tako su bijele, pune ljepljiva, slatkasta mirisa; pa onda ti redovi šarenih, drhtavih kolača graniranih očima malih slastičara iza staklenog pulta.“ (ibid.:51); „Stan je bio mračan, hladan, pretrpan starim, prašnjavim namještajem, prašinu već dugo nitko nije brisao.

Vidjela je police pretrpane redovima bijelih, ružinih porculanskih figurica (...)“ (Ugrešić, 1989: 52).

Velid Đekić upravo ovo poglavlje navodi kao primjer kombinacije fikcije i faksije, odnosno pokušaja Dubravke Ugrešić da svojim tekstovima odgovori na indirektno, implicitno pitanje „može li svakidašnjica, ma kako na prvi pogled bila nezanimljivom, trivijalnom, poslužiti kao vrijedna, književno privlačna građa?“ (Đekić, 2006: 67-68). Upotrebom svakidašnjih situacija koje su nam u ovom poglavlju predstavljene uz pomoć pripovjednih tehnika opisa, Dubravka Ugrešić čitatelje postupno uvodi u problematiziranu stvarnost od čijih će se pojedinih elemenata „problem stvarnosti kao građe proširiti na jednu od okosnica cjelokupna manjeg proznog ciklusa, nazvanog *Importne priče*“ (Đekić, 2006: 68). Međutim, valja istaknuti i činjenicu kako se u priči *Goga i ja u Puškinskom muzeju* to autoričino pozivanje na stvarnost kao građu gradiralo na tu razinu da se „u toj priči može odčitati i osjetna primjesa autobiografskog tipa proznog pisma“ (Đekić, 2006: 68) o čemu je već prethodno bilo i riječi. Spomen na autobiografske primjese odličan je uvod za sljedeću pripovjednu tehniku koju ćemo analizirati – komentare.

Komentari koje pronalazimo u romanima stoje u uskoj vezi s pozicijama pripovjedača odnosno metaleptičnim postupcima u tekstu pa ćemo ih razraditi u sljedećim poglavljima.

3.2. Pripovjedne tehnike za prikaz svijesti lika

Početak ćemo od romana *Štefica Cvek u raljama života*. S obzirom na to da paralelno pratimo dvije zasebne radnje – jednu u kojoj pripovjedačica predstavlja način na koji će stvarati priču (analogijom sa profesionalnim šivanjem) i jednu u kojoj pratimo dogodovštine izabrane protagonistice (koju je doslovno izabrala u poglavlju *Izbor materijala*) možemo kazati kako u ovom romanu, pisanom u trećem licu, ne dominiraju toliko pripovjedne tehnike psihonaracije, citiranog unutarnjeg monologa i pripovijedanog monologa koliko kazivanje/prikazivanje, opisi te pripovjedačevi komentari.

Na početku romana, u poglavlju *O izradi modela* i to u dijelu *Izbor materijala* susrećemo se s iznimkom, točnije s izravnom definicijom karakterizacije lika, odnosno primjerom samonaracije koja se u romanu pojavljuje rijetko s obzirom na činjenicu da je pisan u trećem licu: „Imam 25 godina, po zanimanju sam tipkačica. Živim s tetkom. Mislim da sam ružna, iako neki tvrde da nisam. Od svojih vršnjakinja razlikujem se po tome što su sve one već udate ili

imaju mladiće, samo ja nemam nikoga. Usamljena sam i melankolična, a ne znam kako da si pomognem.“ (Ugrešić, 2004:13). Za samonaraciju Maša Grdešić navodi kako „odgovara psihonaraciji te podrazumijeva pripovjedačevo prepričavanje vlastitih prošlih misli i osjećaja u obliku neupravnog govora i uz pomoć glagola mišljenja i osjećanja.“ (Grdešić, 2015: 197). Iz ovog primjera već na samom početku romana dobivamo uvid u konstrukciju Štefičinog lika i možemo pretpostaviti u kojem smjeru će se prikaz svakog njezinog sljedećeg dijela svijesti razvijati. Nakon primjera samonaracije, koji je u ovom romanu izniman primjer, pripovjedač nas uvodi u radnju romana nagovješćujući nam, nakon rečenice „Jesi li vidjela negdje moje zube? - pitala je tetka ulazeći u kuhinju“ (Ugrešić, 2004: 15) okruženje u kojem Štefica obitava i na taj način nam potvrđuje sumnje koje smo zasnovali na temelju čitanja samonarativnog primjera Štefičinih misli: da Štefica vjerojatno živi u okolnostima u kojima se njezine želje ne poklapaju s njezinom realnosti što se u nastavku samo dodatno potvrđuje. Kasnije se te potvrde ostvaruju kroz citirani unutarnji monolog s obzirom na to da se radnja (trenutno!) potpuno prebacuje u perspektivu heterodijegetskog, ekstradijegetskog pripovjedača. Sukladno tome u primjeru:

„Zaboga, mislila je Štefica, vječno ću ostati zatočena u ovoj kuhinji i skupljati grašak, zrno po zrno, plakala je Štefica, s tetkom koja će stalno gubiti zubalo (...) nikad, nikad se ništa neće promijeniti, kotrljale su se suze, uvijek će mi ispadati zdjela i uvijek ću zrno po zrno, plivao je grašak u suzama, kao u ružnom snu, šmrcala je Štefica...“ (Ugrešić, 2015: 17)

vidimo citirani unutarnji monolog koji, u određenoj mjeri, iskače iz okvira svojih konvencija. Naime, „za razliku od psihonaracije citirani unutarnji monolog ne prodire duboko u nesvjesno lika. (...) Citirani unutarnji monolog tehnika je za prikaz svijesti analogna upravnom govoru (...) u prvom licu jednine i najčešće u prezentu.“ (Grdešić, 2015: 172), međutim iz priloženog citata vidljivo je kako navedeni dio ne posjeduje nikakvu jasnu naznaku da se radi o upravnom govoru, štoviše, dijelovi koji bi trebali biti odvojeni „van navodnika“ namjerno su ostavljeni izmiješani te je to samo jedan od primjera Ugrešićkine slobodne manipulacije konvencijama pisanja pripovjednoga teksta.

Na sličnu situaciju nailazimo i u *Pozi na prozu* i to u dijelu *dva bijela graha*: „Osjećam kako mi vrućina udara u glavu. Moja duša dahće negdje sparušena i izmučena. Osjećam kako se topi u meni kao grudica snijega. (...) Nervira me ta mješavina straha i molećivosti u njegovu pogledu.“ (Ugrešić, 1989: 45), radi se, dakako o samonaraciji i to disonantnoj, koja je istovjetna psihonaraciji, ali s različitim licem. S obzirom na to kako se u *Pozi za prozu* radi o zbirci kraćih priča koje sačinjavaju jednu povezanu cjelinu, nailazimo i na primjer psihonaracije: „Osjetila

se nesigurnom, činilo joj se da taksist zna da joj muža nema kod kuće, jer zašto bi se, inače, vraćala tako kazno i sama.“ (Ugrešić, 1989: 53). Navodeći ove primjere postavlja se pitanje načina kazivanja, odnosno prikazivanja radnje s obzirom da svjedočimo prebacivanjem pozicija pripovjedača i fokalizacije te raznim metaleptičnim istupima. Valja naglasiti, odnosno ponoviti, kako se i u ovom romanu radi o dvije paralelne radnje, samo što su ovdje te dvije radnje zamršenije, manje jasno odvojive, više isprepletene, teško razlučive.

U romanu *Štefica Cvek u raljama života* jasno razlučujemo dijelove u kojima se predstavlja način stvaranja pripovjednoga teksta: poglavlja *Tumačenje raznih oznaka*, *Krojni ark*, *O izradi modela* u kojima se direktno govori o pisanju koristeći se šivaćim vokabularom i šivaćim tehnikama. Tako u prvom poglavlju (*Tumačenje raznih oznaka*) pripovjedač donosi popis simbola vezanih uz šivaće tehnike koji će se protezati duž svakog poglavlja i na taj način zapravo metaforički govori što bi se s tim dijelom teksta u određenom poglavlju trebalo napraviti, odnosno kako ga napisati. *Krojni ark* i *O izradi modela* poglavlja su u kojima saznajemo kako će priču šivati, materijal će biti Štefica Cvek, a kraj – patchwork što je i podnaslov romana. Evidentno je kako se Dubravka Ugrešić ovdje poigrala analogijom između šivanja i pisanja, stoga zaključujemo kako je ovim izrazima metaforički otkrila načine na koje će stvarati roman. Nakon toga nam je logično kako sada slijedi dio romana u kojem će se ta priča pisati, što kod *Poze za prozu* nije slučaj. U *Pozi za prozu* ne postoji jasna granica, odvojena poglavljima, koja bi nam najavila „fiktivni“ slijed, odnosno onaj u koji se pripovjedačica neće upletati, točnije dio u kojem stvarno pratimo priču o čijem stvaranju pripovjedačica stalno govori kao kod romana *Štefica Cvek u raljama života*.

U *Pozi za prozu* gotovo da i ne možemo razdvojiti dio u kojem se izravno govori o načinu na koji će pripovjedačica pisati priče od dijela u kojem te priče direktno čitamo, budući da su i ti dijelovi koji komentiraju nastajanje budućih priča u romanu i načine na koje će biti pisane – priče same za sebe. Tako se na početku romana upoznajemo s pripovjedačicom koja nam odmah predstavlja Bublik. Bublik je protagonist dijela romana u kojem se govori o načinu na koji će se priče pisati. On i pripovjedačica upadaju u žustre razgovore o „mrtvoj književnosti“ i između ostalog, saznajemo podosta biografskih informacija o pripovjedačici što dodatno pogoduje iluziji implicitnog autora: „Ja, naime, posve pristojno izgledam, visoka sam, malo trapava, ali ne bez privlačnosti, umiljata, prostodušna i odana u jednoj razumnoj količini (...) da, ovaj mi ulomak Bublik nikad neće oprostiti. Suviše je ličan.“ (Ugrešić, 1989: 8-9). Posebno valja istaknuti posljednje dvije rečenice navedenog citata iz razloga što se upravo zbog njih stvara dojam kako su i Bublik i pripovjedačica stvarne osobe, a ne fiktivni likovi, iako smo

svjesni da je pripovjedač, odnosno „onaj tko govori“, književni postupak kao i svaki drugi (prema Grdešić, 2015: 85). Primjer samonaracije iz citata također ide u prilog stvaranju takve predodžbe. Također, uz korištenje pripovjedne tehnike pripovijedanog monologa ta nejasna granica između dviju paralelnih radnji koje pratimo, a koje smo prethodno nekoliko puta predstavili, postaje još zamršenija kada se upoznamo s likom Irene. Primjer je sljedeći:

„Irena je bila moja najbolja prijateljica. (...) Imala je puten odnos prema svijetu. Irena je svijet njuškala, pipala, lizala. Za Irenu je svijet bio nekakva čudesna želatina iz koje je izvlačila okuse prema potrebi. Svoje je muškarce Irena doživljavala kao čudnovate životinje...“ (Ugrešić, 1989 :47).

Nakon upoznavanja saznajemo kako je pripovjedačica o Ireni napisala tri priče koje potom Bubliku stavlja u sandučić na čitanje i strpljivo čeka komentare. Jasno je kako granice između priča koje se stvaraju i priča koje čitamo nisu izravne, pogotovo u dijelu u kojem pripovjedačica sjedi na kavi s Irenom, o kojoj je napisala tri priče. Kroz razgovor s njom iznosi nove dogodovštine vezane za njezin život i to upravnim govorom (Irena ih pripovijeda), te istovremeno prepričava (u trećem licu) ono što Irena nije rekla, odnosno nadopunjava njezine anegdote ostavljajući nam dojam kako i u tom trenutku (duž čitavog tog razgovora na kavi) ona (pripovjedačica) zapravo stvara tu priču o čijem stvaranju konstantno govori, a tu tezu nam može potvrditi Bublikova reakcija. Nakon njegove izjave: „Dosta mi je! Već mi je muka od tog nedojebanog ženskog svijeta kojim vrvi tvoja proza! Dosta mi je tih tvojih Milki, Ružica, Melita, Irena...! (...) Povraća mi se od tvoje ženske proze koja je dosadna kao štrikanje...“ (ibid.: 63) otvara se mogućnost kako je Bubliku bila prethodno predložena priča o Ireninim događajima, dakle da je sve ono što je Irena na kavi pričala (a pripovjedačica nadopunjavala) bila priča koju je Bublik dobio na čitanje, a pobija se situacija u kojoj je pripovjedačica stvarno sjedila s Irenom na kavi. Međutim, razinu isprepletenosti koju je Ugrešić stvorila dokazuje dio razgovora s kave u kojem Bublik upada nakon Ireninog monologa i govori da je to: „Fantastično! Koja metafora!“, a Irena mu odgovara, zbunjena: „Nije riječ o metafori. Očito, niste razumjeli (...) Cijela je stvar u tome da on i jest čovjek-puž“ (ibid.: 62) i u tom trenutku čitatelj više ne može jasno razabrati niti jednu razinu od ponuđene dvije koje pratimo u romanu.

Osim navedenih pripovjednih tehnika, valja istaknuti i jednu od važnijih u ovome romanu, a to je pripovjedna tehnika autonomnog unutarnjeg monologa koji podrazumijeva „(...) simultanost mišljenja, doživljaja ili percepcije s izvještavanjem (pisanjem) o tom mišljenju, doživljaju i percepciji. Dakle, misli se moraju posredovati u onom trenutku u kojem ih subjekt misli“ (Grdešić, 2015: 202). Jedan od primjera nalazi se u *Štefici Cvek* i to u poglavlju

Kako je Štefica Cvek prilikom čišćenja mladog graška osjetila da u njezinu životu nešto nije u redu:

„Zaboga, mislila je Štefica, vječno ću ostati zatočena u ovoj kuhinji i skupljati grašak, zrno po zrno, plakala je Štefica, s tetkom koja će stalno gubiti zubalo (...) nikad, nikad se ništa neće promijeniti, kotrljale su se suze, uvijek će mi ispadati zdjela i uvijek ću zrno po zrno, plivao je grašak u suzama, kao u ružnom snu, šmrcala je Štefica...“ (Ugrešić, 2004: 17).

Potrebno je naglasiti kako ovdje nailazimo na mješavinu autonomnog unutarnjeg monologa i samonaracije. Također, na sličnu situaciju nailazimo i u primjeru koji prikazuje kako Štefica čita časopis, bez interpunkcijskih znakova i stanki: „ (...) preko bluzeodgovarajućeboje spojasomilibeznjegabluzonjesašivenodsajnogasatenaprošivenklasičnomtrakomjednakokaoiru kavinaprednjici...“ (Ugrešić, 2004: 28).

4. METALITERARNOST I PRIPOVJEDNI POSTUPCI

S obzirom na to kako je u prethodnim poglavljima u više navrata bila istaknuta razina pripovijedanja na kojoj se govori o stvaranju pripovjednoga teksta u romanima koje analiziramo, važno se osvrnuti na zapažanja o metaliterarnosti koja se u tom kontekstu pojavljuju u ovim romanima. Metaliterarnost definiramo kao odnos koji je uspostavljen između književnog teksta i teksta koji govori o književnom tekstu, što je u romanima Dubravke Ugrešić ostvareno kao „*prikriveni* diskurs o načinu pisanja, dakle prikriveno književno teoretiziranje ili problematiziranje vlastita književnog postupka.“ (Medarić, 1988: 112). Magdalena Medarić, između ostalog, navodi tri osnovna načina kojima se Dubravka služila za realizaciju tog prikrivenog diskursa o načinu pisanja.

Prvenstveno se osvrće se na ono što smo već ranije spomenuli: aluzije o stvaranju pripovjednih tekstova kroz aluzije vlastitih likova. Sukladno toj rečenici, sve to povezujemo s postupkom metalepse koja „razotkriva postupak pisanja i nastanka pripovjednog teksta, ukazujući na njegovu artifičijelnost i konvencionalnost tako što se fokusira na problem odnosa autora i njegovih likova, odnosno zbilje i fikcije“ (Grdešić, 2015: 100). Te aluzije vlastitih likova o stvaranju pripovjednih tekstova ponajviše pronalazimo u romanu *Poza za prozu* i to u već spomenutim razgovorima između pripovjedačice i Bubluka. Naime, Bublik za kojeg Magdalena Medarić kaže kako je alter ego same pripovjedačice „posjeduje razmjerno visoku razinu književnoteoretske svijesti“ te njih dvoje zajedno „dobro poznaju tokove svjetske i

domaće književnosti, upućeni su u ono što bismo mogli nazvati književnim trendovima“ (Medarić, 1988: 112). Primjer koji se uzima kao prikaz tih prekrivenih teoretiziranja književnosti jest sljedeći: „Neću fantastiku, neću krimić, neću erotiku, neću unutrašnji monolog, neću tok svijesti, neću alegoriju, neću esejiziranje, neću mitologiziranje, neću filozofiranje, neću zajebavanje, neću, neću, neću, neću...!“ te za njih Medarić navodi kako su adaptirani prikazi o „nizu polemika, rasprava i književnih kritika vezanih uz probleme tzv. žanrovske literature, odnosa trivijalne i 'ozbiljne književnosti, itd. koje su se (...) vodile u zagrebačkim akademskim i žurnalističkim krugovima“ (Medarić, 1988: 113).

Sljedeći način kojim se Dubravka Ugrešić služila jest usko povezan uz element ironije kojeg smo predstavili u prvome poglavlju ovoga rada. Naime, upravo kroz autoričino, odnosno pripovjedačevo ironiziranje žanrova ljubavnih romana koji, može se kazati, pripadaju u spektar ženskoga pisma, prikrivenost književnoteorijskog diskursa ostvaruje se na kompozicijskoj, odnosno fabularnoj razini romana. Uzet ćemo za primjer roman *Štefica Cvek u raljama života* za kojeg smo već kazali kako je stvoren kroz analogiju profesionalnog šivanja i pripovijedanja. Upravo čin poistovjećivanja šivanja (kao nečega što se pripisuje ženama) s profesionalnim pisanjem ostavlja čitavom romanu mogućnost ostvarenja književnoteorijskog diskursa kroz element ironije. Potkrjepljuju to nazivi poglavlja u spomenutom romanu zajedno sa šivaćim simbolima koje u sebi sadržavaju (a označuju koje dijelove treba kako oblikovati). Kako je u prethodnim poglavljima već spomenuto, *Štefica Cvek u raljama života* roman je u kojem se književnoteorijski diskurs, odnosno određena pravila po kojima se stvara pripovjedni tekst, nisu direktno izdefinirala kao kod *Poze za prozu*, već upravo kroz indirektno, slikovite, analoške usporedbe sa šivanjem. Isto tako možemo zaključiti kako se književnoteorijski diskurs krije i u pokušajima parodiranja žanrovima ženskoga pisma, odnosno ironičnim stvaranjem ljubavnoga romana i direktnim opisima tog stvaranja autorica indirektno govori o njegovim konvencijama što se najviše istaknulo u poglavlju *Ljubić-restlovi koji se mogu upotrijebiti za aplikacije* u kojem doslovno imamo na izbor tipične situacije ljubavnih romana od kojih će pripovjedačica odabrati jednu za nastavak Štefičine priče:

„Kako je Štefica šutjela on je uzme u naručaj i privuče k sebi. Štefica pogleda njegovo lice i osjeti želju da ga poljubi. Gledala je njegove duboke oči koje su je molile za poljubac, govorile joj o njegovoj usamljenosti i želji da je osvoji i zauvijek zadrži pored sebe. (...) Snažno ju je privio k sebi i strasno poljubio. Njegova usplamtjela ljubav uklanjala je sve zapreke i teškoće. Štefica je osjetila kako joj je srce još sposobno da zadrhće od ljubavi.“ (Ugrešić, 2004: 88)

Valja naglasiti kako ovi primjeri stoje u vrlo uskom odnosu sa sljedećim načinom na koji je Dubravka Ugrešić neizravno govorila o vlastitom postupku: „brojnim pozivanjima na izmišljene književne autoritete, dakle u autoričnim književnim mistifikacijama“ (Medarić, 1988: 113). Najviše se to ostvarilo, osim u ovom primjeru gdje je pripovjedačica birala moguće nastavke ljubavnog romana, u *Pozi za prozu* u poglavlju *Vražja literatura!* u kojem se donosi prikaz četiri moguća postupka koji su sukladni temi o kojoj je dotad pisala. Na kraju izravno govori kako se ona odlučila za varijantu D (od mogućih ABCD varijanata).

4.1. Interliterarnost

Interliterarnost koju definiramo kao element koji uspostavlja relaciju između dva književna teksta zajedno s književnim reminiscencijama, aluzijama, raznim citatima tih tuđih tekstova ili pak citatima vlastitoga teksta (prema Medarić, 1988: 112) zastupljena je u oba romana koja analiziramo u ovome radu. Uzmemo li u obzir fabule, odnosno priče koje pratimo u ovim romanima i podatke koje smo dobili analizirajući ih u dosadašnjim poglavljima, evidentno je kako će tekstovi s kojima će Dubravka Ugrešić ostvariti interliterarni odnos u svojim romanima biti oni tekstovi žanrova čiju poetiku autorica parodizira, dakle u prvome planu ljubavni romani.

Vodeći se time valja naglasiti kako je „najčešće proučavan protok jezičnog materijala u području književnosti onaj koji se tiče implicitnog ili eksplicitnog odnosa koji književni tekst uspostavlja s drugim književnim činjenicama – pojedinim djelima, autorskim opusima, poetikama i stilskim formacijama.“ (Ryznar, 2017: 82-83). Počevši od *Poze za prozu* i vodeći se riječima Velika Đekića te Magdalene Medarić ističemo kako se u priči *Love story* stvara intertekstualna veza s ljubavnim romanom *Tisuću i jedna noć*. Najveća se paralela povlači između pripovjedačice i Šeherezade zbog položaja u koji se pripovjedačica stavlja u odnosu s Bublikom. Na taj se način, kroz apsolutno prepuštanje vlastitih želja i htjenja vezanih uz pisanje u Bublikove ruke „muškarca (se) dovodi u položaj da o sudbini nečijih stalnih pokušaja izazivanja naklonosti odlučuje oslanjajući se na osobni ukus. Iz tako postavljenih aktencijalnih odnosa bez teškoća se može zaključiti da se pred sobom ima preslikanu Šeherezadinu situaciju.“ (Đekić, 2006: 60). Također, javlja se i sličnost sa Šeherezadinih tisuću i jednom noći i zbijenih sedam dana zagrebačkog života u *Love storyju*: „u sedam dana, koliko po naratoloziima traje vrijeme priče u *Love storyju*, pripovjedačica piše desetak proznih tekstova, ali se niti jedan neće dopasti književnim ukusima objekata njezinih želja“ (Đekić, 2006: 62). Na temelju ovih dviju činjenica zaključujemo kako se Dubravka Ugrešić intertekstualnošću služila kako bi pospješila

parodiranje ljubavnih romana, s obzirom na to da čak i velike svjetske ljubavne priče stavlja u svoj kontekst ironiziranih *ljubića*.

U romanu *Štefica Cvek u raljama života* nailazimo na intertekstualni odnos prema Flaubertovoj *Gospođi Bovary*. Naime, nakon što joj je emancipirana Ela savjetovala da pročita pokoju knjigu, Štefica Cvek se ozbiljno uhvati spomenutog svjetskog klasika. U poglavlju *Štefica Cvek čita Gospođu Bovary od Gustava Flauberta* nailazimo na izravne citate iz romana koji su, u kontekstu u kojem su uklopljeni (Štefičin očaj u pronalasku ljubavi svoga života), pogodovali komičnim efektima u romanu s obzirom na to da su nam izravno prikazane i Štefičine bilješke tijekom čitanja:

„Na str. 69 Štefica Cvek je postavila kvačicu: "Činilo joj se da je na tanjuru donesena pred nju sva gorčina života, i uz paru kuhane govedine kao da joj se dizao iz dubine duše neki drugi dah, pun gađenja." Na str. 70 Štefica Cvek je duplo podcrtala: "Zar će taj bijedni život vječno trajati? Zar ga se nikad neće riješiti? Ta ona nije bila gora od drugih žena, koje su živjele sretne!" Na str. 71 Štefica Cvek je stavila samo križić: "Otada Ema stade piti ocat da smršavi, počne suho kašljucati i sasvim izgubi tek."“ (Ugrešić, 2004: 62)

Ovi citati, osim intertekstualnosti, pokazuju i povezanost Eme Bovary sa Šteficom Cvek, odnosno Štefičino apsolutno poistovjećivanje i traženje utjehe s protagonističnim mizernim ljubavnim životom što potiče „projekciju na žanrovski sistem klasičnog romana o ženi u potrazi za ljubavlju“ (Medarić, 1988: 116) i ide u prilog već spomenutoj ideji koju ovo djelo nastoji realizirati. Osim toga, Štefičino traženje utjehe i poistovjećivanje s protagonisticama ljubavnih romana potvrđuje Ugrešićino htjenje da joj roman bude „prava ženska priča“ stoga u ovome vidimo upravo to: direktni prikaz najbanalnijih, najtrivijalnijih narativnih točaka toga žanra – „Štefica Cvek uvijek misli da se mogućnost ostvarivanja ljubavnih žudnji nalazi na shemativnim, općim mjestima“ (Đekić, 2006: 87).

4.2. Položaj pripovjedača i implicitni autor

Tipologiju pripovjedača u određenom pripovjednom tekstu zahvaljujući Genettu te doradi Bal i Rimmon-Kennan vršimo na dvjema razinama: pripovjednoj razini i opsegu sudjelovanja u priči. Za pripovjedača u romanu *Štefica Cvek u raljama života* se može kazati da je intradijegetički s obzirom na to da izravno sudjeluje u radnji što je vrlo logično za zaključiti budući da čitav roman govori o načinu stvaranja pripovjednoga teksta odnosno ljubavnog romana. Razine na kojima pripovjedač sudjeluje u romanu protežu se duž cijeloga

teksta u različitim oblicima: kroz komentare u zagradama, izravna obraćanja čitateljima te naposljetku izravna obraćanja vlastitim likovima. Upravo zbog takvog načina pripovijedanja važno je ponovno istaknuti pitanje implicitnog autora, termina koji je stvoren upravo zbog takvih situacija u književnosti. Koristi se kako bi se napravila razlika autora od pripovjedača, te se smatra da je implicitni autor ništa više doli sama slika koju autor stvara o sebi samom.

U romanu *Poza za prozu* radi se o homodijegetskom pripovjedaču koji u potpunosti sudjeluje u radnji romana, stoga govorimo o intradijegetskom načinu pripovijedanja. Međutim, valja naglasiti kako se i u jednom i u drugom romanu radi o isprepletanju intradijegetskog načina pripovijedanja i homodijegetskog pripovjedača s ekstradijegetskim načinom i heterodijegetskim pripovjedačem. Razlog takvom slučaju leži u dosad opisanim dvjema razinama priče koje su sadržane u oba romana, stoga se na razini priče u kojoj pripovjedačica govori o načinu na koji će stvarati pripovjedni tekst radi o homodijegetskom pripovjedaču i pripovijeda se intradijegetski dok se na razini u kojoj pratimo te priče koje se stvaraju radi o heterodijegetskom pripovjedaču i ekstradijegetičkom načinu pripovijedanja.

Isto tako valja naglasiti kako zbog vrhunskog postmodernističkog poigravanja pripovjednim tehnikama i mijenjanjem pripovjednih razina uz pomoć metalepse dobivamo jedan konfuzni dojam o tome tko u priči uopće govori? U trenutku kada pomislimo da se pripovjedna razina prebacila s intradijegetski načina pripovijedanja na ekstradijegetski način, odnosno da je pripovjedač iz homodijegetskog prešao u heterodijegetski. Dakle u dijelovima u kojima se govori primjerice o Štefici i njezinu životu javi se situacija poput ove: „Draga moja, jadna Štefice Cvek! Pljuska do pljuske! Da sam prava spisateljica trebala bih sada hrabro stati u tvoju zaštitu“ (Ugrešić, 2004: 51) u kojoj nam je jasno da je pripovjedač i dalje itekako upleten u priču, odnosno da je i dalje homodijegetski. Zanimljiva je i činjenica kako se takvi izravni komentari ponekad jave i u 3. licu: „Kad god ne zna što bi, ona pusti jadnu Š. C. da se rasplače. Autorica, dakle, udovoljava svojoj djetinjastoj želji da sve koliko-toliko bude na broj 3, a Š. C. ostavlja kod kuće da s tetkom gleda televiziju.“ (Ugrešić, 2004: 65) na što Maša Grdešić kaže kako homodijegetski pripovjedač ne mora uvijek pripovijedati o sebi, što objašnjava ovu pojavu.

Ako bismo slijedili Schmidovu tipologiju pripovjedača u oba analizirana romana, mogli bismo ga podijeliti prema načinu predstavljanja, što smo već učinili (implicitni autor). Zatim prema hijerarhiji: možemo kazati kako u romanima pronalazimo i primarnog i sekundarnog pripovjedača te bi primarni bio implicitni pripovjedač – pripovjedačica koja stvara priču koju čitamo „Priatelji su me savjetovali da bih trebala napisati 'žensku priču““ (Ugrešić, 2004: 11);

„Saznala sam i to da mi likovi ne bi trebali pripovijedati u 1. licu, govoriti 'i te stvari', 'i tako to'“(Ugrešić, 1989: 14), a sekundarni pripovjedač bi bio onaj koji govori o Štefici Cvek i onaj kojeg u *Pozi za prozu* susrećemo u pričama u romanu: „Štefica je uzela zdjelu i stala čistiti grašak“ (2004: 15); „Glavom je Martin pritiskao nešto tvrdo i to je zacijelo bio poklopac“ (1989: 26). Nadalje, pripovjedača možemo predstaviti i prema dijegetsom statusu, pa bi prema tome u romanu bili zastupljeni dijegetski pripovjedači (koji govore o sebi) i nedijegetski (koji pripovijedaju o liku), što je usko povezano s primarnim i sekundarnim pripovjedačem.

4.3. Postupci metalepse

Kada govorimo o pozicijama pripovjedača u ovim romanima neizostavan je i pojam metalepse na kojem počiva jedan veliki dio teksta. Metalepsu definiramo kao „trenutak u kojem se ekstradijegetički pripovjedač odjednom razotkriva kao stvoritelj likova na (intra)dijegetičkoj razini ili kada se likovi iznenada počnu obraćati svom kreatoru“ (Grdešić, 100). U više smo navrata u ovome romanu naglasili važnost pripovjedačevih komentara s obzirom na to da se upravo kroz te komentare postupak metalepse i realizira.

U romanu *Poza za prozu* s metalepsom se susrećemo već na prvim stranicama romana, u priči koja nosi naslov *Love story*. Do trenutka u kojem pripovjedačica govori „Da, ovaj mi ulomak Bublik nikada neće oprostiti. Suviše je ličan. A mene lično uvijek razbjesci ta ich-forma, to drsko podmetanje infantilnog, nesigurnog, inteligentnog, brutalnog, ovakvog i onakvog pripovjedača koji kao nije sam autor“ (Ugrešić, 1989: 9) čitatelji nemaju na temelju čega zaključiti da dio koji prethodi ovome citatu nije „priča“ koju će pratiti tijekom čitavog romana ili barem do kraja *Love storyja*. Nisu svi primjeri metalepse u romanu ovako jasno naglašeni, pomalo izdvojeni i prepoznatljivi. Nije svaki pripovjedačev komentar prepoznatljiv kao takav, već je često puta umiješan u rečenice koje ne bi trebale biti dio tog komentara: „A vraga nije! Svi ti pisci podmetnu svoje pripovjedače samo zato da bi nesmetano mogli biti - lični! Do nepristojnosti! (Bez autorskih digresija!!! - gnjevi se Bublik.)“ (Ugrešić, 1989: 9) primjer je u kojem vidimo kako pripovjedač koji se u jednom trenutku izdiže iznad razine vlastite priče i govori o poziciji pripovjedača (nadovezuje se na vlastitu misao koju smo iznijeli u citatu prije ovog) biva povučen natrag na razinu priče o čijem pisanju govori i to od strane vlastitoga lika – Bubluka. Nadalje, u poglavlju *autentizam ili nož u leđa* pripovjedačica objašnjava što je točno htjela reći svojim pričama pa to navodi ovako: „A željela sam reći nešto o:/ a) tragičnoj nemogućnosti ljubavi (kao takve);/ b)fantastici zbilje i realnosti fantazije;/ c) pogubnosti svakidašnjice po ljudsku dušu.“ (Ugrešić, 1989: 46) pa nakon ovakvog oblika

pripovjedačevog komentara opet nailazimo na upletanje lika u iskaz za koji se činilo da je iskaz pripovjedača: „Bublik je reagirao s pozicija autentizma i ozbiljno mi postavio tri fundamentalna pitanja:“ (ibid.). Na dosad navedene činjenice usko se nadovezuju riječi Maše Grdešić koja navodi kako:

„Metalepsa razotkriva postupak pisanja i nastanka pripovjednoga teksta, ukazujući na njegovu artifičijelnost i konvencionalnost tako što se fokusira na problem odnosa autora i njegovih likova, odnosno zbilje i fikcije. (...) Može se raditi o usputnim komentarima pripovjedača koji na trenutak ukazuju na činjenicu da je djelo koje čitamo umjetno proizvedeno, a da ga i dalje smatramo realističkim romanom (...)“ (Grdešić, 2015: 100).

U više navrata pripovjedačica jasno pokušava razbiti iluziju fikcije romana kojeg čitamo, odnosno u ovom kontekstu zbirki priča koje čitamo i to se najbolje pokazuje u rečenici: „Drugi je par na neki način i inspirirao ovu priču“ (139) ili pak u rečenici: „Ovaj sastavak završavam lapidarno kao što sam obećala na početku“ (141). U poglavlju *Goga i ja svako jutro pijemo kavu* nailazimo na slučaj u kojem su likovi svjesni da će ih se možda opisivati (iako smo dotad već upoznali te likove i njihovu karakterizaciju): „I moram biti dobra s tobom, jer tko zna - možda ćeš nas sve opisati... Samo pazi kako ćeš mene, uvruga...!“ (1989: 110) te se i na taj način pokušava doprinijeti pitanju umjetne proizvodnje teksta kojeg čitamo.

5. ZAKLJUČAK

U središtu ovoga završnog rada bila je analiza dvaju romana Dubravke Ugrešić – *Štefica Cvek u raljama života* i *Poza za prozu* koji su upravo zbog specifičnosti vlastitih struktura i zanimljivog načina na koji su izgrađeni izabrani za analizu u kojoj se pokušalo istaknuti na koje je načine Dubravka Ugrešić vlastitu fikciju izgradila na temeljima ironije.

Prema riječima Gordane Slabinac kako su „u svijetu ironije sve (su) važeće i postojeće vrijednosti, sadržaji i ideologemi podvrgnuti deskalizaciji, snižavanju, prevrednovanju ili osporavanju čime se otvara prostor za njihovo kritičko sagledavanje i razumijevanje, dograđivanje i rekonstruiranje, pred čime fanatizam uzmiče“ (Slabinac, 1996: 15), valja istaknuti da je upravo to bila jedna od zadaća koje je Dubravka Ugrešić preuzela na sebe: podvrgnuti dotadašnje vrijednosti ženskoga pisma (konkretnije ljubavnog romana) i tzv. mrtvih obrazaca jezika u književnosti gdje se više nema što kazati jer je sve rečeno (vlastitom) kritičkom sudu kojeg je ostvarila ironizirajući sve što je dotad stvoreno, a vezalo se uz *ljubiće*. Počevši od biranja vlastitih likova, preko njihovih karakterizacija i klasifikacija, do tematike u koju će ti likovi biti stavljani, Dubravka Ugrešić donosi jedan potpuno novi diskurs koji upravo u svojoj dvostrukosti (radi li se o ironiji ili ne) u hrvatsku književnost 20. stoljeća donosi novinu. Ostvaruje se to kroz klišeje, izlizane teme, zaplete i rasplete, upletanje pripovjedača u radnju koju stvara i izravno opisivanje načina na koji se stvara klišeizirani, ženski ljubavni roman. Dubravka Ugrešić je stvorila slojevito, pomno razrađeno fiktivno djelo koje, između ostalog, otvara i druga relevantna pitanja poput implicitnog autora, fikcije i faksije i granica do kojih poigravanja s pripovjednim tehnikama mogu ići.

U prvome poglavlju ovoga rada otvorilo se pitanje ironije kao mogućeg polazišta za stvaranje odnosa između priče i teksta odnosno diskursa. Zaključilo se kako je upravo ironija ključna u stvaranju sižea, s obzirom na činjenicu da ako *Šteficu Cvek u raljama života* sagledamo isključivo kroz razinu priče pripovjedačev pogled na književno stvaralaštvo se neće razlikovati od postulata koje Dubravka Ugrešić želi parodizirati, ironizirati i prikazati kao mrtve obrasce jezika. Dakle, dobit ćemo samo još jedan u nizu ljubavnih, klišeiziranih romana. Međutim, ako priču stavimo „sa strane“ i sagledamo perspektivu diskursa shvatimo kako je ironija ključna u izgradnji odnosa između spomenutih razina.

Upravo metalepsom, poigravanjima pripovjednim tehnikama, pripovjedačevim komentarima upućenim likovima i čitateljima Dubravka Ugrešić gradi siže, odnosno diskurs, a čitatelji preko navedenih elemenata dobivaju uvid u pravu pripovjedačevu perspektivu i stajalište vezano uz žanr ljubavnih romana u kojemu se više ne može reći nešto što se dosad već nije reklo. Žanr u kojem je poimanje žene svedeno na najprimitivnije oblike: neperspektivne jedinke kojima je nametnuta ideologija o životu kakvog moraju voditi. Žene koje ne znaju za vlastite potencijalne osim onih vezanih za brak i pronalazak prave ljubavi.

Stoga je evidentno kako se siže odnosno diskurs gradi upravo uz pomoć elemenata ironije koji nisu bili prikazani jasno i izravno, već upravo kroz prethodno navedene postupke: nenajavljenim miješanjima pripovjedača u samu priču, izravnim predstavljanjima načina na koji će se ta priča pisati (što je slučaj kod *Štefice Cvek u raljama života*) ili „recenzijama“ od strane drugih likova u romanu o tome kako je napisana priča u kojoj su ti „recenzenti“ zapravo protagonisti romana kojeg kritiziraju (slučaj kod *Poze za prozu*).

U poglavlju u kojem smo predstavili način na koji je odnos između vremena priče i vremena teksta stvorio preduvjet za pripovjedne tehnike zaključeno je kako je taj odnos naposljetku stvorio i jednu pripovjednu tehniku koja je specifična za Dubravku Ugrešić. Zaključujemo kako se (između ostalog) radi o uskoj povezanosti anakronije s vremenom priče i vremenom teksta s kasnijim poigravanjima pripovjednim tehnikama, te kako je svaka od spomenutih analeptičnih anegdota utjecala na kasnije Štefičine unutarnje monologe i ostale načine na kojima je bio prikazan Štefičin protok misli. Sve je to pridonijelo stvaranju predodžbe kako je Štefica Cvek „skrojena prema svim uzusima njoj primjerena trivijalnog žanra: muče je nimalo specifični problemi, vodi nimalo specifične razgovore, njezini se problemi rješavaju na način koji ne pokazuje da je ona djelatno, kreativno biće itd.“ (Đekić, 2006: 91).

U romanu *Poza za prozu* nailazimo na sličnu situaciju: poigravanjem odnosom između vremena priče i vremena teksta stvara se svojevrsna pripovjedna tehnika koja u potpunosti odgovara autoričinu načinu iznošenja zamišljene ideje. S takvim pristupom odudara od klišeiziranog načina pripovijedanja o kojem zapravo pripovijeda i kojemu se izruguje. *Poza za prozu* roman je u kojem u potpunosti dominira pripovjedačeva upletenost u radnju. Gotovo čitavi roman, iz rečenice u rečenicu, čitatelja baca iz fikcije u fiktivnu stvarnost u čemu bi fikcija predstavljala predodžbu da ovo što čitamo jest fiktivno djelo autorice, a fiktivna stvarnost bila bi ona stvarnost koju nam pripovjedačica svojim komentarima i

sudjelovanjem u priči nudi kao stvarno. Jedna i druga razina koju pratimo zasnovana je na ironičnom stavu o pisanju ljubavnih romana. Samo u *Pozi za prozu* ironiju pripovijedanja o ljubavnim žanrovima pratimo na neizravan način – gubeći se između fikcije i faksije, dok je kod *Štefice Cvek* to jasno razdijeljeno i prikazano kroz analogiju s profesionalnim šivanjem.

Ističe se činjenica kako niti jedan od analiziranih romana ne bi bio ostvariv bez ironije koja „otkriva u biti težnju da se proturječni ili pak potpuno suprotni elementi dovedu u ravnotežu (...) Riječ je o posebnoj vrsti semantičkog zavođenja koje nam omogućuje prihvaćanje i razumijevanje novih razina smisla.“ (Slabinac, 1996: 27). U kontekstu ovih dvaju romana možemo kazati kako su proturječni i suprotni elementi upravo istovremenost pisanja klišeiziranog romana i njegovog ironiziranja. A sve se to ostvarilo upravo kroz pripovjedne tehnike i ironičnom temelju na kojem su nastale.

Nakon što smo predstavili elemente koji su u određenoj mjeri pogodovali stvaranju pripovjednih tehnika, prešli smo na njihovu analizu. Kod pripovjednih tehnika najviše se ističe interliterarnost i metaliterarnost koji su u ovim romanima najviše pogodovali ironiji i parodiji. Kroz metaliterarnost smo dobili uvid u pripovjedačev stav u dotadašnjim književnim normama. Upravo kroz autoričino, odnosno pripovjedačevo ironiziranje žanrova ljubavnih romana koji pripadaju u spektar ženskoga pisma, prikrivenost književnoteorijskog diskursa ostvaruje se na kompozicijskoj, odnosno fabularnoj razini romana. Uzet ćemo za primjer roman *Štefica Cvek u raljama života* za kojeg smo već kazali kako je stvoren kroz analogiju profesionalnog šivanja i pripovijedanja. Upravo čin poistovjećivanja šivanja (kao nečega što se pripisuje ženama) s profesionalnim pisanjem ostavlja čitavom romanu mogućnost ostvarenja književnoteorijskog diskursa kroz element ironije. Na planu interliterarnosti susrećemo se s upletanjem visoke i niske književnosti u trivijalni roman. Primjeri na koje nailazimo su Flaubertova *Gospođa Bovary* i pozadinska potkrijepljenost ženskim časopisima. Svaki od spomenutih na ironičan je način oblikovao kako priču tako i Šteficu Cvek.

Nakon svega dosad rečenog, možemo zaključiti kako se apsolutno svaki segment autoričnih romana ne može analizirati bez da se sagleda cjelokupna, ironična, parodizirana slika ideje koju autorica pokušava prenijeti. Njezini tekstovi čine „najdrastičnije primjere suvremene naracije o naraciji, književnosti o književnosti.“ (Prosperov Novak, 2003: 595), a svaki od navedenih elemenata ostvarila je na autentičan, sebi svojstven način - probijajući granice likova, pripovjedača, autora i fokalizacije; poigravajući se pripovjednim tehnikama

na svim razinama; ironizirajući gotovo svaku rečenicu koju u njezinim romanima možemo pročitati, a opet stvoriti relevantno djelo hrvatske književnosti koje ne skriva svoju metatekstualnost, autoreferencijalnost i vlastiti glas o pitanjima književnosti već upravo na tome gradi svoj smisao.

6. LITERATURA

1. Bagić, Krešimir (2012). *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Benčić, Ž., Fališevac, D., ur. (1995) *Tropi i figure*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
3. Đekić, Velid (2006) *Flagusova rukavica*. Zagreb, Rijeka: Meandar media, Ina, KUD Baklje.
4. Grešić, Maša (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
5. Medarić, Magdalena (1988). *Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
6. Nemeć, Krešimir (2003) *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
7. Prosperov Novak, Slobodan. (2003) *Povijest hrvatske književnosti: Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
8. Ryznar, Aneta. (2017) *Suvremeni roman u raljama života*. Zagreb: Biblioteka Četvrti zid.
9. Slabinac, Gaordana. (1996) *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
10. Ugrešić, Dubravka (1978) *Poza za prozu*. Zagreb: Biblioteka Zora.
11. Ugrešić, Dubravka (2004) *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Večernji list, d. d.
12. Škvorc, Boris i Josipa Korljan (2009). *Upisivanje ženskosti u popularnu/fantastičnu/političku teksturu gledišta – o prozi Dubravke Ugrešić*. Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, br. 2-3, str. 65-84. <https://hrcak.srce.hr/136160>. (zadnji pregled 28. lipnja 2021.)
13. Živković Dragiša i dr. (1985). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

SUMMARY

Narrative procedures in the function of irony in the novels *Štefica Cvek in the Jaws of Life* and *A Pose for Prose* by Dubravka Ugrešić

The central part of this final thesis is dedicated to the narrative analysis of Dubravka Ugrešić's two novels, *A Pose for Prose* (1978) and *Štefica Cvek In The Jaws of Life* (1981). Given that irony is the dominant stylistic and structural element in the mentioned novels, the narrative interpretation will begin by separating the narrative techniques and procedures which cater to irony. Since the semantic web of irony occurs on the levels of rhetorics, characterization and on a structural or discourse level, the work first focuses on the procedures of anachrony (taking into account the relationship between the discourse and the story), then on narrative techniques (with a special review of the typology of the techniques which can be used for demonstrating a character's consciousness, proposed by Dorrit Cohn). Finally, in the context of metaliterarity the dominantly postmodernist procedure of metalepsis, which is characteristic for both novels, is described. With the same purpose we will analyse the complex problem which is the relationship between the narrator and the implicit author, who are the key instances in the narrative communication between fiction and reality in Ugrešić's novels.

Key words: Dubravka Ugrešić, *A Pose for Prose*, *Štefica Cvek in the Jaws of Life*, irony, narrative techniques, metalepsis