

Liminalnost i liminoidnost u pismu Dubravke Ugrešić

ABSTRACT: Ryznar Anera, *Liminal and Limioid in Dubravka Ugrešić's Writing*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 28. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 249–261. ISSN 2084-3011.

The experience of borderlines, displacement, and non-belonging has fundamentally defined Dubravka Ugrešić's writing, as well as her personal biography. Initially as an exile, an outcast from national culture, and later as a transnational author and intellectual, she was marked by a position of permanent liminality, existing *betwixt and between* (Turner) rigid national, social and political structures. The experience of liminality is also embodied in her writing, primarily in the exploration of the topic of exile in the novels *The Museum of Unconditional Surrender* and *The Ministry of Pain*. In her later novels the liminal gives way to the liminoid, understood as a particular regime of writing characterized by playfulness, performativity, subversion but also a utopian sense of literary *communitas*. This paper outlines this shift and demonstrates, using the novel *Fox* (2017) as an example, how the concepts of the liminal and the liminoid can contribute to a critical reading of Ugrešić's fiction.

KEYWORDS: liminality; liminoid; performativity; trickster; Russian avant-garde; Oberiu; *communitas*



Popularnost teorije liminalnosti u suvremenim društvenim i humanističkim znanostima ne iznenađuje. Živimo u vremenu neprestanih migracija i kriznih stanja, u svijetu fluidnih, hibridnih i umnoženih identiteta (*hyphenated identities*, Ugrešić, 2017, 64), a kulturni tekstovi koje pritom oblikujemo često privilegiraju upravo liminalne tipove iskustva, liminalne prostore i subjekte. Stoga su najrazličitije discipline, od antropologije i sociologije, preko postkolonijalne teorije, pa sve do studija izvedbe i književne kritike, u konceptu liminalnosti pronašle sredstvo za bolje razumijevanje i opisivanje različitih primjera kulturne, društvene i političke „međusnosti” (*in-betweenness*). Liminalnost kao hermeneutički koncept, primjećuje Eva Eglāja-Kristsone (2015, 146–147),

zanima sve one koji se bave proučavanjem granica, procijepa, karika koje nedostaju; taj je dinamičan koncept povezan s konfliktom, hibridnošću, stapanjem, zagađenjem; s kaosom i stvaranjem; s fluidnošću identiteta i značenja; s onim što je nestabilno ili uznemirujuće; s transgresijom, subverzijom i transcendentnošću.

Pojam liminalnosti je, dakle, putujući kroz različita znanstvena polja i discipline, do književne kritike došao kao zasićen koncept koji je akumulirao pojmove kao što su ritual, simbol, refleksivnost, performativnost, antistruktura, ambivalencija, subverzija, igra i utopija. Mnogi od tih pojmova posve su srodni poetici Dubravke Ugrešić pa će se stoga u ovome radu liminalnost prvo opisati kao specifičan tip iskustva koji uvezuje njezine romane i eseje i najčešće je spregnut s temom egzila, a onda, u romanima posljednje faze, i kao specifičan režim pisanja koji bismo mogli nazvati liminoidnim, a čiji se učinci prostiru u područje etike i politike književnoga teksta.

Liminalnost

Pojam liminalnosti skovao je početkom 20. stoljeća francuski etnograf Arnold van Gennep u knjizi *Obredi prijelaza* (*Les rites de passage*, 1909) u kojoj je analizirao ceremonijalne obrede malih zajednica. Izvevši je iz latinske riječi *limen* (prag) koja čuva prostorno podrijetlo toga pojma, van

Gennep je liminalnost vezao uz rituale koji prate svaku promjenu mjesta, stanja, društvenog položaja i dobi (primjerice obredi inicijacije, rođenja i smrti, vjenčanja, vjerski obredi i sl.). Van Gennepove uvide preuzeo je britanski antropolog Victor Turner koji je šezdesetih u svojoj studiji *The Forrest of Symbols* (1967) liminalnost definirao kao stanje koje „odlikuje sumnja i manjak izvjesnosti između onoga što je znano i prošlo i onoga što tek dolazi” (Andrews i Roberts, 2014, 132) te na njemu izgradio sveobuhvatnu teoriju kulture. Znamenita je njegova formulacija da se pojedinac ili društvena skupina u liminalnoj fazi zapravo nalaze u stanju međusnosti, „ni tu ni tamo” (*betwixt and between*), odnosno na nekoj vrsti praga s kojega se nazire njihov novi identitet i promjena u društvenom statusu. Osobita je važnost Turnerova pristupa u tome što je prepoznao kreativni i performativni potencijal liminalne faze kao specifičnog vremena inkubacije iz kojega se otvara put prema mogućem i novom. Budući da je u liminalnim situacijama sama struktura društva privremeno obustavljena, a granice mišljenja, samopoimanja i ponašanja poništene, to je prostor tjeskobe i neizvjesnosti, ali i posvemašnje slobode i kreativnosti. Suvremeni teoretičari liminalnosti primjećuju da liminalnost može postati i permanentna ako se pojedinac zamrzne u toj fazi (što se često događa kod migranata i egzilanata) ili pak u okolnostima gdje se takvo stanje „prijelaza ili krize institucionalizira i ugradi u dominantne društvene i političke strukture moći” (usp. Thomassen, 2009, 22). U tom smislu, tvrdi Arpad Szakloczai (2017, 236), permanentna liminalnost temeljno je obilježje moderniteta.

Liminalno pismo Dubravke Ugrešić

Liminalnost se na ovaj ili onaj način tematizira u većini čitanja Ugrešićkinih proza iz tzv. druge, egzilantske faze, a osobito zbirke eseja *Američki fikcionar* i romana *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli*. Premda se ne javlja pod tim imenom i ne vezuje uz Turnera i kulturnu antropologiju, nego češće uz teorije traume i nomadologiju, o liminalnosti kod Ugrešićke posredno se govori svaki puta kada se govori o kompleksu egzila koji obuhvaća teme izmještenosti, nostalgije, pamćenja i zaborava, hibridnih identiteta, heterotopijskih prostora i slično. Naime, kada

Ugrešić opisuje „stanje zvano egzil” (Ugrešić, 2002, 163), ona govori upravo o liminalnosti, odnosno o uglavljenosti u toj srednjoj, prijelaznoj fazi *ni tu ni tamo* i o njezinim ambivalentnim svojstvima: o neurozi, pobuni i opijenosti slobodom, o rezignaciji, mimikriji i hipokriziji, o performansu, dekonstrukciji vrijednosti, o subverziji, transformaciji i ireverzibilnosti. Artikulacije liminalnosti premrežuju i zasićuju njezin opus. Katkad su eksplicitne, posve programatske (kao u eseju „Pisac u egzilu” u zbirci *Zabranjeno čitanje*), katkad se javljaju kroz niz simbola, metafora i arhetipova (npr. andeo, ptica, vještica, lisica, fotografija), katkad ih iščitavamo iz prikaza izrazito liminalnih prostora (aerodroma, vlakova, hotela, toplica, gradske topografije), a često se donose i intertekstualno, kroz citatne dijaloge s drugim egzilantima te kroz identifikaciju s izbjeglicama, migrantima, beskućnicima i drugim nomadima.

Jedna od studija koje u Ugrešićkinom opusu promatraju upravo predodžbe egzilantskog izmještanja, a u širem smislu i liminalnosti, jest knjiga *Kartografije identiteta* (2017) Lane Molvarec. U njoj autorica razlikuje tri faze u kojima se izmještenost artikulirala u Ugrešićkinim tekstovima pa u prvu fazu smješta *Američki fikcionar* u kojem se „najviše tematizira izmještanje kao trauma koja bolno rekonstituira identitet (...) a pisanje služi kao svojevrsna terapija” (Molvarec, 2017, 2011); u drugu svrstava roman *Muzej bezuvjetne predaje* u kojemu se „pripovjedačica odmiče od vlastitog iskustva izmještanja u smjeru ispisivanja cijelog niza izmještenih sudbina” (Molvarec, 2017, 115); a u treću ubraja roman *Ministarstvo boli* (2004) u kojemu se kristalizira da je „zaborav nužan”, da je „ostanak u egzilu poraz” te da je „jedini način preživljavanja nastavak sa životom” (Molvarec, 2017, 129). Tako je, smatra Molvarec, „izmještena pripovjedačica Dubravke Ugrešić napravila svoj simbolični krug: od neizvjesnosti izmještanja preko izolacije egzila do praznine (polu) integrirane jedinke multikulturnog metropolisa” (Molvarec, 2017, 131). No time su se, treba dodati, ujedno stvorili i uvjeti za iduću fazu u kojoj će se permanentna liminalnost ipak razriješiti i to unutar književnoga koda. Naime, posljednja dva Ugrešićkina romana, *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) i osobito *Lisica* (2017), donose izvjestan zaokret u tretmanu liminalnosti koja se sada prvenstveno manifestira kao specifičan, liminoidan režim pisanja koji s jedne strane izrasta iz Ugrešićkinog vlastitog

liminalnog iskustva (*migrations and anxieties*, Ugrešić 2017, 264), s druge je rezultat utjecaja koji je na njezino pismo imala književnost ruske avangarde, a s treće korespondira s utopijskim potencijalom transnacionalne književnosti za koju je u zadnjoj fazi života intenzivno optirala. Navedene ćemo odrednice sada promotriti na primjeru *Lisice*, njezina posljednjeg romana.

***Lisica* kao liminoidno zrcalo**

Lisica se sastoji od šest odvojenih, ali implicitno povezanih poglavlja od kojih se neka čitaju kao fragmentarizirani eseji, neka kao samostalne kratke priče, pri čemu se svako poglavlje dodatno usložnjava spajajući elemente putopisa, biografije, autobiografske proze, ljubavnog romana, književne historiografije, bajke, mita i parodije. Budući da je provodna tema kojom je roman zaokupljen mogućnost pripovijedanja i propitivanje opreke stvarnosti i fikcije (tema koja je za Ugrešićku od prve knjige bila temeljnim predmetom interesa), roman će se nužno uspostaviti kao narcistični narativ zrcalne strukture, odnosno kao metafikcija. To zrcaljenje i reflektiranje može se pratiti na različitim razinama romana: esejistički dijelovi zrcale se u pripovjednima, gomilaju se dvojnici i (ne)slučajne analogije, dijelovi romana stoje u fraktalnom odnosu s cjelinom romana kao njegove umanjene kopije, a poglavlja su složena po principu ruskih matrožski što znači da se teme u njima ponavljaju, variraju, a često i potpuno izvrcu.

Uzmimo za primjer prvo poglavlje koje nosi naslov „Priča o tome kako nastaju priče” i koje je i samo strukturirano kao matrožska odnosno kao sustav uokvirenih narativa: u njoj Ugrešićkina pripovjedačica donosi priču o ruskom piscu Borisu Piljnaku koji pak iznosi priču o izvjesnom (stvarnom ili izmišljenom) japanskom oficiru Tagakiju koji je brak s mladom Ruskinjom Sofijom iskoristio kao materijal za pisanje svoje priče (romana), o čemu Pilnjak pak saznaje na temelju Sofijine autobiografske priče. Sve te dijegetičke razine međusobno se prelamaju i zrcale jedna u drugoj u prepoznatljivoj postmodernističkoj maniri, a uvezuje ih motiv lisice kao totema pisca što je ujedno i metaforički motor čitavog romana i skupno ime za sve Ugrešićkine

pripovjedačke maske (uključujući i onu autobiografsku). Lisica kao figura autorstva kroz roman akumulira značenja koja nadilaze konvencionalni kulturno-simbolički opseg tog arhetipa: lisica kao spisateljica je lukava, prijetvorna, sklona izdaji; ona je stvarateljica iluzija, cirkusantica, usamljenica, posrednica, Šeherezada; ona je (osobito u istočnim kulturama) nositeljica ženskoga erosa koji se stoga također konceptualizira kao prijetvoran i opasan. No lisica je prije svega triksterica – čime se izravno upisuje u polje liminalnosti. Naime, figura **trikstera** u kulturnoj je antropologiji prepoznata kao temeljna liminalna figura (usp. Horvath, 2013), figura posrednika koji stoji na granici društvenih sfera i razotkriva kako društvo shvaća sebe tako što utjelovljuje njegove transgresije. Trikster je specifična vrsta performativne kritičke svijesti koja, forsirajući ambivalentnost, narušava normativne principe društvenog poretka i podrija kulturnu logiku te ju ponovno uspostavlja na novim, slobodnijim temeljima. Osim toga, kako piše Mark Lipoveckij (2023, 86), trikster je i najstarija metafora za stvaralačke mogućnosti jezika i prototip modernističkog umjetnika. Njegove jezične igre i komična ambivalentnost otvaraju mogućnost za slobodnu igru značenja koja ima stvaran politički potencijal. Drugim riječima, trikster je utjelovljenje kritičkoga *praxisa*.

Triksterski diskurs

Diskurs romana *Lisica* može se odrediti upravo kao triksterski diskurs. Naime, poglavlja i priče u njima spletena su i isprepletene po logici koja nije jasna na prvi pogled, a često ni na drugi. Pripovjedačica kruži oko svojih tema kao lisica oko plijena, ali ih ne napada izravno, ne eksplicira, ne poentira, nego se služi metodom sugestije i aluzije te bešavnim povezivanjem sitnih, naizgled sporednih detalja koji s vremenom mogu (ali i ne moraju) formirati podtekst romana. „Otežavanje forme cirkuski je postupak”, piše Ugrešić (2017, 107), pozivajući se na Šklovskog i rusku avangardu koja predstavlja glavni književni i kulturni obzor romana, pa u skladu s tim načelom uvodi metalepse, gomila početke i epiloge, ključne ideje smješta u fusnote, fiksijske i faktografske elemente stavlja u odnos beskonačnog međusobnog zrcaljenja do točke

gdje se ta opreka posve urušava.¹ Drugim riječima, riječ je o poetici vrludanja, skretanja i izvijanja koja izvrsno utjelovljuje triksterov ambivalentni diskurs. Štogod Ugrešićkina pripovjedačica namjerava reći, ona zapravo nikad ne kaže; svaki prekid u izlaganju (a oni su mnogobrojni) djeluje kao namjerno izbjegavanje zaključaka ili kadence koja se u nekom času nazirala. Mogućnost da je sve ono što se u romanu reklo bila tek diverzija – da se narativ ne gradi na nekom planu i konceptu, nego na pukom meandriranju i da postoji realna mogućnost da će se roman pred čitateljevim očima survati u bezdan besmisla (da *tu* možda, doista, *nema ničega*, Ugrešić, 2020) – to je učinak koji performativan trikster-ski diskurs *Lisice* ima na čitatelja. On bi se mogao sažeti u pojmu **izda-je**, koja se kroz roman provlači kao jedna od njegovih središnjih tema, no u odnosu prema čitatelju, kao specifična etička gesta pripovijedanja, odnosi se na izdaju čitateljskih očekivanja, potkopavanje uvriježenih strategija čitanja, te očudenje pročitano – što je snažna poveznica s ruskom avangardom i posebno skupinom Oberiu koja predstavlja jedno od ishodišta romana.

Naime, Ugrešićkina pripovjedačica-lisica koristi čitav spektar oberitskih motiva (npr. motiv cirkusa, životinjske i mitološke motive, onirizam, motiv nule i sile teže) i postupaka (parodiju, metafikciju, dvojništvo, potkopavanje autorskog autoriteta, redefiniranje uloge čitatelja) kako bi oblikovala svoju „poetiku odsustva, poetiku rupe od ementalera, poetiku božanske nule“² (Ugrešić, 2017, 229) koja inzistira na intenzivnom čitateljskom angažmanu. Provocirajući čitatelja koji nestrpljivo čeka da se roman napokon opredmeti pred njim,³ ona nam podastire radikalno drugačiju politiku književnosti koju gradi na ideji o odsustvu teksta:

1 Jer, kako poetira Jasmina Lukić (2001, 76): „Šta je stvarnost u sobi sa ogledalima?“

2 Božanska nula referenca je na Harmsa i njegov esej „Nule i ništice“ (što je ujedno i naslov Ugrešićkinog izbora i prijevoda Harmsove kratke proze), ali i na druge ruske avangardiste koji su iskazivali interes za matematički koncept nule i pritom ga tumačili izrazito liminalno – kao prag između prošle i buduće kulture, kao nemoguću granicu između umjetnosti i neumjetnosti te kao metaforu totalne destrukcije i kreacije.

3 U tom smislu, Bulgakovljev citat iz *Majstora i Margarite* „Hajde, Behemote, daj roman!“ predstavlja stvarni moto romana što se i sugerira u priči o Irini Ferris

Odsustvo teksta, slike, glazbe druga je strana medalje i simbolički znak epohe. Odsustvo teksta isijava magičnu svjetlost. To nije samo oberiutska figa kulturi vrijednosnih hijerarhija, institucija koje pretendiraju na stabilnu vječnost, ona je i metafizička figa (ma koliko to ironično zvučalo) koja pokazuje da snaga imaginacije i učitavanja mogu nadmašiti snagu ispisanog papira. U tom smislu rukopisi zaista ne gore (Ugrešić, 2017, 234).

Mogli bismo zaključiti da se upravo u tom odsustvu, u rupama od ementalera s jedne strane, te u čitateljevom manjku svake sigurnosti u ono što jest ispriopovijedano s druge – dakle u toj dvostrukoj figi prefriganog trikstera – otvara mogućnost za novi i drugačiji govor o tome što književnost može biti, kakav tip znanja može proizvesti i kakvoga čitatelja može odgojiti. I u tome leži nemjerljiv etički i politički potencijal ovoga romana.

Oberiutski *communitas*

Postavimo sada sljedeću tezu: triksterski diskurs na kojemu se gradi *Lisica* sugerira prelazak s liminalnosti na liminoidnost u kontekstu Ugrešićkina opusa te obilježava posljednju fazu njezine poetike izmještanja. Za razumijevanje pojma liminoidnosti potrebno je vratiti se Turneru. Naime, on je **liminoidnost** smatrao odlikom modernih konzumerističkih društava te ju je, između ostalog, vezao uz dokolicu, igru, performans i dramu i njima srodne umjetničke oblike – kazalište i književnost (usp. Turner, 1974). Liminoidnost, kao „neprava“ liminalnost, nosi neke njezine karakteristike, no mnogo je subverzivnija jer ne izlaze samo iskrivljenu zrcalnu sliku postojećeg poretka, nego funkcionira kao „neovisna domena ljudske kreativnosti“ (Turner, 1974, 33) u kojoj niču novi, alternativni modeli, strukture i jezici. Liminoidnost je stoga, smatrao je Turner, čista potencijalnost koja oslobađa ljudsku kreativnost, afekte,

i njezinoj knjizi u kojoj svako poglavlje počinje upravo tim citatom, a sama knjiga predstavlja parodijsku inverziju *Lisice*, njezin fraktal (umanjenu kopiju).

volju i kogniciju, no ne mora, kao liminalnost, nužno dovesti do promjene u statusu, niti uključivati neko razrješenje – ona nije tranzicijsko, no može biti transformativno iskustvo.

Čini se da je upravo liminoidnost moguća spona između Ugrešić i oberiuta⁴ s kojima ona uspostavlja oblik književnog *communitasa*.⁵ Već smo upozorili na neke poveznice *Lisice* i oberiutskih umjetničkih praksa, no u kontekstu Ugrešićkinog zaokreta prema liminoidnosti posebnu važnost dobiva upravo performativni odnos prema čitatelju. Kako upozorava Graham Roberts, taj je odnos kod oberiuta prije svega uvjetovan ruskim formalizmom i „idejom obnavljanja i osvježavanja čitateljske percepcije“ te Bahtinovim dijaloškim modelom čitanja kao aktivnog razumijevanja (Roberts, 2006, 83). Primjerice, Harms se poigrava s zdravorazumskim pretpostavkama svojih čitatelja i to čini tako što remeti ravnotežu između bitnoga i nebitnoga u tekstu – uskraćuje informacije bitne za priču ili pak tekst opskrbljuje viškom nevažnih detalja; priče pritom rijetko vode do nekog smislenog razrješenja. Sve su to „izdajničke“

4 Prema Flakeru, Oberiu (Udruženje realne umjetnosti) predstavlja posljednju fazu sovjetske književne avangarde koja je trajala od 1927. do 1930. Ta labavo povezana skupina lenjingradskih autora, okupljena oko Daniila Ivanoviča Harmsa, Aleksandra Ivanoviča Vvedenskog, Nikolaja Aleksejeviča Zabolockog, Igora Vladimiroviča Bahtereva i Konstantina Konstantinoviča Vaginova, oslanjala se ranija iskustva ruske avangarde, a njihove radove i izvedbe karakterizira „širenje i produbljivanje smisla predmeta i riječi, alogizam, ludistička teatralnost, oslonac na gradsku supkulturu cirkusa, anegdote i vica te parodičnost u odnosu prema kanonskim književnim i kulturnim tekstovima“ (Flaker, 1984., 365). Budući da se nisu pokoravali općeprihvaćenim normama dobrog ukusa i nisu prihvaćali estetiku proleterske revolucije, sovjetski ih je tisak denuncirao te je skupina uskoro primorana obustaviti svoje aktivnosti, a pojedini pisci posve su utišani, dok su mnogi od njih uhićeni, osuđeni, strijeljani ili pak umiru u zatočeništvu u čemu i Ugrešić piše u *Lisici* (2017, 221–222).

5 Turner (1991) objašnjava da su u liminalnim situacijama pojedinci skloni međusobnom povezivanju u neformalne skupine – *communitas*. Pod tim pojmom on podrazumijeva osjećaj naglašene solidarnosti (drugarstva) koji nastaje kao posljedica dijeljenja istog liminalnog iskustva. Primjere *communitasa* on uočava u širokom rasponu od afričkih plemena, preko benediktinskih redovničkih zajednica pa sve do književnih i kulturnih skupina i pokreta (npr. *beat* generacije i hipija). U tom smislu primjerom *communitasa* mogle bi se smatrati i različite avangardističke skupine, između ostalog i oberiuti.

geste koje smo već detektirali u triksterskom diskursu *Lisice*. Konstantin Vaginov, s druge strane, u svojim romanima preispituje uvriježene tipove čitanja (npr. biografsko čitanje, traženje poveznica između fikcije i zbilje) te pokazuje da je takva hermeneutika fundamentalno manjkava. Ugrešić čini istu stvar kada u *Lisici* ispisuje moguću biografiju oberiuta Dojvbera Levina ili pak kad roman zasićuje referencama iz književne historiografije koje se nerijetko ispostavljaju fiktivnima pa onda čitatelj koji se upušta u faktografsku provjeru uskoro dolazi do spoznaje da je taj tip „čitanja“ nužno promašen – ono što se u romanu čini posve vjerodostojnim uglavnom je izmišljeno, a ono što djeluje posve fantastično najčešće se ispostavi istinitim.

Osim s obeirutima, Ugrešić u *Lisici* dijalogizira i s nizom drugih ruskih autora: preko Pilnjakove priče o autoru-lisici uvodi pitanja o odnosu fikcije i zbilje koja se variraju kroz cijeli roman, Nabokovu pristupa kroz metaforu fusnote i posvećuje mu se čitavo jedno poglavlje, Bulgakovljevi citati premrežuju roman i nadahnjuju tezu o odsustvu teksta, Nadežda Mandelštam dobiva svoju fiktionalnu dvojnicu u liku književne udovice, a tu je i čitava plejada više ili manje poznatih aktera ruske avangardističke scene poput Nikolaja Hardžijeva.

Stoga, kada se u obzir uzme kvantitativna i kvalitativna zastupljenost Rusa u ovome romanu, moglo bi se zaključiti: premda je ruska književnost u Ugrešićkinom opusu prisutna od samih početaka,⁶ u *Lisici* ona nadilazi ulogu formativne lektire i prezentira se, kako s pravom tvrdi Danijela Lugarić (2024), kao „ona točka fokalizacije koja joj omogućuje da oko nje okupi svoj rašiveni, raspršeni identitet“. Drugim riječima, kao *communitas*, koji se nalazi i u podlozi Ugrešićkinoga shvaćanja transnacionalne književnosti kao prostora zajedničkog pamćenja, slobode govora, empatije, pravednosti i integriteta.

Pritom, od različitih tumačenja toga koncepta koje su dosad ponudili Ugrešićkini kritičari, a imajući na umu upravo njezine veze s istočnoeuropskim i srednjoeuropskim književnostima, valja se složiti s Evom C. Karpinski koja o Ugrešićkinom transnacionalizmu govori kao

6 Tu se misli na njezine priče i romane iz prve faze, na njezino znanstveno bavljenje ruskom avangardom, ali i na njezin prevoditeljski rad. Usp. Lugarić 2024.

o „manjinskom“ (*minor transnationalism*) odnosno „transnacionalizmu koji je preosmišljen kroz lateralnu, a ne pretežno vertikalnu dinamiku moći između europskih manjinskih književnosti i Zapada“ (Karpinski, 2013, 44) te tako „uznemiruje dominantni model transnacionalnosti koji se temelji na zapadnoeuropskom univerzalizmu“ (Karpinski, 2013, 50). Stoga se čini da nećemo pogriješiti ako ustvrdimo da se Ugrešićkini romani iz posljednje faze posve približavaju **književnosti protuegzila** kako ju je definirao Claudio Guillén:

kao oblika utopijske književnosti koja se zasniva na istinskom razumijevanju uvjeta egzila kao ludičko-liminalnog prostora u kojem je moguće zamisliti neke druge svjetove [...] koji se ne temelje na moći, nego na nekom drugom principu, univerzalnoj ljubavi, bratstvu među ljudima i ideji planetarnog, pa čak i kozmičkog doma (Guillén prema Spario-su, 2015, 31).

Zaključak

Prihvativši „egzil kao svoju domovinu“ (Ugrešić, 2021, 106) i pozicioniravši se kao transnacionalna autorica, Dubravka Ugrešić institucionalizirala je liminalnost svoje pozicije i našla se na brisanom prostoru u kojem „nema više nostalgije, nema više sjećanja, jedva da ičeg i ima“ (Ugrešić, 2021, 106). Kako piše Eva C. Karpinski (2013: 56): „njezino pisanje utjelovljuje pomak od konstantivnog »ja sam« nekog određenog identiteta do performativnog »ja pišem«, odnosno odbijanja da se taj identitet na bilo koji način stabilizira“. Drugim riječima, Ugrešić je prestala liminalnost ispisivati kao literarnu temu i transformirala ju je u režim pisanja – u liminoidni diskurs koji, umjesto da radi na stabilizaciji značenja, u prvi plan stavlja njegovu kontingentnost; diskursa koji je pluralan, fragmentaran i performativan i Ugrešićkino pismo povezuje s onim što je inicijalno i formiralo njezin književni habitus, a to je ruska avangarda, prije svega umjetničke prakse kolektiva Oberiu, i, unutar njega, osobito književni tekstovi koje potpisuju Harms i Vaginov. Upravo oberiutska metafikcija, koja je ostala upamćena po radikalnom osporavanju autoriteta autora u književnom djelu, inzistiranju

na sukreatorskoj uloži čitatelja i preosmišljanju onotološkog odnosa između riječi i svijeta, i sama zauzima liminalno mjesto unutar ruske književnosti u smislu da se formirala na rubu ruba (na granici avangarde) i premostila jaz između modernizma i postmodernizma (usp. Roberts, 2006: 178). U *Lisici* se pak javlja u obliku književnog *communitas* s kojim se identificira i sama Ugrešić – osjećaja zajedništva i pripadnosti skupini književnih „huligana“ (kako ih je nazivala službena sovjetska kritika) koji su, slično kao i ona, svoju estetsku revoluciju platili vlastitim biografijama.

Literatura

- Andrews, H., Roberts, L. (2014). *Liminality*. U: *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Ur. N. J. Smelser, P. B. Baltes. Oxford: Elsevier str. 131–137. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.12102-6>
- Eglāja-Kristsone, E. (2015). *Exile and Liminality: Experience between Cultures and Identities*. „Interlitteraria“, br. 20, str. 146–155. <https://doi.org/10.12697/IL.2015.20.1.11>
- Flaker, A. (1984). *Ruska avangarda*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber / Globus.
- Guillén, C. (1990). *The Sun and the Self. U: Aesthetics and the Literature of Ideas*. Ur. F. Jost, M. J. Friedman. Newark: University of Delaware Press.
- Horvath, A. (2013). *Modernism and Charisma*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137277862>
- Lipoveckij, M. (2023). *Trikster kao junak i kulturni fenomen* [intervju]. „Umjetnost riječi“, br. 67, str. 83–90.
- Lugarić, D. (2024). *Muzej ruske književnosti u stvaralaštvu Dubravke Ugrešić*. <https://www.najboljeknjige.com/vijesti/muzej-ruske-knjizevnosti-u-stvaralastvu-dubravke-ugresic.2.06.2024>.
- Lukić, J. (2001). *Pisanje kao antipolitika*. „Reč“, br. 64/10, str. 73–102.
- Molvarec, L. (2017). *Kartografije identiteta. Predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*. Zagreb: Meandarmedia.
- Roberts, G. (2006). *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*. New York: Cambridge University Press.
- Spariosu, M. I. (2015). *Modernism and Exile: Play, Liminality, and the Exilic-Utopian Imagination*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-31721-6>
- Szakolczai, A. (2017). *Permanent Liminality and Modernity: Analysing the Sacrificial Carnival Through Novels*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315600055>

- Thomassen, B. (2009). *The Uses and Meanings of Liminality*. „International Political Anthropology“, br. 2, str. 5–27.
- Turner, V. W. (1974). *Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*. „Rice University Studies“, br. 60/3, str. 53–92.
- Turner, V. W. (1991). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Ugrešić, D. (1993). *Američki fikcionar*. Zagreb – Beograd: Konzor / Samizdat B92.
- Ugrešić, D. (2002). *Zabranjeno čitanje*. Zagreb – Beograd: Konzor / Samizdat B92.
- Ugrešić, D. (2017). *Lisica*. Zagreb: Fraktura.
- Ugrešić, D. (2021). *Brnjica za vješticu*. Zagreb: Multimedijalni institut.

- **ANERA RYZNAR** is an associate professor at the Chair for Stylistics, Department for Croatian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences. She received her doctorate in 2013 at the University of Zagreb with the topic “Interdiscursivity in the Contemporary Croatian Novel” (published as *Contemporary Croatian Novel in the Jaws of Life*, 2017). She has published over twenty papers on the theory of style, discourse stylistics, contemporary Croatian fiction and literary criticism. She is an editor at the stylistic website Stilistika.org and the head of the Department for stylistics at the Croatian Philological Society.