

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Mirela D A K I Ć (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

mdakic2@m.ffzg.unizg.hr

POLITIKA ŽANRA – NA NJEZIN NAČIN

Primljeno: 18. rujna 2025.

UDK 821.163.42.09Ugrešić, D.

141.72:82

82:32

DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2025.069.2/06>

Rad se bavi tretmanom žanra u ranim pričama i romanima Dubravke Ugrešić, kao ishodišnom mjestu njezine poetike, te otvara raspravu o koncepciji književnosti i njezine političnosti koja stoji u pozadini i žanrovskog statusa njezinih ranih djela i njezina opusa u cjelini. Čitanjem priče “Love story” iz zbirke *Poza za prozu* (1978) i romana *Forsiranje romana reke* (1988) razmatramo specifičan spoj književnosti i politike koji se očituje u autoričinu tretmanu žanra, a u njezinu se opusu kontinuirano razvija i uporno odupire ne samo pojednostavljenim tumačenjima njezina djela već i širim idejama o društvenim funkcijama književnosti. Pritom izdvajamo i teorijske perspektive iz kojih razmatramo kritički potencijal upotrebe žanra u ranim autoričnim djelima: dekonstrukcijsku koncepciju zakona žanra, feminističku kritiku realističkih poetika i formalističke pojmove evolucije i parodije.

Ključne riječi: žanr, politika književnosti, Dubravka Ugrešić, *Poza za prozu*, *Forsiranje romana reke*, feministička kritika, ruski formalizam

307

1. UVOD

Pojam žanra kod suvremenog čitatelja vjerojatno će prije pobuditi negativne nego pozitivne asocijacije, osim ako nije riječ o žanru u kojem osobito uživa. U tradicionalnijem značenju žanr se povezuje sa sustavom i hijerarhijom normi koje reguliraju književno stvaralaštvo, a u aktualnijem kontekstu s reprodukcijom žanrovskih obrazaca i klišeja pod pritiskom globalnog književnog tržišta. Ipak, nezavidna reputacija koja prati fenomen žanra nije umanjila njegovu relevantnost, ni u književnoteorijskom i povijesnom istraživanju ni u kritičkoj upotrebi, a napose u umjetničkom i posebno književnom stvaralaštvu čiji se periodi i tendencije, kao i pojedini književni opusi, među ostalim razlikuju i po odnosu prema pojedinim žanrovima i/ili žanrovskom sustavu kao jednom

od istovremeno najčvršćih i najfleksibilnijih spona s književnim prethodnicima i suvremenici.

U koordinatama južnoslavenskih književnosti druge polovice XX. stoljeća i suvremenom postjugoslavenskom književnom polju opus Dubravke Ugrešić postao je prepoznatljiv upravo po specifičnom interesu za problem žanra – za njegove funkcije i disfunkcije u spisateljskoj proizvodnji, kao i za (ne)predvidljive učinke u književnom polju, a osobito za njegovo politično i apolitično lice. U ovom radu pozabavit ćemo se autoričnim tretmanom žanra, ponajprije u njezinim ranim pričama i romanima objavljenima u 1970-ima i 1980-ima, te istražiti koncept književnosti i književnog angažmana koji stoje u pozadini žanrovskog statusa njezinih ranih djela. Dok su u posljednja dva desetljeća znatno više kritičke i medijske pozornosti privlačila njezina aktualnija djela, objavljena nakon 1990. godine, u raspravi koja slijedi vratit ćemo se njezinu stvaralaštvu iz 1980-ih, pod pretpostavkom da je taj segment njezina književnog rada iznimno relevantan ne samo za recepciju njezina cjelokupnog opusa već i za šira pitanja o književnosti i njezinim političkim potencijalima u suvremenom književnom i društvenom kontekstu.

308

Iako se problemom žanra Dubravka Ugrešić bavila od svojih ranih priča objavljenih u drugoj polovici 1970-ih (*Poza za prozu*, 1978), svojim prvim romanom *Štefica Cvek u raljama života* (1981), koji je stekao kulturni status, udarila je temelje specifičnom odnosu i prema književnoj tradiciji i prema književnom tržištu, koji prati i osobito razumijevanje spisateljskog angažmana i društvene pozicije književnosti. Kao što su to mnogi čitatelji dosad iz raznih perspektiva pokazali, ovaj roman jedinstvenim ne čini njegova priča, već ponajprije način na koji je ispričana – paralelnim pisanjem ljubavnog romana i ironičnim razotkrivanjem pripovjednog postupka te njegovim kritičkim odmjeravanjem i o književnu tradiciju i o različita čitateljska očekivanja ("Šivam priču koja treba biti ženska", Ugrešić 1981: 12). Prijelazom od zbirke *Poza za prozu* (1978) do *Forsiranja romana reke* (1988), drugog autoričina romana koji se uz književni intertekst bavi i političkim kontekstom, u nastavku ćemo se pozabaviti specifičnim spojem književnosti i politike koji se manifestira u njezinu tretmanu žanra, a kontinuirano se razvijao u autoričinu opusu i uporno se odupire ne samo pojednostavljenim tumačenjima njezina djela već i širim idejama o društvenim funkcijama književnosti koje stoje u njihovoj pozadini. Pritom ćemo razmotriti i potencijalne teorijske okvire razumijevanja politike književnosti kakva se afirmira u opusu Dubravke Ugrešić: dekonstrukcijsku koncepciju zakona žanra, feminističku kritiku realističke poetike i formalističke pojmove evolucije i parodije.

2. PISANJE O PISANJU: POZA ZA PROZU I BRNJICA ZA VJEŠTICE

Poetički *credo* Dubravke Ugrešić među ostalim proizlazi iz osviještenog odnosa prema književnoj i društvenoj povijesti žanrova koje piše. Kad je posrijedi roman, riječ je o žanru u čijem se razvoju na specifičan način prelamaju historijski, ekonomski i društveni konteksti u kojima nastaje, dok se u njegovoj recepciji manifestiraju različita shvaćanja književnosti koja se u konstituciji modernog književnog polja simultano pojavljuju i izmjenjuju. Međutim, i vlastite uvjete i recepciju roman kontinuirano izaziva i nastoji nadići. Prema čuvenoj Bahtinovoju tezi, "roman je jedini žanr koji je u nastajanju i koji još nije završen" (Bahtin 2019: 571).¹ Povijest romana određena je njegovom mladošću – "samo je roman mlađi od pisma i knjige" (*ibid.*: 572), kao i nedostatkom višestoljetnog kanona i odmetništvom od klasične harmonije žanrova (*ibid.*: 572–573).² Zbog toga roman u najvećoj mjeri može djelovati kao svojevrsni metažanr: "Roman parodira druge žanrove (upravo kao žanrove), razotkriva konvencionalnost njihovih formi i jezika, istiskuje jedne žanrove, a druge, ponovno ih osmišljavajući i naglašavajući, uvodi u svoju vlastitu konstrukciju" (*ibid.*: 574). Roman je "otpočetka napravljen iz drugog tijesta nego svi ostali gotovi žanrovi", slikovito zaključuje ruski teoretičar (*ibid.*: 605). U razdoblju u kojem roman stječe svoj žanrovski status, podcrtava Bahtin, teme, stilovi i konvencije ostalih žanrova dobivaju travestirani, parodijski prizvuk – "počinju zvučati na nov način" (*ibid.*: 575).³ Međutim, roman se jednako odnosi i prema samome sebi. Kroz njegovu povijest, ističe Bahtin, "provlači se dosljedno parodiranje ili travestiranje vladajućih i pomodnih podvrsta tog žanra koje teže šablonizaciji" (*ibid.*). Kao najčuveniji odjek narodnog smijeha ostvarenog u nizu antičkih i srednjovjekovnih žanrova (*ibid.*: 589–591), roman je konačno srušio stare kulturne hijerarhije i vrijednosti, simultano ruši i vlastite u nastajanju, potencijalno šireći svoj doseg od žanrovskog sustava prema ambivalentnim vezama žanra i svijeta.

¹ "Roman je jedini žanr koji je u nastajanju, zbog toga on dublje, bitnije, jasnije i brže odražava nastajanje same stvarnosti. Samo onaj koji sam nastaje može shvatiti nastajanje" (Bahtin 2019: 576).

² U kontrastu s klasičnim poetikama poput Aristotelove i Horacije, specifična slika romana kao žanra povezana je i s poteškoćama njegova teorijskog opisa. Kako ističe Bahtin, teorija romana "ima potpuno drugačiji predmet proučavanja nego teorije drugih žanrova" (Bahtin 2019: 576). Povratnom spregom, "[t]eorija žanrova suočena s problemom romana nalazi se pred potrebom za korjenitom reorganizacijom" (*ibid.*: 577).

³ Svoje uvide o žanru Bahtin povezuje i sa supstancijalnim promjenama u odnosima jezika, dijalekata i kultura koje se odvijaju simultano s razvojem modernog književnog polja, odnosno s izlaskom iz "gluhog i zatvorenog supostojanja nacionalnih jezika" (Bahtin 2019: 580).

Iako citiramo pasuse Bahtinova rada s početka 1940-ih posvećene teoriji romana kao žanra uopće, njegovi uvidi o kritičkoj poziciji romana u modernom žanrovskom sustavu kao da u isti mah najavljuju dominantne tendencije njegova razvoja u drugoj polovici stoljeća i opisuju poetike poput one koju će 1970-ih i 1980-ih uspostaviti Dubravka Ugrešić zbirkama *Poza za prozu* i *Život je bajka* te romanima *Štefica Cvek u raljama života* i *Forsiranje romana reke*. Naime, od svojih prvih romana autorica se upisuje u specifičnu tradiciju romana "o pisanju romana" započetu Sterneovim *Tristramom Shandyjem*, a koji čitatelju nude "književnost koja samu sebe podseća da nije ništa drugo doli književnost" (Velek i Voren 1985: 261).

Ispitujući potencijale refleksije romana o književnom polju, drugim žanrovima i samome sebi, Dubravka Ugrešić svojim se ranim djelima decidirano postavila i prema dvostrukoj sprezi koja žanr romana prati od njegova nastanka, a o kojoj su također 1940-ih u svojoj *Teoriji književnosti* pisali René Wellek i Austin Warren. S jedne strane, riječ je o podcjenjivanju umjetničkog značaja romana, odnosno o njegovoj primarnoj asocijaciji sa zabavom, razonodom i bijegom (*ibid.*: 247). S druge strane, pojavljuje se suprotna tendencija koja roman shvaća ozbiljno, ali, ističu autori, "pogrešno – kao svjedočanstvo ili povijest slučaja" (*ibid.*: 247). Ta sprega, pokazali su autori, proizlazi iz mješovitog žanrovskog podrijetla romana, razapetog između realističnog i romantičnog pola, u opreci koje se ni danas nisu oslobodila mnoga čitanja žanrovskog kanona i njegovih margina, kao i izdavački i žanrovski legitimirane (ali ne nužno i legitimne) književnopovijesne interpretacije opusa Dubravke Ugrešić.

Oba interpretativna refleksa, naravno, mogu prizivati i sami romani, no ovdje nas ipak više zanimaju slučajevi u kojima se nameću literaturi kojoj nisu prikladni, s obzirom na to da se poetika Dubravke Ugrešić odupire takvim pretpostavkama kritičkog tumačenja i književnopovijesne kategorizacije. Kad je riječ o prvoj pretpostavci, pod kojom se u njezinoj recepciji devalvacija ljubavnog romana preklapa s rodnim obilježavanjem žanra, sama autorica često je pisala o podcjenjivanju njezinih prvih zbirki i romana.⁴ S druge strane, povijesti književnosti i kritički osvrti vrve uvidima o političkoj motivaciji njezinih djela pisanih od 1990-ih naovamo.⁵ Kako bismo te probleme sagledali iz perspektive autoričina tretmana

⁴ Primjerice, u *Brnjici za vještice* autorica se prisjeća deprecijativnih komentara o njezinu prvom romanu i generalizacija o ženskoj "kuhinjskoj" književnosti te svoj slučaj povezuje sa širim tretmanom spisateljica u književnom polju (usp. Ugrešić 2021: 73–80).

⁵ Detaljnijom analizom književnopovijesnog tretmana autoričina opusa bavila sam se u: Dakić 2025, u prvom dijelu poglavlja "Tekst u kontekstima".

žanra, odnosno strategije koju bismo mogli čitati kao njezinu jedinstvenu *politiku žanra*, kao i potencijalne teorijske okvire njezina razumijevanja, razmotrimo primjer njezine rane zbirke priča *Poza za prozu* i romana *Forsiranje romana reke*.

Pred kraj 2021. godine objavljena je *Brnjica za vještice*, knjiga koja svojim aluzivnim naslovom, temom i strukturom pedeset godina nakon objave autoričina prvijenca (*Mali plamen*, 1971) ponovno prekraja opsežan i raznolik materijal, od *Štefice Cvek* preko slučaja *Vještica iz Rija* do stanja suvremene književnosti na postjugoslavenskim prostorima i šire. Dok se u prvom dijelu – u eseju “Kako upropastiti vlastitu junakinju” – autorica vraća svom prvom romanu, kontekstu njegove objave⁶ i njegovoj recepcijskoj sudbini, drugi, opsežniji dio knjige donosi razgovor s teoretičarkom Merimom Omeragić u kojem Ugrešić aktualne teme intervju povezuje sa svojom prvom zbirkom priča *Poza za prozu* objavljenom 1978. godine. Naime, velik dio razgovora autorice su posvetile kritici mizogine kulture i njezinih manifestacija u književnom polju – za što, kako pokazuju, na domaćem terenu u sprezi s nacionalizmom i antiintelektualizmom, nažalost, možemo navesti pozamašan broj primjera. Oni sežu od odnosa moći u književnom i akademskom polju, koji kroje i prekrajaju književne kanone, preko dominantnih reprezentacija žena u književnosti, drugim umjetnostima, medijima i na društvenim mrežama do i dalje nezavidne pozicije spisateljica u postjugoslavenskim kulturnim prilikama.

Međutim, posljednjih godina, ponajviše u prostoru nezavisne kulture, artikuliraju se i sve snažniji subverzivni glasovi⁷ koji se među ostalim oslanjaju i na naslijeđe feminističkog književnog angažmana kakav je upravo Dubravka Ugrešić uspostavila već u svojim prvim pričama i romanima. Fokus *Brnjice za vještice*, čija naslovna sintagma podsjeća ne samo na omraženi novinski članak i recentno kulturno stanje nego i na dugu povijest alata – što mehaničkih, što simboličkih – kojima se ograničavao, krotio i pripitomljavao ženski jezik, iznenađujuće je blizak problemskim čvorištima autoričine rane zbirke, čiju prvu priču – “Love story” – Ugrešić u svojoj posljednjoj knjizi opisuje kao svojevrsni “fikcionalizirani manifest” o rodnim odnosima u književnosti (Ugrešić 2021: 128).

⁶ “Osamdesete godine prošloga stoljeća donijele su na jugoslavensku književnu scenu značajne pomake: mladenačku, ‘drčnu’, ‘fajersku’ književnost s mladim (muškim!) naratorom tipa Holden Caulfield, import inozemnih književnih utjecaja, prve prijevode feminističkih tekstova, otkriće ‘ženskog pisma’, interes za ženske studije, bujno izdavanje prijevodne književnosti, jak interes za nove trendove u književnoj teoriji i kritici i naglo probuđeni apetit za popularnu kulturu. *Štefica* je sve to uzimala u obzir, ali je ništa od svega toga nije osobito privuklo” (Ugrešić 2021: 12–13).

⁷ Usp. primjerice tekstove o autorici na portalima *Booksa.br*, *Kulturpunkt*, *Kritika HDP* i *VoxFeminae*, aktivnosti kritičarskog kolektiva Pobunjene čitateljke i njezina izdanja iz Multimedijalnog instituta.

Naime, ističe autorica, "‘Love story’ anticipira temu kojom će se tek poslije pozabaviti i domaće teoretičarke rodnog aspekta u književnosti", i tomu dodaje da je zbirka danas "posve zaboravljena" (*ibid.*: 129). Doista, kad sagledamo kritičku i historiografsku recepciju opusa Dubravke Ugrešić, njezine rane zbirke nerijetko ili ostaju u sjeni recentnije romaneskne i esejističke produkcije ili se spominju relativno uopćeno i shematizirano kao primjer autoričine rane, "postmodernističke" poetike (usp. Dakić 2025). Međutim, kao što i sama autorica naznačuje u *Brnjici za vještice*, njezine rane priče zaslužuju vrstu pozornosti koja će ih izmjestiti iz shematskih čitanja.

"Love story" je, prije negoli ljubavna priča, parodija naslovnog žanra koju u prvom licu pripovijeda neimenovana pripovjedačica. Od tipične ljubavne priče ona odstupa pretvarajući odnos između dvoje ljubavnika u odnos između autorice/ autora i kritičara/kritičarke ili, uopćenije, između teksta i čitatelja. Njezin je ljubavnik, u priči imenovan Bublik, navodno zagovornik visoke književnosti koji među ostalim smatra "da je 'lijepa književnost danas mrtva' (!); da je poriv za čitanjem iste znak šizoidnog odnosa prema životu; da su na vrhu svjetskih top-lista memoari, krimići i pornići; da umjetnost općenito srlja u kič" (Ugrešić 1978: 9). Nakon što je prepoznao književni *sensibilitet* pripovjedačice, ona neprestano piše kako bi pridobila njegovu naklonost, a on nemilice kritizira njezine priče, smatrajući da "prozi treba dobra infuzija autentizma" (*ibid.*: 27). Naizgled slijedeći njegove zahtjeve i savjete, pripovjedačica ih višestruko ironizira i izigrava, ponajprije skrećući pozornost na pripovjednu situaciju, postupke i motive – primjerice na (ne)vjerodostojnost pripovijedanja u prvom licu, upotrebu opisa i banalnih usporedbi, konstrukciju zapleta, tipične likove i motivske klišeje – a zatim i intertekstom te upotrebom i/ili osvještavanjem žanrovskih obrazaca koji od njezina teksta odbijaju povlaštenog ljubitelja tzv. lijepe književnosti. Labavi i čvrsti zapleti, fantastika, metamorfoze, žargon, prvo lice, traperice, ruralni motivi, "mali čovjek", parodija, simbolizam – sve se nalazi na popisu Bublikovih zabrana, sežući do naputaka za cenzuru središnje ljubavne/književne priče: "Želim konačno običan, blagourbanizirani jezik, prenošenje dosadne, besmislene svakidašnjice u najsitnijim detaljima. Hoću dosadu u kojoj živimo, hoću autentičnost dosade, njezinu fotografiju..." (*ibid.*: 15).

Suprotno takvom zahtjevu, pred čitateljem se nižu fragmenti svakodnevice, a pred Bublikom ispisane priče, u kojima se miješaju elementi komedije, horora, groteske, fantastike, autobiografije, kriminalističke, ljubavne i erotske proze, koje željenog ljubavnika/čitatelja nikako ne uspijevaju zadovoljiti. Ta rodno kodirana asimetrija priziva uobičajeni tretman spisateljica u kritičkoj tradiciji kojoj su feministkinje dodale epitet *falička*,⁸ a koji pripovjedačica ironično internalizira:

⁸ Pojam je u upotrebu uvela američka kritičarka Mary Ellmann u klasiku feminističke kritike *Thinking about Women* (1968).

Ah, da sam barem Napoleon, Dostojevski ili Rubirosa...! Na površinu svijesti isplivale su sve same trice iz života gospođice, sve same kućine bez prave pućine. Na svoje vlastite doživljaje natezala sam smisao kao poderanu čarapu – uvijek je izvirivao palac besmisla. (*ibid.*: 27)

Parodija ljubavne priče ipak ne završava *happy endom* – Bublik nalazi novu pripovjedačicu, a ova priča prepušta se svojim budućim čitatelji(ca)ma.⁹

S obzirom na to da je u ovoj priči Dubravka Ugrešić inaugurirala neke od tema i postupaka koji će obilježiti njezinu poetiku u cjelini, pripovjedne strategije i rodno kodiranje različitih koncepata književnosti koje uvodi u *Pozi za prozu* u nastavku ćemo povezati s drugim problemom koji je obilježio i autoričino stvaralaštvo i njezinu recepciju, a riječ je o statusu politike i koncepciji književnog angažmana u autoričnim djelima te o obuhvatnijim uvidima u cjelinu njezina opusa. U tom smislu u autoričinoj recepciji pojavljuje se nekoliko interpretativnih pretpostavki i obrazaca koje njezini tekstovi dijelom predviđaju te nude alate za njihovo osporavanje. Naime, književna povijest sklona je u ranijim autoričnim djelima, objavljenim 1970-ih i 1980-ih, istaknuti tzv. postmodernističko poigravanje književnim tekstom i hijerarhijom književnih vrijednosti. Usto se nerijetko aktivira problematična pretpostavka o prijelazu s navodno "apolitičnog" interesa za književni tekst u toj ranoj fazi opusa prema "političkom" (ili, u pejorativnom smislu, navodno politiziranom) interesu za društveni kontekst od 1990-ih naovamo, koji prati žanrovska dominacija eseja nasuprot fikcionalnoj prozi iz ranije faze njezina stvaralaštva (usp. Dakić 2025). Uz to što su i takva tumačenja ponajprije politički intonirana, ona političke elemente autoričinih djela nastoje reducirati na političku materiju nastalu raspadom Jugoslavije te pritom previđaju ključni aspekt njezine dosljedne koncepcije književnog angažmana, koja se kontinuirano razvija u cjelini njezina opusa, a postavlja se prvenstveno kao politika forme. Nudeći prijeko potreban uvid u cjelinu autoričina stvaralaštva, Jasmina Lukić u tekstu *Pisanje kao antipolitika* istaknula je da u pristupu prozi Dubravke Ugrešić uvijek valja voditi računa

o osnovnom poetičkom uverenju, jasno vidljivom još od njene prve prozne knjige *Poza za prozu*, da literatura mora biti nezavisna od neposredne stvarnosti, da ona toj stvarnosti ne treba da se podređuje, niti da joj na bilo koji način služi. Ovakvo

⁹ U izdanju zbirke iz 1989. "Love story" dobiva epilog u kojem pripovjedačica i Bublik zamjenjuju uloge – on joj kao urednici u izdavačkoj kući predaje svoju priču napisanu prema načelima koja zastupa. Obrat uloga ovdje se oslikava u dvjema umetnutim pričama koje također ne završavaju sretno. Zahvaljujem profesorici Aneri Ryznar što mi je skrenula pozornost na drugo izdanje zbirke.

autorsko polazište značilo je istovremeno – i sasvim konsekventno – odbacivanje jednog tradicionalističkog odnosa prema literaturi i prema pisanju, u okviru kojeg se književnosti pridaje određena društvena funkcija, a piscu uloga promotora određene državne ili nedržavne ideologije. Ta premisa zadržava središnju važnost i u njenim kasnijim knjigama, pisanim tokom devedesetih godina, kada je promjenjeni društveni kontekst reaktualizovao pitanje književnog angažmana na novi način. (Lukić 2001: 86)

Referirajući se na jugoslavenski politički i kulturni kontekst u kojem se formirala rana poetika Dubravke Ugrešić, Lukić primjećuje da ideja o književnoj autonomiji, u autoričinu slučaju teorijski inspirirana ponajprije ruskim formalizmom, nije bila suprotstavljena mogućnostima društvenog angažmana u umjetnosti. Stoga Lukić podcrtava formativnu ulogu autoričine prve zbirke za kasniju politiku ili "antipolitiku" njezina pisma:

Nakon *Poze za prozu*, u kojoj je pripovedačica, tražeći adekvatnu formu pripovedanja koja bi oživela uspavanu princezu Lepu Književnost, ispitivala različite narativne strategije, Dubravka Ugrešić je i u narednim knjigama ostala verna osnovnoj formuli iz svoje prve novele. Ono što je nju primarno interesovalo bilo je pripovedanje, igra različitim žanrovskim formama i narativnim mogućnostima koje one otvaraju. (*ibid.*: 88–89)

314

U tom smislu osobito je zanimljiv autoričin danas nešto rjeđe spominjan roman, objavljen nakon kulturnog prvijenca, a prije naslova koji će uslijediti nakon autoričina odlaska iz matične književne sredine. Riječ je o *Forsiranju romana reke*, objavljenom 1988. godine, za koji je Dubravka Ugrešić kao prva spisateljica primila *NIN*-ovu nagradu za roman godine, čijim ćemo se tretmanom žanra i potencijalnim teorijskim pristupima uz koje bismo ga mogli čitati pozabaviti u sljedećem dijelu rada.

3. FORSIRANJE ŽANRA I PERSPEKTIVE NJEJOVA ČITANJA

Forsiranje romana reke poetički se nastavlja na dotadašnje autoričine proze uz ponovni fokus na književnu temu, no u svoj metatekstualni okvir i u dijegetički univerzum u kojem prebivaju njegovi brojni likovi inkorporira aktualne političke probleme trenutka u kojem nastaje. I upravo se zbog toga, možda više nego u dotadašnjim autoričnim djelima, pokazuje kako političnost njezina romana ne

proizlazi iz spomenute aktualizacije političkih tema, već iz načina na koje književni tekst o politici te pratećim konstelacijama odnosa književnosti i društva progovara vlastitim pripovjednim strategijama i postupcima, prvenstveno svojim odnosom prema književnoj povijesti i suvremenosti, gdje se žanr ponovno ističe kao jedan od središnjih pripovjednih interesa. Međunarodni susret pisaca u Zagrebu sredinom 1980-ih kao središnji događaj koji povezuje mnoštvo likova, kao i pripadnih im žanrova, u tom romanu omogućuje slojevitu problematizaciju raznolikih spojeva književnog i političkog polja. Među metama možemo izdvojiti: odnos službene jugoslavenske politike, utjelovljene u karikiranom liku ministra kulture, prema književnosti i njezinim predstavnicima; slučajeve otvorene cenzure i krijumčarenja romanesknog rukopisa češkog pisca sa svijetlom obiteljskom biografijom i mračnom uredničkom prošlošću; originalni jugoslavenski spoj književnosti i radništva u programu *Kultura udruženom radu*; geopolitički oblikovane habituse ruskih, srednjoeuropskih, jugoslavenskih i američkih pisaca; različite koncepcije književnog jezika i društvene uloge kulture; rodnu dinamiku u književnom polju te status i međudodnos njegovih različitih sudionika, od autora, urednika, kritičara i prevoditelja do nominalnih predstavnika kulturne politike.

Međutim, uz središnju temu koja omogućuje slojevitu analizu književnog polja, u *Forsiranju romana reke* ona je distinktivna upravo zbog žanrovskog kolaža u kojem se provodi, u kojem se kombiniraju obrasci i klišeji različitih žanrova, od proze u trapericama do kriminalističkog, ljubavnog i erotskog romana, uz metatekstualni okvir, umetnuta pisma jedne od sudionica skupa i ulomke proze u kojoj se pojavljuje imenjak protagonista temeljne dijegetičke razine Pipa Fink. Takvim žanrovskim odabirom roman na vlastitom tekstualnom tkivu prikazuje i propituje konflikt kroz koji svaki od likova prolazi u skladu sa zakonima (parodije) žanra u kojem se našao – sukob između predodređene sudbine (političke, romantične, obiteljske, profesionalne, književne, životne itd.) i vlastitog udjela u njezinu krojenju. S namjerom da napiše roman o piscima pripovjedačica se pita: "Šešir je pun likova! Što da radi ovaj lik koji držim u ruci?" (Ugrešić 1988: 12). Našavši se i sama na međunarodnom književnom skupu, u metatekstualnom okviru priziva teorijske pristupe tom problemu:

S nježnošću sam promatrala masne tavice, lončice, žlice i vilice, razmišljajući usput o tradiciji u smislu Eliota i evoluciji u smislu Tinjanova. *Svi mi pisci smo jedna velika obitelj*, rekla sam ganuto Helgi dok smo komadićima kruha strugale iz tavice kajganu, prožetu nevidljivom prisutnošću Juan Čun-čuna i Abdula Lalifa Akela. *Književnost je golema matrjoška*, rekla sam s punim ustima. *Što je to ma-trjo-ška*, upitala je Helga. (*ibid.*: 5–6)

Nadzorom u književnom polju bave se dvojica po mnogočemu suprotstavljenih likova: u praksi netaleantiran i ambiciozan predstavnik službene kulturne politike i zagovornik spoja kulture i radništva, koji u tajnosti ispisuje nekrologe svojim kolegama piscima (pridruživši im i s književnim talentom naizgled nepovezane rubrike poput političkih stavova, porijekla, karaktera), a u teoriji misteriozan Jean Paul Flagus, nepozvan uljez koji snuje o naprednom sustavu kontrole književnog stvaralaštva i koji tvrdi:

Književnost je u mnogim razdobljima počivala na ideji proizvodnje, a proizvodnja se u načelu može kontrolirati. Romantičarske ideje, na primjer, najteže su podrovala koncepciju književnosti kao proizvodnje i oživjele mit o genijalnosti, originalnosti, jedinstvenosti, neponovljivosti književne kreacije i svim tim besmislicama... Takve ideje unose nered i svakako osujećuju ideju totalne književne kontrole. Tim više što se pisci i danas hrane tim mitom, koji je najčešće osobni motiv svakog stvaraoca... (*ibid.*: 197)

316

S druge strane, u sustavu u kojem se od svakog pisca očekuje da predstavlja svoju zemlju, ili jezik i književnost, a s njima možda i žanr, nesretna sudbina snalazi one koji se tom očekivanju nastoje oduprijeti. Ruski pisac Trošin, koji podbacuje u namijenjenoj mu predstavljačkoj ulozi, "[k]ao da nikada nečemu ili nekome nije pripadao, stvarno pripadao. Ne zato što to nije htio. Nije mogao. Računao je, uvijek je nekako podsvjesno računao kako da ne bude *uključen*, kako da sačuva pravo na nesudjelovanje, kako da sačuva neku svoju, njemu samom nejasnu, čvrstu točku..." (*ibid.*: 102).

U odnosu na obje silnice – predodređenost koja bi završila u potpunoj predvidljivosti i kontroli te jedinstvenost u kojoj se skriva želja za nepripadanjem – koncept žanra kakav uspostavlja *Forsiranje romana reke* računa na podmetnute riječi-opeke kojima se koristio njegov prvi protagonist Jose Ramon Espeso:

Okružen zidovima Carabanchela često je znao zamišljati nizove opeka ispod žbuke, kako su složene, kakve su veličine, koliko ih ima. Na taj način trenirao je unutrašnji mir i zauzdavao strah. Pišući pjesme Jose Ramon je baratao riječima kao s opekama. Mogao je osjetiti njihovu hrapavost ili glatkoću, poroznost ili čvrstinu, njihove bridove, baš kao da u ruci drži opeke i važe njihovu težinu. Slegao je riječi u pjesme, kao da slaže opeke, i gradio čvrste zidove riječi. Često je znao zamišljati jednu opeku, onu koja je ključ, pomoću koje se otvara cio zid, koja izgleda kao ostale, a lažna je, koja se traži dugo i mukotrpno, kuckanjem, dodirom, osluškivanjem zvuka. U svoje pjesme stao je Jose Ramon uzidavati takvu riječ-opeku koja je, kad bi se pronašla, mijenjala, pomicala, obrtala ili širila smisao pjesme, obasjavala je drugim svjetlom, onim iz pukotine, onim s druge strane. (*ibid.*: 21)

Usložnjavanje žanrova između krajnosti konvencije i originalnosti, njihovo međusobno osvjetljavanje, istovremena upotreba i kritičko razotkrivanje njihovih obrazaca, kao i neophodna parodijska pukotina koja razotkriva neprikladnost dvaju polova za promišljanje politike književnog teksta, a stoga i za shvaćanje zapleta u koje se upleću i iz kojih se pokušavaju isplesti likovi *Forsiranja romana reke*, prizivaju različite teorijske koncepcije kojima se od druge polovice XX. stoljeća naovamo nastojalo afirmirati antirepresentacijsko shvaćanje književnog teksta. Među utjecajnijima možemo se pozvati na jednu od najčuvenijih kritika proizašlih iz naslijeđa specifično moderne kritike klasičnog žanrovskog sustava i njegove teorije, važećih od antike do XVIII. stoljeća – esej "Zakon žanra" Jacquesa Derridaa, koji započinje temeljnim *credom* klasične teorije žanrova: "Žanrove se ne smije miješati" (Derrida 1988: 132). Uvriježeni zakon tvrdi: "mora se poštovati neka norma, ne smije se prijeći neka granična crta, ne smije se doći u opasnost nečistoće, anomalije ili čudovišnosti" (*ibid.*: 133). Unatoč tomu slijedi pitanje: "Što ako postoji, u srce samog zakona položeni, neki zakon nečistoće ili princip kontaminacije? Pretpostavimo također da je uvjet za mogućnost zakona (žanra) a priori jednog protuzakona, aksiom nemogućnosti koji bi poremetio njegov smisao, red, i racionalnost?" (*ibid.*). To pitanje u sustavu žanrova uvijek već podriva priznati zakon upravo zbog njihove ponovljivosti: "Zakon i protuzakon opslužuju jedan drugog citacijama kojima prizivaju pojavljivanje onog drugog, i svaki citira drugog u tom procesu" (*ibid.*). Zato je dinamika koju Derrida razotkriva uvelike kompatibilna s pozicijom romana u modernom žanrovskom sustavu: riječ je o osobitom načinu "sudjelovanja bez pripadanja, o uzimanju udjela u skupu bez bivanja njegovim dijelom, bez članstva u njemu" (*ibid.*: 134). Međutim, žanr nije moguće ni ostvariti ni ukinuti, i upravo s takvom neizbježnom, ambivalentnom sudbinom žanra računa *Forsiranje romana reke*: "Svaki tekst sudjeluje u jednom ili više žanrova, nema bez-žanrovskog teksta: postoji uvijek žanr i žanrovi, ali ipak takvo sudjelovanje nikada ne postaje pripadanjem" (*ibid.*: 136). Nije slučajno da Derrida svoje uvide o žanru potkrepljuje upravo čitanjem književnog teksta koji je "sačinjen tako da se izruguje svim mirnim kategorijama žanrovske teorije i povijesti kako bi poremetio njihove taksonomske izvjesnosti, raspodjelu njihovih razreda i pretpostavljenu stabilnost njihovih klasičnih nomenklatura" (*ibid.*), od kojeg čitatelj traži "[d]a odgovori, da posvjedoči, da kaže što ima reći u odnosu na zakon modusa ili na zakon žanra" (1988: 137).

Osim za širenje kritičke svijesti o funkcijama žanra u modernoj književnosti francuski je filozof, zahvaljujući višeznačnosti francuskoga *genre*, u suvremenoj teoriji zaslužan i za snažnu asocijaciju književnih i ljudskih žanrova kao primjeraka pretpostavljenih ne-prirodnih (*techné*) i prirodnih (*physis*) vrsta, od kojih su za

pristup opusu Dubravke Ugrešić osobito značajne koncepcije roda, tijela, jezika i nacije. Značenjska relacija književnog žanra i općeg pojma roda ili vrste uvelike je inspirirala feminističko proučavanje veze žanra i rodni uloga u književnom polju, koje su, dakako, dublje od semantičkih u strukturnom i historijskom smislu. Kako je to pokazala Mary Eagleton u sistematičnoj analizi tog problema, kvantitativno sociološko objašnjenje te veze daleko je od zadovoljavajućeg – stoga se i feminističko proučavanje žanra preusmjerilo s književno-historijskih podjela i preferencija¹⁰ na subverzivne strategije i učinke ženskih poetika (Eagleton 2000: 253). Kako nas upozorava autorica, koliko god da se trudimo afirmirati žensku književnu tradiciju i tako ispraviti previde tradicionalne, dominantno muške književne kritike i povijesti, teško je nazreti i kritički afirmirati subverzivni potencijal književnih (i uopće kulturnih, a napose popularnokulturnih) obrazaca i ostvarenja bez radikalnije umjetničke intervencije u vrijednosni *status quo* (*ibid.*: 253–254).¹¹ Zato su za čitanje Dubravke Ugrešić u kontekstu feminističkog proučavanja žanra osobito relevantni pristupi koji su se usredotočili na kritiku realističkog standarda književne vrijednosti u ženskim poetikama, s kulminacijom u francuskoj teoriji 1960-ih i 1970-ih (*ibid.*: 253). Taj okvir u isti mah priziva i formalističku perspektivu u pristupu kompleksnim vezama roda i žanra te koncepciji književnog angažmana. Pritom je indikativno da je u recepciji Dubravke Ugrešić feministička strana priče bitno zastupljenija od formalističke, pa stoga i autorica u svojoj *Brnjici za vještice* upozorava:

Štefica Cvek u raljama života imala je više veze s ruskim formalistima (Viktor Šklovski, Boris Ejhenbaum), s konceptualizmom, s tada novom teorijom recepcije – nego s feminizmom i popularnom kulturom. Tehnika šivanja nije izabrana samo zato što sam tražila tehniku primjerenu "ženskom" narativu. (Ugrešić 2021: 15)

¹⁰ Valja napomenuti da je ova linija proučavanja ponudila dragocene uvide u različite mehanizme koji unutar i izvan književnog polja oblikuju sudbine pojedinih žanrova, najčešće romana – od društvene pozicije spisateljica i uvjeta njihove književne djelatnosti, trendova u izdavaštvu i kritičke recepcije ženskih opusa do njihovih autorskih strategija i namjera, osobito u kombinaciji s kulturnim statusom pojedinih žanrova, kao i analize dominantnih kritičkih i historiografskih glasova koji su ipak više cijenili tradicionalno muška žanrovska ostvarenja. Kako ističe Eagleton, "žanrovske podjele nisu neutralne i nepristrane klasifikacije, a naši estetski sudovi ideološki su obremenjeni" (2000: 252).

¹¹ Eagleton upravo navodi primjer sretnog kraja ljubavne priče (2000: 254), s kojim se Dubravka Ugrešić na različite načine suočavala kroz cijeli svoj opus, od ranih zbirki i romana do esejističkih refleksija o žanrovskoj tradiciji. Tako i u *Brnjici* autorica napominje: "Struktura bajke je civilizacijski *mem*, ona je čip ugrađen u naše kolektivno pamćenje. Ne znam ni za jednu bajku koja ne bi imala sretan kraj, kao što ne znam ni za jedan 'ljubić' koji ne slijedi strukturu bajke. Pa ipak, to što književne junakinje i junake čini junacima nije samo žanrovska struktura, niti pak obavezni *happy end* koji u našim mozgovima podiže razinu dopamina. Sve njih junacima čini njihova *nevina vjera* u *happy end*" (Ugrešić 2021: 22).

Opus Dubravke Ugrešić distinktivan je među ostalim i zbog toga što priziva spoj feminističke i formalističke perspektive u razumijevanju političnosti njezinih djela, čijem čitanju nije prikladno kakvo izvanknjiževno mjerilo. Iako je žanr, primjećuju Wellek i Warren, fenomen koji ponajprije privlači tzv. "unutarnje" proučavanje književnosti (1985), riječ je ujedno i o svojevrsnom zglobu koji formalističku perspektivu usmjerava prema društveno-historijskoj koncepciji književnosti.¹² Kako ističe David Duff u uvodniku antologije moderne teorije žanrova, ruski formalizam predstavlja "prvu održivu upotrebu Saussureove 'sinkronijske' metodologije u proučavanju književnosti, no zadržava i dijakronijsku perspektivu, pri čemu se određeni žanr definira i u odnosu na žanrove koji ga okružuju i u odnosu na prethodne manifestacije tog žanra" (Duff 2000: 8). U tom smislu posebnu je pozornost formalista privukla parodija kao mehanizam koji na osobit način razotkriva dinamiku književnog sustava, i na dijakronijskom i na sinkronijskom planu, s obzirom na to da parodija do krajnosti dovodi istovremenu reprodukciju i prevladavanje književnih konvencija. Pojam žanra i parodije ruski su formalisti proučavali u uskoj vezi s konceptom književne evolucije koja se, prema njima, odvija "invencijom novih formi i – najčešće – upotrebom starih formi u novoj funkciji" (Tynjanov 2019: 305–306). Prema Tynjanovu, "[s]vako je književno nasljeđivanje ponajprije borba, rušenje stare cjeline i ponovno ustrojavanje novih sastavnica" (Tinjanov 1998: 47). No upravo parodija distinktivno "živi dvojakim životom" (*ibid.*: 50), ispunjavajući dvostruku zadaću: "1) mehanizaciju određenoga postupka, 2) organizaciju nove građe, pri čemu će novu građu i činiti mehanizirani stari postupak" (*ibid.*: 64); "[p]arodija se sva sastoji u dijalektičkoj igri postupka" (*ibid.*: 88). Za razliku od koncepcija parodije utemeljenih u humoru i izrugivanju, Tynjanov razvija znatno osjetljivije shvaćanje simultane usmjerenosti *prema* određenom djelu ili žanru i *protiv* njih, odnosno njegove istovremene negacije i afirmacije u književnom sustavu (Tynjanov 2019: 306), koji ruski teoretičar razmatra u višestrukim vezama s društvenom strukturom (*ibid.*: 328) i time u formalističkom okviru postavlja u načelu sociološko pitanje o književnosti.¹³

¹² Opaske Welleka i Warrena o dvjema vrstama književne povijesti relevantne su i danas: "Dok ovi i mnogi drugi istoričari obrađuju književnost kao puki dokument za ilustrovanje nacionalne ili društvene istorije, istoričari koji sačinjavaju drugu skupinu uviđaju da je književnost, pre svega, umetnost, ali nisu, izgleda, u stanju da napišu istoriju. Oni nam nude isprekidan niz ogleda o pojedinačnim autorima, pokušavajući da ih povežu 'uticajima', ali u odsustvu svake predstave o stvarnoj istorijskoj evoluciji. [...] Većina vodećih istorija književnosti jesu ili istorije civilizacije ili zbirke kritičkih ogleda. Jedna vrsta nije istorija *umetnosti*, druga nije *istorija* umetnosti (Velek i Voren 1985: 292–293).

¹³ Štoviše, kasniji će čitatelji ruskog formalizma, usprkos pretpostavci o njihovoj navodnoj ahistorijskoj orijentaciji, značajnije cijeniti njihov doprinos promišljanju društvenog udjela umjetnosti od "sociologističkog" pogleda na proces književne proizvodnje i socijalnu tematiku u književnosti (Lovell 2001: 417).

Kad se iz ovih triju perspektiva – dekonstrukcijske, feminističke i formalističke – vratimo ranoj poetici Dubravke Ugrešić, pitanja koja o njezinu književnom angažmanu i politici njezina djela valja postaviti tiču se ponajprije strategija kojima radi na distinktivnom odnosu prema književnoj povijesti i suvremenosti, a u okviru kojeg problematizira ne samo različite društvene fenomene koji su formirali i transformirali polje suvremene književnosti već i konkretne koncepcije veza između književnosti i društva.

4. ZAKLJUČAK

Čitateljski fokus na ranim djelima Dubravke Ugrešić, objavljenima 1970-ih i 1980-ih, može nam mnogo reći ne samo o njezinu opusu u cjelini već i o specifičnoj poziciji u književnom polju, koja u kontinuitetu održava vezu između pojmova koji se u uopćenijoj recepciji uporno nastoje razdvojiti: između književnosti i politike, autonomije i angažmana, artikulirane društvene kritike i antiesencijalističke pozicije u odnosu prema raznim (književnosti izvana nametnutim) politikama i identitetima. Ako je žanr uzorak autoričinih poetičkih *zakona*, u tadašnje književno polje ulazi, a u sadašnjem se izdvaja, po osviještenom dijalogu s književnom poviješću i aktualnošću, odnoseći se prema zakonima književnog polja, a napose tržišta, sa specifične margine koja formalnu invenciju snažno povezuje s mogućnošću spisateljskog angažmana. Kao što smo nastojali pokazati, u svojoj ranoj zbirci Dubravka Ugrešić započela je osobitu politiku žanra, izlažući svaku ideju "lijepe" ili visoke književnosti, kao i mimetičku koncepciju umjetnosti, neizbježnim nevoljama žanra – ostvarujući se u mnoštvu žanrovskih lica bez krajnje pripadnosti ili prepoznavanja i u jednome od njih. S ljubavnim romanom u *Štefici Cvek u raljama života* i žanrovskim kolažom koji se slaže u *Forsiranju romana reke* Dubravka Ugrešić među ostalim ispisuje žanrovsku sudbinu romana, barem onakvu kakvu je opisao Mihail Bahtin, definirajući ga kao žanr koji je uvijek *u nastajanju*. Smještajući se u aktualni povijesni trenutak 1980-ih, drugi je autoričin roman posebno značajan s obzirom na to da kroz tretman žanra prelama pitanja o odnosu književnosti i društva te političkim potencijalima umjetnosti, ostavljajući svojim čitateljima vrijednu lekciju: svi oni likovi koje pripovjedač *drži u ruci*, uključujući i sebe sama, istovremeno pripadaju i ne pripadaju svojim žanrovima, i jedino takvi nalaze svoj par u čitanju – koje istovremeno pristaje na žanr i žanru se opire.

Zbog toga autoričin opus postavlja izazov i teoriji i povijesti i kritici da pronađu prikladne leće za njegovo čitanje. U tom smislu, kad bismo *Forsiranje romana reke*, uz primjerice *Ministarstvo boli* i *Muzej bezuvjetne predaje*, pokušali promisliti u kontekstu jugoslavenskog i postjugoslavenskog političkog romana, valjalo bi

istaknuti da je riječ o predlošcima koji zahtijevaju teorijsko i metodološko osvjetljavanje najmanje dviju slijepih pjega u istraživanjima tog žanra – pitanje forme u shvaćanju političkog romana i potencijal feminističkih čitanja tog žanrovskeg korpusa. S tim je pitanjima povezana i specifična pozicija Dubravke Ugrešić u konstituciji i dinamici postjugoslavenskog književnog polja, koja također zahtijeva prilagodbu čitateljskih leća, s obzirom na to da se u svojoj posljednjoj knjizi predstavlja kao *trans-* ili *postnacionalna* književnica (2021).¹⁴

Počevši svoj književni put knjigama za djecu, Dubravka Ugrešić bila je svjesna da su školske zadaće, čitanke i biblioteke mnogo više od onoga što naizgled jesu. Od *Kulture laži* (1996) do *Crvene škole* (2021) autorica se posvetila kritičkoj analizi čitanke kao generacijskih koordinatnih sustava, u rasponu od 1950-ih do 1990-ih. Zato je posebno indikativna uloga opusa Dubravke Ugrešić i njezine koncepcije politike književnosti u transgeneracijskom dijeljenju i stvaranju znanja, a osobito njegova recepcija kod čitatelja mlađih generacija. Od prvih priča do *Brnjice za vještice* autorica se dosljedno – i poetički i autopoetički – postavljala nasuprot raznim oblicima kulturnog okamenjivanja i nazadovanja kojima i danas, više od tri desetljeća nakon slučaja *Vještica iz Rija*, u domaćem kulturnom polju možemo svjedočiti. Primjerice, jedna od najboljih aktualnih književnih inicijativa u regiji nosi ime njezine junakinje Štefice Cvek, a riječ je o regionalnom izboru feminističke i angažirane književnosti koji na godišnjoj razini objavljuje kolektiv mlađih kritičarki i kritičara.¹⁵ Među ostalim i oni nas podsjećaju da unatoč silnicama i kulture zaborava i komercijalizacije u književnom polju, u vrijeme u kojem različiti navodni *fakcionari* nastoje prevladati emancipaciju *fikcionarom*, igra koju je Dubravka Ugrešić započela prije više od pola stoljeća nipošto nije završila.

LITERATURA

Bahtin, Mihail. 2019. *Teorija romana*. Prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.

¹⁴ Mnogi autori koji su se u proteklih desetak godina bavili pojmom postjugoslavenske književnosti Dubravku Ugrešić ističu kao paradigmatiku figuru tog kulturnog polja. Primjerice, Jasmina Lukić autoričin opus razmatra kao polazišnu točku ženskog književnog stvaralaštva u postjugoslavenskom okviru (Lukić 2017: 289), Aleksandar Mijatović u knjizi *Temporalities of Post-Yugoslav Literature: The Politics of Time* (2020) donosi čitanje romana *Ministarstvo boli* i *Baba Jaga je snijela jaje*, a u nedavno objavljenoj *Književnoj republici Jugoslaviji* (2025) Boris Postnikov fokusira se na kritiku globalnog književnog tržišta u autoričinoj zbirci *Zabranjeno čitanje*, razmatrajući specifičnost njezina autorskog habitusa u kontekstu ekonomskih i kulturnih promjena koje se prelamaju preko ideje o umjetničkoj autonomiji.

¹⁵ Više o izboru v. na portalu bookvica.net (pristup: 28. 8. 2025).

- Dakić, Mirela. 2025. *Rod, avangarda i politika pisanja*. Zagreb: Durieux.
- Derrida, Jacques. 1988. "Zakon žanra". Prev. Borislav Knežević. U: *Rival: časopis za književnost* 3–4: 132–144.
- Duff, David. 2000. "Introduction". U: *Modern Genre Theory*. Ur. David Duff. London/New York: Routledge: 1–24.
- Eagleton, Mary. 2000. "Genre and Gender". U: *Modern Genre Theory*. Ur. David Duff. London/New York: Routledge: 250–262.
- Lovell, Stephen. 2001. "Tynianov as Sociologist of Literature". U: *The Slavonic and East European Review* 79, 3: 415–433.
- Lukić, Jasmina. 2001. "Pisanje kao antipolitika". U: *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 64, 10: 73–102.
- Lukić, Jasmina. 2017. "Rod i migracija u postjugoslavenskoj književnosti kao transnacionalnoj književnosti". U: *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*. 87, 33: 273–291.
- Tinjanov, Juri. 1998. *Pitanja književne povijesti*. Prev. Dean Duda. Zagreb: Matica hrvatska.
- Tynianov, Yuri. 2019. *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*. Prev. Ainsley Morse i Philip Redko. Boston: Academic Studies Press.
- Ugrešić, Dubravka. 1978. *Poza za prozu*. Zagreb: Centar društvenih djelatnosti SSOH.
- Ugrešić, Dubravka. 1981. *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ugrešić, Dubravka. 1988. *Forsiranje romana reke*. Zagreb: August Cesarec.
- Ugrešić, Dubravka. 2021. *Brnjica za vještice*. Zagreb: Multimedijalni institut.
- Velek, Rene i Ostin Voren. 1985. *Teorija književnosti*. Prev. Nikola Koljević. Beograd: Nolit.

322

Abstract

THE POLITICS OF GENRE – IN HER OWN WAY

The paper deals with the treatment of genre in Dubravka Ugrešić's early short stories and novels as the starting point of her poetics and opens a discussion about the concept of literature and its politics, which is in the background of both the genre status of her early works and her oeuvre as a whole. Using the short story "Love Story" from the 1978 collection *Poza za prozu* (*A Pose for Prose*) and the 1988 novel *Forsiranje romana reke* (*Fording the Stream of Consciousness*), the analysis focuses on a specific connection between literature and politics that manifests itself in the author's approach to the genre and continues to develop throughout her oeuvre, stubbornly resisting not only simplified interpretations of her work, but also broader ideas about the social functions of literature. In doing so, the paper also highlights possible theoretical perspectives through which to consider the critical potential of the author's use of genre in her early works: the deconstructivist conception of the law of genre, the feminist critique of realist poetics, and the formalist concepts of evolution and parody.

Keywords: genre, politics of literature, Dubravka Ugrešić, *A Pose for Prose*, *Fording the Stream of Consciousness*, feminist criticism, Russian formalism