

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Lara PUŠENJAK (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

larapusenjak2@gmail.com

AMERIKA – BERLIN – AMSTERDAM: PROSTORNE DIMENZIJE U DJELIMA DUBRAVKE UGREŠIĆ

Primljeno: 8. rujna 2025.

UDK 821.163.42.09Ugrešić, D.

141.72:82

314.15:82

82:91

DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2025.069.2/04>

Razmatrajući teorijske postavke unutar područja književne geografije koja za svoj središnji koncept uzima prostor, baveći se načinom na koji se prostor reprezentira u književnim tekstovima, uz nastojanje da doskoči unaprijed artikuliranoj krizi reprezentacije na kojoj disciplina uspostavlja svoj teorijski model, ovaj rad bavi se usporednom analizom *Američkog fikcionara*, *Muzeja bezuvjetne predaje* i *Ministarstva boli* Dubravke Ugrešić polazeći od problematizacije teorijskog okvira književne geografije i njezina zahtjeva za interdisciplinarnošću. Promatrajući potom tekstualne mehanizme kojima se oblikuje prostor Amerike, Berlina i Amsterdama, u sprezi s prostorom Jugoslavije kao referentnim čvorištem triju tekstova, uz uvid u specifičan tip uokvirivanja svakog pojedinog prostora diskurzivnim tehnikama, u radu se ujedno pokazuje da čitanje tekstova Dubravke Ugrešić zahtijeva pozornost s motrišta funkcije teksta umjesto s motrišta njegova značenja.

Ključne riječi: Dubravka Ugrešić, književna geografija, Amerika, Berlin, Amsterdam, Jugoslavija

281

UVOD

Književna geografija, relativno recentna poddisciplina unutar književne teorije, iznikla je na zasadama što ih je uveo Foucault teorijskom postavkom o “prostornom obratu” na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, rezu definiranom premještanjem naglaska s temporalnosti na prostornost. Foucaultova je postavka naime pružila novi poligon za razmatranje načina reprezentacije prostora u književnim tekstovima, ali, važnije, i za “mapiranje” prostora, odnosno za pokušaje interpretativnog proboja kroz postmodernističke tekstove u kojima pojmovi “heterogenost”,

“fluidnost”, “nestalnost” zauzimaju, pa i preuzimaju vidno polje interpretacija. Egzilantsko se iskustvo Dubravke Ugrešić stoga čini dvostruko plodnim za vrstu analize koja za svoj središnji koncept uzima prostor, a zbog pozamašnog autoričina opusa taj pothvat od samog početka zahtijeva i radikalno sužavanje predmeta analize. Kako bi se barem donekle izbjeglo toj radikalnosti, a koliko-toliko osigurala obuhvatnost, u središtu analize bit će tekstovi *Američki fikcionar* (1993), *Muzej bezuvjetne predaje* (1998) i *Ministarstvo boli* (2004), i to iz nekoliko razloga. Prvo, jer su nastali u godinama koje su bile formativne za autoričin “egzilantski” dio opusa, odnosno tri su teksta u vremenski bliskom međudodnosu. Drugo, svaki nam od triju tekstova nudi sveobuhvatan pogled u jedan prostor – onaj Amerike, Berlina i Amsterdama kao triju “točaka gledišta” iz kojih se razabiru specifični načini oprostorenja bivše Jugoslavije. I treće, jer je riječ o trima, u narativnom smislu, distinktivno oblikovanim prozama, što omogućava i komparativnu analizu tekstova ne samo sa stajališta prostora kao središnjeg predmeta nego i žanra/modusa u kojemu se taj prostor čini vidljivim. Pritom se ovdje namjerno izbjegava upotreba glagola *reprezentirati*, zbog toga što će se u radu poduzeti dvostruki pothvat: uz analizu prostora u navedenim djelima istodobno će se problematizirati pristupi same poddiscipline književne geografije koja za sobom povlači, s jedne strane, ključna pitanja o načinima na koje se tekstove kao takve čita i analizira te, s druge strane, moguće čini dvosmislenima pojmove “fikcija” i “reprezentacija”.

PROBLEMATIZACIJA TEORIJSKOG OKVIRA ZA PROUČAVANJE PROSTORA

Čini se kao da svaka rasprava o postmodernističkom tekstu započinje samorazumljivom nakanom koja je ujedno i cilj i sredstvo samih rasprava, naime “mapiranjem” prostora teksta, bilo da “mapiranje” ima svoje ishodište u narativnom tekstnom tkivu, bilo u reprezentacijskom, odnosno u načinima na koje se prostor predstavlja. K tome, “mapiranje” je tek naizgled neka vrsta fenomenološkog projekta interpretatora koji se pred postmodernističkim tekstom nalazi kao pred praznom mapom na koju valja ucrtati putokaze i nadopisati nazive. Robert T. Tally, jedan od doprinositelja proučavanju književne geografije, u knjizi *Spatiality* smatra mapiranje “najznačajnijim elementom u današnjim studijama o prostornosti, djelomično zbog izravne primjenjivosti na trenutačnu *krizu reprezentacije* [...], ali i zbog drevnih i dobro poznatih veza između kartografskog i narativnog diskursa” (Tally 2013: 4, kurzivi moji). Jameson će paradoks reprezentacije di-

jagnostificirati na odsutnosti referenta kao posljedice "procesa postajanja slikom" (Jameson 1988: 352), vizualne reprezentacije referenta koji je odsutan, odnosno koji već nestaje u trenutku pokušaja da se dohvati, rezultirajući "narativom poraza" (*ibid.*), odnosno slikom distorziranog prostora koji je odraz naše izmještene pozicije u svijetu, definiranom nemogućnošću totalizacije (*ibid.*: 353). Fenomenološki se projekt stoga pokazuje nedostatnim: nije dovoljno "zamisliti" referent te ga jednostavno ucrtati na mapu, jer sam referent već nestaje u trenutku ucrtavanja – deridaovski fenomen pri kojemu pisati uvijek znači nešto drugo od onoga što bi postojalo prije, u svijesti ili intenciji. "Pisati znači znati da ono što se još nije dogodilo u slovu nema drugog prebivališta [...]" (Derrida 2007: 11). Uprizorenje onoga čega još nema zahtijevalo bi odmak od zapadne koncepcije pisanja prema kojoj postoji nešto "iza" ili "prije" teksta kao njegov smisao i značenje, odnosno upravo kao "prebivalište" iz kojega bi se pisalo te koje bi kao takvo bilo podvrgnuto pokušajima lociranja.

Kako bi doskočio toj fenomenološkoj nedostatnosti, Jameson uvodi termin "kognitivnog mapiranja" kao rješenja za nemogućnost mapiranja prostora uslijed onoga što je američki planer i urbanist Kevin Lynch prepoznao kao "dijalektiku između sada-i-ovdje neposredne percepcije i imaginativnog ili imaginarnog osjećaja grada kao odsutne totalnosti" (*ibid.*). Kognitivno mapiranje stoga dobiva izrazit ideološki predznak, omogućujući konceptualizaciju prostora u okvirima društvenih struktura "kasnog kapitalizma". Iz toga, prema Jamesonu, slijedi i pretpostavka za bavljenje književnošću:

Vjerujem da smo danas dovoljno sofisticirani da shvatimo kako estetske, formalne i narativne analize imaju implikacije koje uvelike nadilaze one predmete označene kao fikcija ili kao književnost. (*ibid.*: 351)

Ne začuđuje što je upravo Jameson jedno od polazišnih imena u studijama koje se bave književnom geografijom, pripisujući prostoru realna, društveno zadana svojstva. Otuda i potreba za interdisciplinarnim pristupom koji se postavlja kao "preduvjet" proučavanju prostora u književnom tekstu, a što proizlazi iz specifičnog načina na koji se razumije odnos između stvarnih i fikcionalnih prostora, ili, općenitije, između stvarnosti i fikcije, distinkcija na koju, nastupom kulturalnih studija, književna teorija više ne polaže puno pravo. Bertrand Westphal, jedna od prominentnih figura geokritike, naglasio je važnost interdisciplinarnosti, potkopavajući ideju književnosti s "velikim K":

Postmoderni teoretičar zna da je kula bjelokosna Književnosti s velikim K opkoljena. Poput mnogih društvenih znanosti, i geografija je već odavno ustupila

mjesto relativnosti. [...] Tvrdim da su stroge granice među disciplinama sputavale istraživanja i da se *moramo* vratiti modelu prožimanja disciplina. [...] Bez šire slike analiza postaje parcijalna, nepotpuna i donekle frustrirajuća za *upućenog* čitatelja. (Westphal 2011: 30–31, kurzivi moji)

Geokritičarova je zadaća, prema autoru, da “nastoji razumjeti stvarne i fiktionalne prostore koje nastanjujemo, kroz koje prolazimo, koje zamišljamo [...] u beskrajnoj raznolikosti” (*ibid.*: 30). Pritom je Westphalova polazišna teza da je veza između fikcionalnog i stvarnog, odnosno udio stvarnog u fikcionalnom, čak i kod najapstraktnijih slika, uvijek postojeći, jer se razlikuje samo naš doživljaj te stvarnosti (*ibid.*: 85), što je upisano i u sam autorov pristup geokritici. Autentično mapiranje prostora bilo bi, dakle, takvo koje je opremljeno setom znanja o stvarnom prostoru, njegovim geografskim, povijesnim, društvenim i inim obilježjima, slijedom kojega se prikupljaju tekstovi u kojima se taj stvarni prostor reprezentira na različite načine na fikcijskom stupnju. Iako se naizgled može činiti potpuno oprečnim u odnosu na Jamesonovo, pa i Saidovo razumijevanje “iskustva grada” (“Istina nečijeg iskustva Londona nalazi se na Jamajci, ili u Indiji, ili gdje drugdje”, cit. prema Tally 2013: 94), radi se o licu i naličju jednog te istog pristupa prostoru: takvog koji nije reprezentant samoga sebe, nego reprezentant Drugog u najširem smislu te riječi. Geokritičko, kognitivno ili bilo kakvo drugo “mapiranje” uključivalo bi u sebe, najjednostavnije rečeno, smještanje na mapu, što će reći objašnjavanje, upravo *razumijevanje* koje kao takvo zahtijeva sveobuhvatan, interdisciplinarni pristup. Primjer prostora koji bi, naprotiv, bio ili težio biti reprezentant samoga sebe Joyceov je Dublin u *Uliksu*. “Želim prikazati Dublin tako cjelovito da bi se, ako bi jednoga dana grad iznenada nestao s lica zemlje, mogao rekonstruirati iz moje knjige” (Joyce, cit. prema *ibid.*: 52). Međutim, postavlja se pitanje je li razlika između tako koncipiranih prostora, odnosno između težnje za rekonstrukcijom s jedne strane i težnje za mapiranjem s druge, iz naknadne, analitičke pozicije, isključivo periodizacijska, takva naime koja za sobom povlači distinkciju između modernističkog i postmodernističkog oblikovanja, ili je pak uvjetovana pozicijom iz koje pristupamo tekstu. Ako se na potonje može odgovoriti potvrdno, tada se proučavanje prostora sa stajališta dosad izloženog teorijskog okvira ispostavlja problematičnim ako bi sebe uzimalo kao jedino valjano, kako se, čini se, pod imperativom interdisciplinarnosti, i uzima. To je, dakako, samo jedno od pitanja među ostalima povezanim s polazišnim, kao što su pitanje identiteta, pitanje je li prostorno ujedno političko, treba li književnosti pristupiti sa stajališta ideoloških konstrukata koji formiraju kritičarov pristup tekstu te je li takav pristup uopće moguće izbjeći, gdje treba povući granicu između “stvarnih” i “fiktionalnih”

prostora, koliko si treba dopustiti izlaz iz tekstualnog bez napuštanja teksta te, najvažnije, je li nam zaista potrebna zasebna poddisciplina kako bismo iz teksta apstrahirali prostor. Umjesto pojedinačnog bavljenja svakim pokušat će se na spomenutom korpusu iz opusa Dubravke Ugrešić na njih posredno odgovoriti.

Među trima tekstovima kojima ćemo se baviti možemo ustvrditi jednu bitnu razliku i jednu bitnu sličnost, a obje će nam biti važne za kasnije razlaganje. Razlika se, dakako, tiče prostora kojima se tekstovi bave, no ovdje valja osvijestiti "točku gledišta" koja nije isključivo prostorna kategorija, nego i diskurzivna i narativna, odnosno žanrovska, zbog čega govorimo o literarnom eseju (*Američki fikcionar*), fragmentarnom romanu (*Muzej bezuvjetne predaje*) i romanu koji se približava Bahtinovoj definiciji polifonije (*Ministarstvo boli*). Pod bitnom sličnošću ovdje mislimo na u svim trima tekstovima prisutan prostor Jugoslavije, što daje naslutiti kompleksnost razlaganja prethodno uspostavljene razlike koja se tiče točke gledišta. Obje, i sličnost i razlika, poslužiti će nam kao "navigacijsko" pomagalo za kretanje kroz prostor pod kojim ovdje razumijevamo i opisivani prostor i sam prostor teksta, odnosno upravo žanr, narativno oblikovanje i diskurzivna svojstva.

AMERIKA

Jedno od najuočljivijih svojstava prostora Amerike, Berlina i Amsterdama njihovo je ocrtavanje kroz specifičan tip okvira kroz koji svaki od triju prostora postaje vidljiv na jedinstven način. *Američki fikcionar* organiziran je kao rječnik te je čitav prostor Amerike sakupljen u pojmovima izlistanima već u sadržaju knjige, što je pretpostavka za konceptualiziranje prostora kroz industrijsku optiku, pri čemu se američka industrija ne shvaća kao gospodarstvena djelatnost i mehanika proizvodnje dobara, nego kao industrija predmeta i savjeta za svakodnevni život, svojevrsna industrija umijeća življenja koja provodi "diktaturu sreće" (Ugrešić 2002a: 65). U nizu konstantivno formuliranih izjava o Americi, primjerice o Americi kao "organiziranoj zemlji" (*ibid.*: 30), o "američkoj kulturi *manuala*" (*ibid.*: 40), o "američkoj deklarativnoj demokratičnosti" (*ibid.*: 118), nauštrb kojih gotovo u potpunosti izostaju opisi "stvarnih" mjesta, pripovjedačica tvori žanr rječnika u liku organizatorice kroz okvir američkog kulta predmeta koji zamučuje pogled u "stvaran svijet", onaj konkretne, na geografskoj mapi smještene Amerike. "U jednom trenutku snažno sam osjetila da se nalazim NIGDJE" (*ibid.*: 10). Pozitivan iskaz u kojemu je upotrijebljen grafemski istaknut negacijski prilog osvještava dvostruku poziciju: snalaženje s materijalnim uzorkom s pomoću kojega pripovjedačica *tk*a tekst, istodobno tkajući prostor Amerike.

Pojmovna optika kroz koju je viđen prostor Amerike precrtava se na oprostorenjenju Jugoslavije u istom, intelektualističkom ključu,¹ čineći dokučivim binarne opreke prema kojima je moguće usporedno promatrati oba prostora. Među ostalima, to su opreke između američke kulture *trash*a i reciklaže te jugoslavenskog *kiča* i presvlačenja, *jogginga* kao metafore kretanja prema naprijed i jugoslavenskog anesteziranog stanja, estetike *bodyja* i ratom iscrpljenih tijela, režima sreće i režima traume, imperativa izlječenja i (pripovjedačičina) imperativa sjećanja, između reda koji prikriva periferni kaos i kolektivne traume koja izvire iz središta, između personalnog i kolektivnog te u konačnici između Zapada i Istoka kao hiperonimskih prostornih oznaka za rascjep između dviju kultura – one "mitske" i one nekoć "stvarne": "Stisnuta između dva simbola, između dvije kulture, jedne koja ništa pretvara u *real things* i druge koja *real things* pretvara u ništavilo, ja se klanjam onoj prvoj" (*ibid.*: 168).

S obzirom na odnos prethodno uspostavljenih opreka moguće je govoriti o trima fenomenima odnosa prostora u zbirci. Jedan se tiče jasne odijeljenosti dvaju prostora na ontološkoj i na epistemološkoj razini. Tomu najbolje svjedoči, te ide u korist onomu što smo prethodno bili nazvali "intelektualističkim" diskursom, pripovjedačičin posjet psihijatrici kojoj pokušava *objasniti* kompliciranu povijest (bivše) Jugoslavije, pri čemu je glas pripovjedačice prisutan posredno, u narativnim dionicama, zbog čega se gubi temeljno svojstvo razgovora – prisutnost govornika i sugovornika. Potonji, u liku psihijatrice, u dijaloški oblikovanim sekvencama pokušava razumjeti povijest i podatke koje pripovjedačica *nabija*, *objašnjava* i *tumači*, trima "alatima" koji upućuju na intelektualno ulaganje, no bezuspješno ("Objasnite konkretnije. Ništa vas ne razumijem", *ibid.*: 47), rezultirajući psihijatričnim negiranjem ("Sumnjam da se takvo što može dogoditi u srcu Evrope, na pragu 21. stoljeća", *ibid.*: 48). Drugi fenomen, koji kulminira gore navedenim citatom o "stisnutosti između dvaju simbola", onaj je stapanja simboličkog prostora Amerike sa simboličkim prostorom Jugoslavije: "Promatram američku zastavu i najednom mi se čini da umjesto bijelih zvjezdica vidim crvene srpiće i čekiće" (*ibid.*). Treći, koji se ujedno poklapa sa samom završnicom zbirke, otvara se fenomenom zaborava kao posljedicom *zaraze* sjećanja "virusom" u poglavlju "Amnesia":

[...] pokušavam se prisjetiti imena ulica, imena prijatelja, u Sarajevu, u Dubrovniku, u Beogradu. U pamćenju iskrsavaju kuće bez broja, ulice bez imena, imena bez

¹ Figura "organizatorice" podrazumijeva probiranje te ulaganje intelektualnih resursa, zbog čega i govorimo o oprostorenjenju Amerike i Jugoslavije u "intelektualističkom ključu".

lica ili lica bez imena, istrgnute rečenice. Plink-plonk. Kuca bol. Sve stoji u svojoj zoni zaborava i ne miče se. (*ibid.*: 184)

Umjesto izjednačavanja dvaju prostora onaj drugi – prostor Jugoslavije – briše se. “Mogu li rekonstruirati svoju osobnu povijest na pozadini koje više nema? *Path not found. Sorry*” (*ibid.*: 185). Možda ne bi trebalo ići toliko daleko, ili preciznije, toliko blizu, pa ustvrditi kako je motiv brisanja ovdje isključivo povijesnog i političkog predznaka, odnosno da je zaborav kao takav posljedica njezina beskućništva koje bi tek naknadno sugeriralo splet uzroka koji su do tog beskućništva doveli. Prije će biti da je motiv brisanja upravo posljedica američkog *mita*, odnosno da je posrijedi zaraza sjećanja virusom mita, što će reći priču koju sama autorica priča u esejističkoj formi: “Meni, strankinji koja na trenutak zaboravlja odakle je došla, čini se da Amerika živi sve mitove kultura rođenih prije nje [...], gdje je nevažan izvor koji se citira, važna je *priča*” (*ibid.*: 109, kurziv moj). “Brisanje” stoga ne bi bio čin brisanja Jugoslavije s mape svijeta koliko brisanje Jugoslavije iz prostora teksta, netom prije nego što će se i sama zbirka privesti svom kraju.

BERLIN

287

Nasuprot pojmovnom, odnosno u konačnici mitskom uokvirivanju Amerike, prostor u *Muzeju bezuvjetne predaje* uokviren je dvjema diskurzivnim tehnikama, ovisno o tome radi li se o prostoru Jugoslavije ili Berlina, u skladu s čime je roman podijeljen u sedam cjelina koje tvore simetričnu romanesknu strukturu,² implicirajući jasnu ontološku razdvojenost dvaju svjetova, za razliku od suodnosa Amerike i Jugoslavije u *Američkom fikcionaru*. Prvi, treći, peti i sedmi dio tvore “berlinski ciklus”, dok se u drugom i šestom dijelu evociraju sjećanja na djetinjstvo, mladost, majčinu biografiju, uopće na prošlost. Potonje je uređeno tehnikom fotografskih isječaka koji pripovjedačici služe kao okidači za sjećanje na spomenute sadržaje, povezane dijeljenim prostorom. Valjalo bi se pritom nakratko zaustaviti na teoriji fotografije kao čina uokvirivanja viđenog, a da bismo shvatili takav diskurzivni odabir u romanu.

Roland Barthes razumije fotografiju kao “doslovn[u] emanaciju referenta” (Barthes 2003: 102), čin uprisutnjenja nečega čega više nema, no samim činom

² S obzirom na to da se ovdje bavimo samo jednim referentnim prostorom unutar pojedinog teksta te ga uspoređujemo s načinom oprostovanja Jugoslavije, iz analize izostavljamo četvrto poglavlje romana koje nalikuje na svojevrsno “heterotopijsko” mjesto teksta koje okuplja opise više prostora u kojima se pripovjedačica tek privremeno zatekla.

uprisutnjenja odsutan referent postaje prisutnim i nedvojbenim,³ raskidajući na taj način s time što se "nesavladivo opiremo vjeri u prošlost, u Povijest" koju inače kompenziramo mitom (*ibid.*: 109). Drugim riječima, fotografija autentificira prošlost koja postaje "sigurna kao i sadašnjost" (*ibid.*), potvrđujući svoju vlastitu stvarnost: "snaga autentifikacije nadvladava snagu prikazivanja" (*ibid.*: 111). Baveći se fotografijom kao posve materijalnom, pojedinačnom stvari, Barthes je uspoređuje s jezikom čija je "nesreća (ali možda i slast) [...] što sam sebe ne može autentificirati" (*ibid.*: 109), jer je "po naravi fikcionalan" (*ibid.*), dakle *proizvodi* svoju vlastitu referenciju (v. Genette 2002). Za razliku od pisanja, koje je uvijek u odgodi spram življenog iskustva, dajući tom iskustvu oblik, a koje bi, da je ostalo neujezičeno, bilo beskonačno, neuobličeno, fotografija je, prema Barthesovu shvaćanju, jedina umjetnost koja može doskočiti "deridaovskom fenomenu", jer čini zapečaćenim uhvaćeni referent, odnosno uhvaćeni dio stvarnosti.

Bilo bi pojednostavljeno izvesti zaključak o uokvirivanju prostora Jugoslavije fotografijom radi činjenja stvarnosti vidljivom i time osiguranom od zaborava, zbog toga što je i sama fotografija u romanu tek verbalni konstrukt. Prostor Jugoslavije, prema tome, već je vidljiv samim činom ujezičenja, no odsutnim ga doživljavamo ako mu pristupimo isključivo sa stajališta egzilantskog iskustva koje kao takvo nije ni prisutno na dijegetskoj razini u dvama dijelovima romana u kojima je Jugoslavija središnji referent. Način uokvirivanja prostora nekadašnje Jugoslavije tehnikom fotografije učinio je taj prostor prisutnim, neizbrisivim, dok je sam čin gledanja tih fotografija proizveo priču, odnosno fabulu, upravo *mit*, ako bismo mit shvatili u Barthesovu čitanju kao tip brisanja povijesti/prošlosti. Umjesto američkog mita, pod utjecajem čijeg je "virusa" Jugoslavija izbrisana iz teksta, u *Muzeju bezuvjetne predaje* čitamo jugoslavenski mit, jasno narativno razdijeljen od prostora Berlina. K tomu, u *Američkom fikcionaru* Jugoslavija je, kao što smo vidjeli, intelektualizirana, dok je u ovom romanu, upravo pod utjecajem priče proizvedene preko fotografije, taj prostor gotovo u potpunosti intimiziran, što nam daje zaključiti da se radi o dvama različitim prostorima Jugoslavije, uopće o dvama različitim referentima, što je učinak samog pisanja, a ne učinak (egzilantske) pozicije iz koje se piše.

³ Susan Sontag u knjizi *O fotografiji* ustvrđuje suprotno, naime da je "fotografija istodobno pseudoprisutnost i oznaka odsutnosti", zato što su fotografije vrsta talismana: "pokušaj polaganja prava na drugu stvarnost", onu koje više nema (Sontag 2005: 12). Međutim, Sontag ovdje misli na upotrebu fotografije u raznim društvenim kontekstima, a ne na fotografiju kao takvu, koja je u središtu Barthesova interesa. Odabiremo Barthesov teorijski angažman s fotografijom jer nas ovdje prije svega i trebaju zanimati svojstva same fotografije, a ne njezina društveno-ritualna vrijednost.

U rječniku svijeta mi jedva da postojimo. U našem rječniku svijet jedva da postoji. [...] U rječniku moje mame svjetovi ne postoje. U njezinu rječniku postojim ja, muž koji neće umrijeti i – ajnpren juha. (Ugrešić 2002b: 88)

Intimni prostori prijeratne svakodnevice uključuju kina, vilu tete Pupe, “singergrofičinu” radionicu, majčinu biblioteku i mnoge druge, obuhvaćene zajedničkom temom obiteljskog života koji se zbivao u “malom industrijskom mjestu u kojem je postojala tvornica čađe” (*ibid.*: 90). Čađa, koje je kuća u kojoj su živjeli bila puna, stoji upravo u funkciji autentifikacije *njihova*, provincijskog svijeta, prostora smještenog na rubu civilizacije, s arkadijskom topografijom najuočljivijom iz opisa vrta mamine prijateljice u kojem se nalazilo “rajsko drvo”:

Zrake sunca prodirale su kroz [cvjetnu] kupolu prosipajući po nama krupne titrave pjege. Sjedili smo tako u toj toploj jabučnoj kupci omamljeni zujanjem kukaca, mirisom tamnoružičastih cvjetova i igrom svjetla i sjene. (*ibid.*: 102)

Osim obiteljskog života kategoriji intimnih prostora prijeratnog razdoblja pripadaju i pripovjedačičina iskustva s putovanja u Armeniju, München, Moskvu i Ameriku, kao i zajedničke “tarot-večeri” s prijateljicama u šestom dijelu romana koji poprima žanrovske konture bajke.

Izmještenost iz centra, topos *njihova* svijeta uz pripadna lokalizacijska čvorišta tog svijeta, koja su pak pojedinačna (kino, radionica, vila, biblioteka, kuća), kao i putovanja i susreti s konkretnim likovima u drugim prostorima, daju naslutiti bitnu razliku između “prostora” i “mjesta”. Yi-Fu Tuan, kinesko-američki geograf koji pristupa toj razlici isključujući relacijsku, kulturnu diferencijaciju, pridaje prostoru svojstva otvorenosti, slobode i kretanja (Tuan 2001: 6), etimološki ga povezujući s “prostranošću”, pritom shvaćajući slobodu kao “nadilaženje sadašnjeg iskustva” (*ibid.*: 52) koje omogućuje pokretnost. Takav tip nadilaženja, s obzirom na neizvjesnost otvorenog prostora, može proizvesti dojam opasnosti i potrebu za povratkom “mjestu”, “mirnom centru već uspostavljenih (i ustaljenih) vrijednosti” (*ibid.*: 54), čija sigurnost pruža jasno vidljivu granicu između “ovog” i “onog” svijeta: “Siguran svijet u kojem je neprestano sipila peludna čađava kišica imao je svoje oštre granice. A na granicama su vrebale opasnosti” (Ugrešić 2002b: 103). Izvangranični prostor, iz dječje perspektive predstavljen u liku *Cigana koji kradu malu djecu i Vodenog čovjeka* (*ibid.*), postaje prostor egzila u neparnim poglavljima romana. Međutim, odnosu između “prostora” i “mjesta” ne bi trebalo pristupiti jednostavno kao granici između prisutnog i odsutnog, jer već unutar “berlinskog ciklusa” svjedočimo podvajanju na, s jedne strane,

neosobno iskustvo grada te, s druge, na kolektivno iskustvo uokvireno njegovom prošlošću/poviješću koja napokon ukida mit te osvještava figuru pripovjedačice kao sakupljačice i arheologinje.

S obzirom na prethodne uvide o slobodi i neizvjesnosti kao svojstvima prostora kroz koji se *kreće* te o vrijednosnoj nabijenosti i sigurnosti kao svojstvima mjesta u kojem se *stoji*, toj bismo razlici mogli pristupiti iz očista nepoznatog i poznatog. Na pozadini nepoznatog oslikava se Berlin kao grad posredovan neosobnim iskustvom, takvim naime koje upravo nadilazi sadašnje (i prošlo) iskustvo, podrazumijevajući "sada i ovdje" grada, odnosno prisutnost u svakoj točki kretanja u beskrajnom gradskom prostranstvu viđenom na horizontalnoj osi. O neosobnom iskustvu prostora govorimo pritom na Tuanovu tragu, koji pak "mjesto" konceptualizira dvojako, ovisno o tome radi li se o individualnom značenju, viđenom u arhetipu kuće u kojoj se tvori "osobni identitet" (Tuan 2001: 164), ili o kolektivnom značenju, koje pridajemo zajedničkim mjestima poput "hramova, gradskih vijećnica, gradskih centara", a unutar kojih se tvori "kolektivni identitet" (*ibid.*). Oba značenja izostaju iz opisa prostora kojima se pripovjedačica kreće, koji pripadaju svima, istodobno ne pripadajući nikome, kao što su ulice, metroi, izlozi, zoološki vrt i berlinsko groblje, upućujući na figuru grada-kao-takvog koji prividno nadigrava mitsko, odnosno povijesno označivanje. Prizorima ogoljenih i posivjelih berlinskih ulica, mehaničkih znakova života u izlozima, opustjelih stanica metroa, nekontroliranog širenja bršljana preko granica židovskog groblja, desetaka tisuća životinja u zoološkom vrtu "na pozadini moćnih željezničkih nadvožnjaka" (Ugrešić 2002b: 132) pridani su zajednički nazivnik "oštre i nedvosmislene [berlinske samoće]" (*ibid.*: 126) koja se u ponavljanim iskazima drugih potvrđuje kao neobjašnjiva kolektivna hipnoza nepoznatog i neosobnog izvora, umjesto kao promatračevo projiciranje osamljene pozicije: "U Berlinu svi su usamljeni" (*ibid.*: 126), "nitko nema vremena" (*ibid.*), "svi znaju da se u Berlinu puno spava" (*ibid.*: 124).

Slika napuklog asfalta, kakvu doziva umjetnik i pripovjedačin sugovornik Richard kazavši kako "tuga Berlina dolazi iz asfalta" (*ibid.*: 218), otvara nam pogled prema kolektivnom iskustvu Berlina, odnosno prema ocrtavanju grada na pozadini poznatog i povijesnog (kolektivno osobnog), kao izvor one prividno neobjašnjive kolektivne hipnoze. Ako smo Berlin posredovan neosobnim iskustvom razumjeli na horizontalnoj osi svojstvenoj prostoru shvaćenom u prostranstvu, "drugi", odnosno povijesni Berlin moguće je smjestiti na vertikalnu os, utoliko što se razotkriva u dubini ilustriranoj Teufelsbergom, umjetnim brdom ispod kojega "pulsira 26 milijuna kubičnih metara berlinskih ruševina, skupljenih i dovučenih ovamo nakon Drugog svjetskog rata" (*ibid.*: 208).

Berlin je poput morskog slona koji je progutao previše neprobavljivih stvari. Zato po berlinskim ulicama treba koračati oprezno. I ne misleći o tome šetač gazi po nečijem krovu, po nečijem grobu. Asfalt je samo tanka skrma koja prekriva ljudske kosti. (*ibid.*: 210)

Povijesno oprostorenje Berlina, odnosno uokvirivanje Berlina kroz povijesnu optiku, otkriva funkciju pripovjedačice koja skuplja priče poznanika, umjetnika i sustanara u svom egzilantskom boravištu, što je vidljivo već u dijaloški oblikovanim segmentima u neparnim poglavljima, istodobno, poput arheologinje, iskopavajući iz nutrine kolektivnu krivnju Berlina koja dolazi odozdo, ukrštajući netom uspostavljenu granicu između neosobno doživljenog Berlina i onog povijesnog, čija se prošlost silom želi prikriti. Isto, međutim, čini i s prostorom Jugoslavije iskopavajući i skupljajući fotografije. No upravo fragmentarna struktura romana, u kojemu su oba prostora jasno odijeljena, omogućuje da se prostor Jugoslavije prekraja putem mita, a prostor Berlina putem povijesti, jer Jugoslavija zaista jest odsutan referent u berlinskim poglavljima, kao što je Berlin odsutan u poglavljima koja se bave intimnom prošlošću. Pripovjedačičina egzilantska pozicija, kao ona koja se može dovesti u vezu s glagolom “obresti se”, što će reći “naći se”, “zateći se” na mjestu, čini nemogućim pogled iznutra kakav je posredovao oblikovanju jugoslavenskog mita, odnosno čini mogućim pogled izvana kakav je posredovao oblikovanju berlinske povijesti koju pripovjedačica čini vidljivom putem riječi koje razmjenjuje sa sugovornicima. Nekoliko puta u petom dijelu ispitivano “Was ist Kunst” poprima dimenziju kroz koju se razotkriva funkcija umjetnika kao onog koji daje specifičan oblik stvarnosti, čineći je vidljivom. Ovdje bismo radije nego o “narativu o egzilu” (Lukić 2006: 468, kurziv moj) kakvim ga vidi Jasmina Lukić, shvaćajući pritom egzil kao “posebno iskustvo u kojem se izrazito individualizirani doživljaj novog prostora povezuje sa zajedničkim iskustvom gubitka poznatoga, sigurnog svijeta, osjećanjem što ga dijele svi egzilanti” (*ibid.*), govorili uopće o osvještavanju proizvodnje narativa, bilo mitskog bilo povijesnog, i to prije svega iz pozicije pripovjedačice kao sakupljačice i arheologinje koja samim tekstom koji čitamo nudi odgovor na postavljeno pitanje.

291

AMSTERDAM

Već smo ustanovili mitsko, odnosno povijesno uokvirivanje u dvama tekstovima kojima smo se dosad bavili, dočim je prostor Amsterdama u *Ministarstvu boli* ponešto složeniji za analizu već zbog same složenosti romana, no i zbog opisivanog prostora u njemu. Ništa manje kompleksan nije ni prostor Jugoslavije koji

se, za razliku od prethodnih dvaju tekstova, priziva u sjećanjima drugih likova, dok je pripovjedačin glas na pojedinim mjestima u romanu potisnut. Ipak, plodnim ulazom u tekst čini se dosad neosvijestena trijada intelekta, emocije i tijela, triju elemenata od kojih svaki dominira unutar jednog teksta. Time će se ujedno rasvijetliti i samo uokvirivanje, kao i figure pripovjedačica, od kojih smo već spomenuli figuru organizatorice u *Američkom fikcionaru*, odnosno figuru sakupljačice i arheologinje u *Muzeju bezuvjetne predaje*.

Intelektualno najpotentnijim pokazao se *Američki fikcionar*, što smo doveli u vezu s esejističkom formom u kojoj je napisan. U *Muzeju bezuvjetne predaje* prostor Jugoslavije emocionalno je nabijen kroz sjećanja potaknuta fotografijama koje nude pogled u pojedinačne intimne prostore, dok prostor Berlina, unatoč povijesnosti u okviru koje je opisivao, svoju emocionalno nabijenu vrijednost zadobiva načinom na koji se ta povijesnost čini vidljivom – u razgovorima s umjetnicima i egzilantima – te projiciranjem njegove povijesnosti u neosobno iskustvo grada, što smo skicirali u obliku ukrštanja horizontalne i vertikalne osi. I dok se u čitanjima *Ministarstva boli* interpretativno težište nerijetko stavlja na temu sjećanja, ovdje predlažemo čitanje prema kojemu je središnji motiv u romanu onaj tijela u prostoru viđenom na razini grada "koji je nalikovao na puža, na školjku, na paukovu mrežu, na raskošnu čipku, na roman neobične kružne strukture, koji prema tome, nema svog svršetka" (Ugrešić 2004: 36–37). Pripovjedačica, krećući se kroz amsterdamske prostore, utjelovljuje figuru šetačice neopremljene putokazima za orijentaciju gradom koji je lišen ključnih prostornih čvorišta što bi određivala mjesto (gdje?), put (kuda?) i cilj (kamo?), uz odsutnost identitarnih čvorišta koja se prije svega tiču svijesti o sebi (tko sam ja?), porijekla (otkuda dolazim?) i osobne svrhe (kamo idem?). Besciljna lutanja i neplanirane vožnje vlakom kroz kružnu vizuru grada s vremenom su u njoj proizveli osjećaj smirenja (*ibid.*: 38) i "sućut prema tom pejzažu odsustva, prema svijetlozelenoj ravnoj liniji horizonta, prema hladnim noćnim pejzažima s punim mjesecom i jatim krupnih bijelih gusaka [...]" (*ibid.*: 39). Već na samom početku romana najavljuje nam se i unutarnje stanje u kojemu se zatekla pri dolasku u Amsterdam ("Prostor definitivno nije bio moj. Ni ja, međutim, nisam bila svoja", *ibid.*: 36), a što je simbolički okrunjeno prizorom viđenja sebe u prozorskom staklu drugog vlaka:

Prigodom jedne od mojih vožnji, vlak je iznenada stao. I vlak koji je vozio u suprotnom smjeru stao je. U prozoru susjednog vlaka, na sjedištu u razini mogega, ugledala sam muškarca. [...] A onda su vlakovi krenuli, i moj i njegov, i muškarčevo lice je iščezlo. Osjetila sam mali ubod, kao da sam bila ugledala samu sebe u prozorskom staklu; vidjela sam se, ali se nisam mogla čuti. Učinilo mi se da je moj vlastiti odraz krenuo u pravcu suprotnome od moga. (*ibid.*: 40–41)

Nepostojanje unutrašnjih i vanjskih koordinata po kojima bi se imalo kretati proizvodi potpun doživljaj grada u apsolutnoj sadašnjosti. Funkcija grada stoga postaje zaborav, dok ono što preostaje nakon oslobođanja od imperativa sjećanja i uma koji od tih sjećanja kreira priču jest svojevrsna čista prisutnost tijela koje se kreće u prostoru, posebice naglašena u desetom poglavlju prvog dijela koje je cijelo posvećeno toj vrsti tjelesnog iskustva "neuhvatljivog" grada:

Šećući gradom prolazila bih kroz zone zadaha; zadah mokraće smjenjivao je zadah plijesni koji bi liznuo moje nosnice pobjegavši s kakva stepeništa; zadah truleži smjenjivao bi zadah užegla ulja koji se širio sa štandova s jeftinom hranom i uvlačio u kosu [...]. (*ibid.*: 87)

Pitanje porijekla pak (odakle dolazim?) prepušteno je drugima – studentima čija je uloga u romanu oprostorenje Jugoslavije, a koji su bili njezinim pravcem kretanja (*ibid.*: 42) kroz amsterdamsku "ravninu". Propuštanje tuđih glasova i njihovih sjećanja kroz bezglasnu pripovjedačicu premrežuju prostor teksta i prostor bivše zemlje prisutne u katalogima predmeta i proizvoda jugoslavske kulture (plastična torba s crvenim, bijelim i plavim prugama, bosanski lonac, knjiga revolucije, filmovi, pjesme, televizijski programi, ikone pop-kulture i dr.). Doslovno opredmećenje Jugoslavije, međutim, gubi na vjerodostojnosti jer ta sjećanja ne pripadaju njoj samoj, što dodatnu težinu dobiva u drugom dijelu romana koji zauzima pripovjedačin jednотjedni boravak u Zagrebu i dojam stranosti unatoč povratku u poznat, majčin prostor: "Da, došla sam 'doma'. Premetala sam misao o 'domu' kao staru žvakaću gumu, pokušavajući izvući iz nje okus. 'Doma' više nije bilo 'doma'" (*ibid.*: 115).

Motiv povratka postaje važan pri kraju romana, otvoren Igorovom interpretacijom bajke Ivane Brlić-Mažuranić *Kako je Potjeh tražio istinu*. "Poruka bajke je sljedeća: ostanak u 'egzilu' je poraz. [...] Povratak kući je vraćanje pamćenja, ali i smrt. [...] Čini se da je jedini trijumf ljudske slobode sadržan u onoj ironičnoj sekundi odlaska" (*ibid.*: 224). Taj trijumf sadržan u sekundi odlaska zapravo je čitav njezin boravak u Amsterdamu (koji stoji u funkciji zaborava) i vječno kretanje kroz prostor, a koji kulminira samom završnicom romana, prije epiloga, kada pripovjedačica vidi grad kao "simulakrum". Posegnemo li za prijašnjom tvrdnjom o Amsterdamu kao prostoru koji se nalazi isključivo u horizontali koja nije poduprta vertikalom, odnosno dubinom, te poslužimo li se Baudrillardovom definicijom simulakruma koji je bez referenta, postaje jasno da je Amsterdam zapravo grad koji u potpunosti nadigrava i povijesno i mitsko uokvirivanje te u kojemu pripovjedni glas postaje mnogo smireniji od glasova u drugim autoričnim djelima, što je prvenstveno učinak polifonije u romanu – davanja glasa likovima radi odgode

vlastitog koji još nije spreman za vokalizaciju. Čini se, također, da je jedino mjesto na kojem nakratko izranja pripovjedačičin autentičan, drugima nepotisnut glas netom nakon Ceesove objave o nemogućnosti njezina zadržavanja na fakultetu, što znači potencijalan povratak "kući":

Ah, Ines! To njezino brbljanje, to austrougarsko prenemaganje, to soft-hrvatstvo, ta tobožnja "južnjačka" toplina, to zadovoljstvo sobom i svojom kućom na čijim se zidovima koči njezin bračni plijen, plijen iz prvog braka. [...] I njih dvoje, Ines i Cees, balansiraju na tankoj santi leda, iako im se čini da su u čvrstom građanskom bunkeru, i dok tako balansiraju, ne skidaju smiješak s lica, brbljaju, izvlače iz ormara srebrni beštek. (*ibid.*: 233–234)

294

Zadržimo li Igorovu interpretaciju povratka kao smrti, i ostanka kao poraza, ne bismo otišli dalje od konstatacije o pripovjedačičinu ostanku u egzilu kao odrazu priče o "spavaćima" koji se entuzijastično vraćaju u svoju domovinu, no shvativši da su pogriješili, vraćaju se "dvostruko razbijeni, dvostruko utješeni", ali i dalje "projicirajući sliku svoje domovine na ravnodušnim zidovima zemlje u kojoj borave samo 'privremeno'" (*ibid.*: 190). Slika je to "njezinih zemljaka" koji u tuđoj zemlji prisvajaju mikroprostore čineći ih svojim, poput klupe na rivi, luke, trga i kavana (*ibid.*: 25), podvostručujući značenje "našeg" kao s jedne strane "ovo ovdje naše[g]" i "ono dolje naše[g]" (*ibid.*: 27). Opreka između "našeg" i "njihovog" u ovom je romanu posebno isticana, ali u skladu s figurom koju pripovjedačica utjelovljuje, tu nije posrijedi *zauzimanje* kritičke pozicije iz koje bi se izvodile tvrdnje o stanju društva, nego autentična *potraga* za "svojim" koje niti je "njihovo" niti je "naše". Prema tome, pripovjedačičin krajnji ostanak u egzilu, odnosno u Amsterdamu nije njezin vlastiti poraz, nego, naprotiv, otkriva drugo značenje "povratka", koje nije ono regresije i smrti, nego ono konačnog "dolaska k sebi" kao težnje koja čitavo vrijeme u romanu biva odgođena kretanjem tijela u prostoru. "Kao da je [ta banalna fraza] bila tu u svom bukvalnom značenju; kao da je pretpostavljala prostor i osobu koja glavinja u tom prostoru tražeći put koji će je dovesti 'kući', k sebi" (*ibid.*: 33). Dolazak dakle sa sobom povlači nadilaženje traume i besciljnosti. Epilog koji sliči sretnom završetku kakvog ljubavnog romana zapravo je osvještavanje ljubavi kao postajanja jednog sa subjektom koji je metaforički prikazan u liku Igora (Igor kao metafora nje same, glas koji se u cjelini romana nije usudivala ispustiti), no doslovno ujezičenog u kletvi koju izgovara iz sebe same, implicirajući postajanje jednog s bivšom zemljom koja postoji u njoj i koja se očituje kroz intimni jezik kojim govori, upravo jezik same književnosti, nikad zaista ne bivajući odsutnom. "Poput zmijolikog čudovišta iz bajki palucam jezikom koji se račva u hrvatski, srpski, bosanski, slovenski, makedonski..." (*ibid.*: 302).

ZAKLJUČAK

Analiza prostora u odabranim djelima Dubravke Ugrešić, osim što je iznjedrila uvide u načine na koje funkcionira tekst, ukazala je na problematičnost interdisciplinarnog pristupa koji se "krijumčari" ondje gdje označiteljske prakse teže potkopati tekstualne. I dok prvi tip rada *na* tekstu svoj konačan izraz unutar polja književne geografije pronalazi u Westphalovoj figuri "upućenog čitatelja" pozvanog da na prethodno postavljenoj "krizi reprezentacije" vrši "mapiranje teksta", s vrlo jasnom teorijskom predodžbom prostora uzetog kao univerzalan pojam, drugi bi tip rada *s* tekstom zahtijevao figuru neupućenog ili nedovoljno upućenog čitatelja koji bi usred krize, ili preciznije, unatoč krizi, ali ne takvoj koja bi bila kriza reprezentacije, nego ona mišljenja, čitao tekst. Pritom smo nastojali pokazati kako koncept na koji se sužava analiza, u ovom slučaju koncept prostora, valja promotriti u funkciji koju zauzima unutar teksta samog, umjesto podvrgavati ga "široj slici" u okviru koje bi prostor bio nataložen označiteljima što potječu iz domene geografske, povijesne, društvene ili, što je samo jedan način da se obuhvate svi atributi, političke arhive mišljenja. Paradoksalno, čini se da bi uključivanje bilo kojeg tipa analize u "širu sliku" rezultiralo sužavanjem same te analize utoliko što bi je se učinilo ovisnom o unaprijed artikuliranim elementima što ulaze u tu "širu sliku". U slučaju analiziranih tekstova takav bi pristup podrazumijevao, ako već ne biografsku fusnotu, onda barem "širu" teorijsku eksplikaciju egzila na podlozi kojega bi se ucrtavali označitelji s atribucijama što smo ih gore podveli pod specifičnu "arhivu" mišljenja. U radu smo, naprotiv, nastojali zahvatiti sliku prostora, a prije svega sliku mišljenja kakvu nam nude tekstovi Dubravke Ugrešić kojoj su u središtu pozornosti, ako bismo se već makar i okrnuli o autoričinu biografiju, uvijek i bili tekst i način njegova postvarenja.

LITERATURA

- Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Prev. Željka Čorak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić.
- Genette, Gerard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Prev. Goran Rukavina. Zagreb: Ceres.
- Jameson, Fredric. 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan Education.
- Lukić, Jasmina. 2006. "Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fiktionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić". U: *Čovjek – prostor – vrijeme. Književno-antropološke studije iz hrvatske književnosti*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac. Zagreb: Disput: 461–476.
- Sontag, Susan. 2005. *On Photography*. New York: RosettaBooks.

- Tally, Robert T., Jr. 2013. *Spatiality*. London/New York: Routledge.
- Tuan, Yi-Fu. 2001. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ugrešić, Dubravka. 2002a. *Američki fikcionar*. Zagreb/Beograd: Konzor – Samizdat B92.
- Ugrešić, Dubravka. 2002b. *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb/Beograd: Konzor – Samizdat B92.
- Ugrešić, Dubravka. 2004. *Ministarstvo boli*. Zagreb: Faust Vrančić.
- Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Prev. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan.

Abstract

AMERICA – BERLIN – AMSTERDAM: SPATIAL DIMENSIONS IN DUBRAVKA UGREŠIĆ'S WORKS

Considering the theoretical premises within the field of literary geography, which takes space as its central concept, engages with the ways in which space is represented in literary texts, and strives to respond to the pre-articulated crisis of representation on which its theoretical model rests, this paper undertakes a comparative analysis of *American Fictionary*, *The Museum of Unconditional Surrender*, and *The Ministry of Pain* by Dubravka Ugrešić. The discussion starts with a problematization of the theoretical framework of literary geography and its claim to interdisciplinarity. By observing the textual mechanisms through which the spaces of America, Berlin, and Amsterdam are constructed, in relation to the space of Yugoslavia as the referential hub for all three texts, and by examining the specific framing of each individual space through discursive techniques, the paper also demonstrates that reading Dubravka Ugrešić's texts requires attention from the perspective of the function of the text rather than from the perspective of its meaning.

Keywords: Dubravka Ugrešić, literary geography, America, Berlin, Amsterdam, Yugoslavia