

Kako se oprostiti od Dubravke Ugrešić?

JASMINA LUKIĆ

Central European University, Beč

Ja sam tvoja smrt, tvoja najbolja prijateljica; uvek sam uz tebe, kaže jedan od likova *Jantarnog dalekozora* Philipa Pullmana glavnoj junakinji Lyri kada ona poput Odiseja krene u podzemni svet. Smrt je, kaže nam taj lik, uvek tu, uz nas, samo nam se inače ne ukazuje. Ali to nije sasvim tačno. Lik smrti pojavi nam se i kada ode neko za koga iz dubine duše verujemo da je besmrtn, ili barem da mora živeti onoliko dugo koliko i mi sami. Za mene je Dubravka Ugrešić na taj način bila besmrtna. S njenim odlaskom smrt mi se pokazala po drugi put, nakon što sam je prvi put videla pre dvadeset godina, kada je otišla moja sestra Biljana.

Dubravka i ja smo se poznavale i prijateljevale preko četrdeset godina, i kroz sve to vreme, središnji deo naših života, podelile mnogo toga, kako to već biva među ljudima koji su bliski. Ali ne želim ovde, pominjući svoju sestru Biljanu s kojom se i Dubravka svojedobno družila, da svoj i Dubravkin odnos određujem kao sestriński. Osim u jednom posebnom, literarnom smislu. Već godinama radim na knjizi o Dubravki Ugrešić. I, nažalost, još je nisam završila. Ali, koliko god da mi je zbog toga bivalo žao, uvek sam imala osećanje da nas dve imamo vremena. Sad znam da ga nema, ali i dalje želim da završim to što sam odavno počela. Tekst koji sledi deo je te knjige, za koju sam čvrsto verovala da će je Dubravka videti.

Knjiga kojoj se vraćam i ovim tekstom, kako to moj fakultetski profil već dugo najavljuje, trebalo bi da se zove *Šeherezada u egzilu*. I tu dolazi onaj sestriński deo. Sebi sam, pišući je, namenila ulogu Šeherezadine sestre Dunjazade. Svi koji su čitali *Hiljadu i jednu noć* u originalnoj verziji, a ne onu namenjenu deci, setiće se da je Šeherezada, nakon što su je odveli Šahrijaru, počela da plače i da traži da joj dovedu sestru, Dunjazadu.¹ Po njihovom rani-

1 Integralno izdanje *1001 noći* objavljeno je u Sarajevu u prevodu Esada Durakovića 1999. godine.

jem dogovoru, Dunjazada je imala važan zadatak da zatraži od Šeherezade da im ispriča priču kako bi im svima brže prošla duga noć. Njeno prisustvo u sobi u kojoj bi Šeherezada inače morala da se obraća samo Šahrijaru, oličenju apsolutne vlasti i moći, unosi personalizovanu dimenziju ženske povezanosti i potpore. U tom pripovednom trouglu, gde je Šeherezada pripovedačica a Šahrijar nominalno prvi slušalac, Dunjazada je privilegovana slušateljica, ona koja voli Šeherezadine priče i veruje im na način na koji literaturi treba verovati. Ako i Šahrijara i Dunjazadu vidimo kao Šeherezadine kritičare, onda je Šahrijar tradicionalni kritičar glavnog toka, onaj koji u terminima Hélène Cixous predstavlja maskulinu ekonomiju aproprijacije (Cixous, 1993), dok je Dunjazada feministička kritičarka. Šahrijar, gospodar života i smrti, lišen emocija, sebe vidi kao objektivnog sudiju. Dunjazada, emocionalno uključena u ceo proces pripovedanja, podriva tradicionalni model proizvodnje znanja prema kojem je kritičar objektivni posmatrač i nepristrasni sudija. Ona se u mom čitanju pojavljuje kao simbolička predstavnik personalizovane kritike (*personal criticism*). To je kritika koja se, kako kaže Linda Anderson, oslanja na dvostruko nasleđe: s jedne strane na potrebu da se dekonstruiše jedinstvo i hegemonija kritičkog subjekta i njegovog pretendovanja na objektivnost, a s druge na različita gledišta koja akademija zanemaruje. Personalizovana kritika je stoga i subverzivna i osveščeno angažovana (Anderson, 139). Personalizovana kritika ne podržava autoritet kritičarskog glasa. Upravo obrnuto, ona priziva autorefleksiju, feminističku politiku pozicioniranja i kritičkog propitivanja teorije. Personalizovano pisanje “razotkriva zaklon impersonalnog kao maskaradu samopovlačenja koje prepoznajemo kao Teoriju” (Miller, 24). To, naravno, ne znači odricanje od teorije, već njeno “okretanje prema sebi samoj” (Miller, 5).

Uzimajući za sebe ulogu Dunjazade, ne želim sebi da priuštim privilegovani položaj među drugim kritičarima i kritičarkama. Ali to jeste i lični i teorijsko-metodološki gest. Njegova lična dimenzija tek sada dobija za mene punu važnost, iako sam sopstveno pozicioniranje u ulogu Dunjazade zamislila još mnogo ranije, kada je nastala i prva verzija uvoda u moju nezavršenu knjigu o Dubravki Ugrešić. Biti Dunjazada bilo je i ostalo privilegija. Samo što je to doskora značilo i radost susretanja izvan korica knjige, zajedništvo u deljenju iskustava, mogućnost da se postavljaju pitanja... Sada je mogućnost takvog razgovora izgubljena.

Ova Dunjazada (a ima ih još mnogo, i biće ih) tek treba da se suoči s tim gubitkom, koji će se nužno odraziti i na moja čitanja njenih knjiga. Pokušaću

da sačuvam ona koja već imam i da ih ne promenim, barem ne bitno, jer ta čitanja u sebi nose istoriju i mog i njenog prolaska kroz različite faze, ne samo u ličnom već i u književnoteorijskom smislu. Dubravka je bila izuzetno dobro upućena u književnu teoriju. Uostalom, njena karijera je sve do odlaska iz Zagreba išla dvostrukim tokom, bila je i spisateljica i bavila se naukom.² Njena potonja književna veličina u doslovnom je smislu reči zasenila i potisnula taj deo njenog profesionalnog života. Ali i nakon što je prestala da razvija akademsku stranu svoje karijere, ona je nastavila da prati dominantne pojave u književnoj teoriji. Tako je zapravo Dubravka meni prva donela knjigu Azade Seyhan *Writing Outside the Nation* i tako mi otvorila prostore transnacionalne književnosti kojom se do danas bavim. Istovremeno, dala mi je i jedan od najvažnijih ključeva za čitanje njene literature.

Pišući o Dubravki Ugrešić iz pozicije personalizovane feminističke kritike, ja na mnogo načina pišem i o sebi, ne u doslovnom autobiografskom smislu, već u smislu jedne zajedničke književne istorije na područjima koja su nam bila zajednička. S tim se povezuje i politika lociranja (*politics of location*) kao jedno od osnovnih načela feminističke metodologije. Prihvatanje politike lociranja postavlja nas na mnogo načina u isti kontekst teorijskog sestinstva Šeherezade i Dunjazade. Dubravka i ja smo pripadale istoj generaciji obrazovanoj na tradicijama pažljivog čitanja (*close reading*), anglosaksonske nove kritike i ruskog formalizma. Učile smo šta je to književnost od Viktora Šklovskog, a teoriju književnosti od Welleka i Warrena. Studirale smo slične programe komparativne književnosti, Dubravka u Zagrebu, a ja u Beogradu, čitale iste knjige i gledale slične filmove. Obe smo verovale da književnost mora biti autonomna. Dubravka je među prvima na jugoslovenskim prostorima pisala metaprozu, oslanjajući se na sve prisutnija iskustva postmoderne proze i postmoderne književne teorije, ali i na nasleđe avangarde koju je odlično poznavala.³

Dubravku sam prvi put srela 1981. godine, kada sam se preselila iz Beograda u Zagreb, tačnije otpočela svoj utopijski projekat življenja između dva grada. Ona je već bila prepoznata kao značajna spisateljica, a ja sam gradila karijeru kao generacijska književna kritičarka. Kretale smo se u istom krugu mlađih

2 Objavila je studiju *Nova ruska proza* (Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1980), a do kraja devedesetih godina i niz znanstvenih članaka. Uredila je sa Aleksandrom Flakerom *Pojmovnik ruske avangarde 1/9* (Zagreb, GZH, 1984–1993).

3 O Dubravkinjoj vezi s postmodernizmom detaljno je pisao Velid Đekić u studiji *Flagusova rukavica* (1995).

pisaca koji su verovali da je književnost relevantna i da ne sme imati nikakve veze s državnom ideologijom. Književnost je za nas bila superiorna u odnosu na stvarnost. Tako Dubravka u svojoj prvoj proznoj knjizi *Poza za prozu* (1978) svojoj pripovedačici daje moć da sve one koji joj se zamere kažnjava u fikcionalnom svetu, na primer, pretvarajući jednu dosadnu i nametljivu susetku u nekakvu čudnu pticu.

Bilo je to vreme u kojem se uticaj politike u sferi književnosti smanjivao iz dana u dan; članstvo u komunističkoj partiji bilo je neophodno samo onima koji su želeli da se uspinju na lestvicama državnih institucija prema vlasti i moći. Svi mi ostali bili smo ostavljeni da mirno čitamo svoje knjige, putujemo po svetu ako za to imamo novca i da se zalažemo za vrednosti koje su nam bile važne. Evropa je u naš svet dolazila kroz prevedene knjige, francuske filmove, Bergmana i Bunjuela, nadirala je i s pariskih ulica 1968; globalizacija je dolazila sa studentskim protestima protiv rata u Vijetnamu, s hipi pokretom. Čitali smo Salingera, Bulgakova, Kiša. Dubravka je prevodila Piljnjaka i Harmsa. Takozvani književni život bio je raznovrstan, prevedene su važne knjige, objavljavani časopisi koji su bili naša veza sa svetom, a takozvana omladinska scena bila je uzbudljiva. U Beogradu su izlazili *Student*, *Vidici* i *Književna reč*; u Zagrebu *Omladinski tjednik*, *Quorum* i *Polet*. I ako se u ovim redovima čita nostalgija prema tom vremenu, ona je (osim one lične, koju svako ima prema svojoj mladosti) povezana s multikulturalnim potencijalom jednog prostora koji je olako žrtvovan uz ogromnu cenu u ljudskim životima.

Pozicija koju je Dubravka Ugrešić zauzela u tragičnim sukobima koji su pratili raspad Jugoslavije i ratove za njeno nasleđe dobro je poznata. Kako sama za sebe kaže u *Dobu kože*, “kada je 1991. započeo rat u rasklimanoj Jugoslaviji, ja sam kliknula na nevidljivu tipku PRUŽITI OTPOR. VERZETTEN. Bio je to osoban, možda nepromišljen, ali svakako autentičan otpor gluposti i lažima, protest protiv onih brojnih, sramnih strategija kojima su budući pljačkaši i ubojice nastojali uvjeriti građane Jugoslavije da je rat nužnost i da drugih opcija osim bratoubilaštva nema” (243). Nakon što je proglašena za izdajnicu i vešticu (spisak uvreda može se naći, recimo, u eseju “Pitanje optike” iz zbirke *Napad na minibar*), uzela je svoju veštičju metlu i napustila Hrvatsku 1992. godine. U napadima koji su joj upućivani, Dubravka je nazivana i “feministicom” (što je valjda trebalo da bude uvreda). Iz današnje vizure ta se tvrdnja čini proročkom; odnos iskrenog interesovanja ali i lake ironije koji je Dubravka imala prema feminizmu u osamdesetim godinama, jasno vidljiv u *Štefeci Cvek*

u *raljama života* (1981), pod teškim naletima nacionalističke muške mizoginije tokom vremena prerasta u strastveno zalaganje za žensko pravo na vidljivost i na sopstveni glas. Dubravkina feministička borbenost rasla je s konzervativnom kontrarevolucijom, obratom koji je teško pogodio postjugoslovenske prostore, ali je prisutan kao daleko šira, zapravo globalna pojava. To produbljuje ženskog angažmana lako se prati kroz njene tekstove, a *Baba Jaga* i *Doba kože* izrazito su feminističke knjige. I tu postoji određena korelacija između Šeherezade i Dunjazade. Za mene, a ja sam do osamdesetih godina bila bliža takozvanom glavnom toku književne kritike, feminizam je otvorao alternativne prostore u kojima su Beograd i Zagreb i dalje mogli da komuniciraju uprkos nacionalizmima i ratovima, a ženska solidarnost davala je osećanje sigurnosti u razrušenom svetu. S vremenom, i moj je interes bivao jasnije usmeren prevashodno na žensku prozu. Tako se i u domenu književnosti pitanja ženskog glasa i feminističke kritike pokazuju kao bitna veza između pripovedačice i njene čitateljice. Ne uvek i nužno sa istim pretpostavkama, jer je Dubravka uvek pokazivala skepsu prema kategorizacijama u literaturi i u izdvajanju ženskih pisaca u posebne kanone videla jedan od oblika književne diskriminacije.⁴ Moji argumenti u tim razgovorima bili su na drugoj strani.

Iako se sama Dubravka nije bavila feminističkom teorijom, uverena sam da je veza između njenih stavova o ženskom pitanju i feminističke teorije mnogo dublja nego što se to pokazuje na prvi pogled, pre svega zbog literarizovanog načina na koji Dubravka piše o tim temama. Ponajpre, zanima me njen odnos prema margini kao privilegovanoj pripovedačkoj tački gledišta, koju želim da povežem s feminističkim problematizovanjem proizvodnje znanja. U literarnom smislu, pisanje s margine olakšava primenu očudavanja kao važnog narativnog postupka, kojim se Dubravka često služi u svim svojim knjigama. Ali pisanje s margine može se povezati i s feminističkom verzijom *standpoint theory* ili "teorije stanovišta" kakvu, recimo, zastupa Nancy Hartsock, koja upućuje na potrebu da se univerzalizujuće stanovište zameni partikularnom vizurom, odnosno da se izvede jedna vrsta epistemološkog obrata koji vodi do suštinske promene ugla gledanja. Umesto da se pitanja postavljaju iz uopštene vizure za koju se na kraju uvek pokaže kako nije univerzalna, već da predstavlja interese privilegovanih društvenih grupa, valja ih postavljati iz perspektive onih koji su socijalno marginalizovani, jer se problemi većine ne tiču nužno

4 Videti esej "Ženski kanon" iz zbirke *Europa u sepiji*.

svih, dok se problemi manjine u pravilu tiču i onih koji nisu na margini (Harsock, 1998).

I Donna Haraway u eseju "Situirana znanja" (*Situated Knowledges*)⁵ polazi od feminističke teorije stanovišta, ali s kritičkom distancom. Njen zahtev je da "pogled odozdo" uključi i razumevanje procesa gledanja. "Pozicija podređenih nije 'nevinna' pozicija. Upravo obrnuto, ona je privilegovana jer se u principu najmanje opire svesti o kritičkoj i interpretativnoj prirodi svekolikog znanja" (583). Ali to ne isključuje nužnost razumevanja šta znači "gledati odozdo". Haraway se u tom tekstu zalaže za koncept "parcijalne objektivnosti" kao jedine objektivnosti koja nam je dohvatljiva, i taj pojam jasno stavlja u kontekst feminističke proizvodnje znanja:

Pokazuje se da se objektivnost tiče pojedinačnog i specifičnog otelovljenja i da definitivno nije reč o lažnom viđenju koje obećava transcendenciju svih granica i svake odgovornosti. Pouka je jednostavna: samo parcijalna perspektiva obećava objektivno viđenje. Svi zapadni kulturni narativi o objektivnosti jesu alegorije ideologija koje vladaju odnosima onoga što zovemo umom i telom, distancom i odgovornošću. Feministička objektivnost je o limitiranim lokacijama i situiranim znanjima, a ne o transcendenciji i deljenju subjekta i objekta. Ona nam omogućuje da postanemo odgovorni prema onome što učimo kako da vidimo (583).

Iz ovog navoda sledi nekoliko implikacija koje su bitne za moja čitanja proza (što za mene uključuje i eseje) Dubravke Ugrešić. Krenuću od teze o feminističkoj objektivnosti koja se temelji na "situiranim znanjima". Dubravka je i u svojoj ranoj prozi bila sklona pripovedanju iz iskošene pozicije, što se najbolje vidi u *Forsiranju romana-reke* (1988), gde se Pipo Fink, po mnogo čemu narativni alter ego pripovedačice, krije iza velikog lista neke ukrasne biljke kako bi iz te vizure posmatrao učesnike konferencije kojima se roman bavi. I njena najčulenija junakinja Štefica Cvek kao da samom svojom pojavom oličava tu sklonost margini. Margina, međutim, postaje posebno važna u Dubravkinom pisanju nakon 1991, kada ona dolazi u poziciju da iznova promišlja svoje bitne poetičke postulate, između ostalih i verovanje u autonomiju literatu-

5 Esej Donne Haraway "Situating Knowledges" imao je ogroman uticaj na razvoj feminističke epistemologije.

re. Pitanjem njenog odnosa prema autonomiji književnosti bavila sam se u jednom ranijem tekstu (Lukić, 2001) pa bih ovde samo htela da naglasim kako je njeno kasnije pisanje samo potvrdilo kako se njeno ubedenje da literatura ne oponaša nego stvara svetove u osnovi nije promenilo. O tome najbolje govori njen poslednji roman *Lisica*, koji je u celini posvećen problemima pisanja i koji kroz jedno naizgled naivno pitanje “kako nastaju priče” potvrđuje ontološku suverenost fikcije. Ali ta ontološka suverenost književnog teksta ne isključuje pitanja etike. Dubravkina duboka veza s transnacionalnom perspektivom u mišljenju o književnosti, kao i njeno delovanje protiv nacionalizma i tradicionalizma ne samo u postjugoslovenskim i takozvanim postsocijalističkim zemljama već i na mnogo širem prostoru, jeste bitna manifestacija njenog književnog angažmana. To je tip angažmana o kojem govori Debjani Ganguly u svojoj studiji o “romanu sveta” (*world novel*) kao posebnom žanru. Reč je o posebnoj vrsti romana koji se temelji na razumevanju sveta kao novog hronotopa; razvija se od devedesetih godina, koreni su mu u propasti liberalnog konsenzusa koja započinje još šezdesetih godina, ali postaje jasno vidljiv nakon 1989. (Ganguly, 2016). Roman sveta kao žanr obeležen je “novom vrstom humanitarne etike, novim internacionalizmom koji se temelji na zajedničkom strahu od ljudske spremnosti na zlo, povezane sa dubokom svešću o dvoznačnosti deljenja tuge na širokim prostorima opustošenih svetova smrti” (Ganguly, 10).

Ovaj opis žanra “romana sveta” primenljiv je i na Dubravkine proze, i ja na njemu temeljim svoja čitanja *Muzeja bezuvjetne predaje* i *Ministarstva boli*, zagovarajući tezu da je Dubravka Ugrešić među prvim, a svakako i najznačajnijim autoricama i autorima “romana sveta” u evropskim književnostima. Ali pisati roman sveta ne znači pisati ga iz nekog zamišljenog središta tog sveta, jer je, kako naglašava Donna Haraway, svaki pogled određen uglom gledanja.

S *Lisicom* su se za mene stvari posložile u svoj pravi red, Dubravka nam je još jednom dala ključ za čitanje njene literature i povukla čarobni konac koji vodi od kraja na početak, od *Lisice* do *Poze za prozu*. I inače je u svojim esejima sve više i sve naglašenije pisala o svom razumevanju literature i kao da je osećala potrebu da svojim tumačima ostavi jasne tragove, u početku tek mrvice i kamenčiće poput onih koje su Ivica i Marica ostavili iza sebe kako bi se mogli vratiti kući, a kasnije i sasvim jasne putokaze na koju stranu valja gledati kako se ne bi propustilo ono bitno u njenom pisanju. Neću se ovde upuštati u načelnu raspravu o ulozi autora u tumačenju književnog teksta, o tome da li je i na koji način tekst nezavisan od svog tvorca. Ne poričući validnost takve pozicije,

ova Dunjazada u Šeherezadinoj potrebi da objasni načela svog pripovedanja prepoznaje jednu od bitnih pretpostavki feminističke proizvodnje znanja, autorefleksiju. Po tom načelu, i onaj koji proizvodi znanje i samo to znanje moraju se posmatrati kontekstualno. U navedenom eseju, Donna Haraway upućuje na to da parcijalna objektivnost kao osnova feminističkog znanja omogućuje drugačije viđenje stvarnosti:

Feminizam voli drugačiju nauku: nauke i politike interpretacije, prevođenja, zamuckivanja i delimičnog razumevanja. Feminizam je o naukama mnogostrukog subjekta sa (barem) dvostrukim viđenjem. Feminizam je o kritičkom viđenju koje proizlazi iz kritičkog pozicioniranja u nehomogenom orođenom društvenom prostoru. Prevođenje je uvek interpretativno, kritičko i parcijalno (Haraway, 589).

U narativnom postupku Dubravke Ugrešić "pogled s margine" proizvodi "drugačiju nauku", politiku interpretacije koja razotkriva ono što inače ostaje nevidljivo u zamagljenoj vizuri opštih istina. Ali i takva pozicija mora da zadrži autorefleksivnu dimenziju. Njeno pisanje pokazuje kako problem uopštavanja i zamagljivanja nastaje onda kada individualni narativi ustupaju mesto kolektivnim narativima, kada personalizovano "ja" ustupa mesto kolektivnom "mi". Kada Dubravka Ugrešić za svoj pripovedni glas bira poziciju bez identiteta ("ja sam nitko"...), ona traži da joj se prizna pravo da govori samo u svoje ime. U esejima, to vodi do neumoljivo izoštrene vizure u kojoj se kroz pojedinačna, konkretna, često prividno periferna iskustva, čiste primere parcijalne objektivnosti, cepa siva koprena kolektivne magle i ogoljuje suštinska laž nametnutih opštih istina. U prozi, taj se zahtev za individualizovanim govorom pojavljuje i kao zahtev za odbacivanjem nametnutih kolektivnih identiteta. Biti prepoznata samo kao spisateljica, po svom imenu, a ne po nametnutim kolektivnim identitetima zahtev je da se autorica poistoveti samo sa svojim tekstom, mimo bilo kog drugog uopštavajućeg narativa.

Dubravkini eseji pisani su s neuobičajenom oštrinom zapažanja, za koju bi Donna Haraway rekla da je moguća upravo zato što je u pitanju pogled iz precizno određene perspektive (jer je, kako Haraway kaže, uopšteni pogled "niotkuda" zapravo nemoguć). Istovremeno, pisani su i sa ironijskom distancom, i s velikom merom afektivne povezanosti sa zbivanjima kojima pripovedačica svedoči, što kod čitalaca proizvodi sličnu reakciju emocionalne povezanosti s tekstom koji istovremeno zahteva i naglašeni kritički angažman.

Dubravka u svim svojim esejima govori u prvom licu, o događajima, situacijama i ljudima koji se čine realni. Da li je onda reč o njenom stvarnom iskustvu, možemo li onda i njenu esejistiku posmatrati kao neku vrstu intelektualne autobiografije? Možda, iako bih ja ovde bila veoma oprezna. U razgovoru koji je vođen u Čikagu 2018. godine povodom izlaska engleskog izdanja romana *Lisica*⁶, Dubravka je objasnila kako je ona i lik u romanu i pripovedačica, ali da je i jedno i drugo fikcionalni lik. Potom dodaje sa osmehom: “Možete to nazvati autobiografijom, ali šta ste time zapravo dobili?” To naglašavanje fikcionalnosti narativnog glasa koja se mora uzeti bez obzira na to koliko se taj glas može činiti bliskim pripovedačici jedno je od osnovnih načela Dubravkine proze, skoro brutalno naglašeno u uvodnoj sekvenci *Muzeja bezuvjetne predaje*, gde se kaže: “pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičnom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitalaca”. Zbog čega ista logika ne bi važila i za eseje, koji po mnogim svojim karakteristikama dele bitna svojstva Dubravkine proze? Iako koriste prvo lice i čitaju se kao “crtice iz života” u kojima se prepoznaju konkretna mesta i događaji, njeni eseji su istovremeno i mali književni dragulji, stilski besprekorni, u kojima je korišćenje autorskog glasa jedna od važnih narativnih strategija. Istovremeno, to je i način da se preuzme lična odgovornost za izrečeno: govoriti u svoje ime, a ne u ime kolektiva, biti moralno odgovoran za ono što se govori.

O toj odgovornosti Dubravka govori često, i u svojim prozama, i u intervjuima koje je davala. Posebno slikovito kada u jednoj od svojih najvažnijih knjiga, *Kultura laži*, preuzima žanrovsku odrednicu “antipolitički eseji” od Györgya Konráda:

Legitimacija antipolitike jednaka je, ni manje ni više, legitimaciji pisanja. To nije govor političara, ni politologa, ni tehnokrata, nego suprotno: jednog ciničnog i diletantskog utopista. On ne nastupa u ime nekakvog mnoštva ili kolektiva. Njemu nije potrebno da ima iza sebe stranku, državu, naciju, klasu, korporaciju, akademski svijet. Sve što radi, radi za svoj račun, sam u sredini koju je sam odabrao. Nikomu nije dužan polagati račune, to je osobni poduhvat, samoobrana (Ugrešić, 1999: 9).

6 Snimak je dostupan na YouTubeu pod nazivom *CEERES ofVoices: Dubravka Ugrešić “Fox”*.

Ovde je istovremeno sadržana i njena odrednica intelektualca ili, bolje, feminističke intelektualke. *Kultura laži* naglašava ono što promovisu sve njene knjige i što ona sama neprestano ističe: govoriti u svoje ime, a ne u ime kolektiva, biti moralno odgovoran za ono što se govori. Ovde se valja za trenutak vratiti na esej Donne Haraway i njenu tezu da takozvana objektivnost koja transcendiru sve granice "oslobađa odgovornosti". Takva je u biti i logika na osnovu koje je bilo moguće da se u ratovima za nasleđe bivše Jugoslavije zločini i nasilja opravdavaju pozivanjem na "neupitne kolektivne istine", i da se nakon toga već decenijama izbegava ozbiljno suočavanje s pitanjem odgovornosti za nepočinstva. Umesto ozbiljnog suočavanja s prošlošću nude se izmišljene istorije, pa se tako pokazuje i da je pitanje sećanja i zaborava povezano s pitanjima identiteta, s pravom da se odbaci zaštita kolektivnog u ime etičkog zahteva da svako od nas bude odgovoran pojedinac koji govori u svoje ime. U svojim prozama Dubravka uvek iznova pokazuje kako kolektivni narativi teže da prebrišu sve individualne priče, a nametnuta kolektivna sećanja da ponište lična sećanja ljudi na živote koje su proživeli. Dinamika sećanja i zaboravljanja tako postaje jedan od bitnih aspekata njene proze. Pritom nije reč samo o sećanju na ono što je nasilno zaboravljeno, već i o razumevanju procesa kojim se oblikuju i sećanje i zaboravljanje, i o ulozi književnosti u tim procesima.

U jednoj od ključnih scena romana *Muzej bezuvjetne predaje* pojavljuje se smušeni anđeo Alfred, koji nakon neuspešnog spasavanja izvesne Božice Žnidaršić neočekivano upada na žensko poselo na kome su se okupile pripovedačica i njene prijateljice. Scena je višestruko važna za čitanje *Muzeja*. Lik anđela je skrivena nit koja povezuje poglavlja knjige isto kao što ih grad Berlin povezuje na vidljivoj ravni. Za ovo čitanje on je prevashodno važan kao anđeo zaborava: pre nego što ode iz malenog stana u kojem grupa mladih žena provodi zajedničko veče, Alfred svakoj od njih pokloni po jedno pero i tako zapravo učini da cure zaborave sve što se te večeri dogodilo.

No Alfred ipak propušta da svima podeli perca: pripovedačica iz nekog razloga ostaje bez tog poklona:

Anđeo je, naime, zaboravio na mene i propustio da mi pokloni pero, namjerno ili slučajno, tko će to znati. Bilo kako bilo, njima je, curama, poklonio pero i zaborav, a meni pamćenje. Kao da nije znao da je trebao učiniti obratno, njima je trebao ostaviti pamćenje, a meni pero i zaborav. Taj iz koga ću jednog dana, upinjući se iz petnih žila da se sjetim, početi iz-

mišljati stvarnost. Jer izmišljanje stvarnosti i jest posao prave književnosti (275).

Poetički, ovo je izuzetno kompleksna tvrdnja, jer suprotstavlja dve oprečne uloge koje se pripisuju književnosti: ulogu svedoka i ulogu kreatora fikcije. Ako ovu scenu povežemo s navedenom tvrdnjom kako pitanje da li je ovaj roman autobiografski eventualno spada u nadležnost policije, ali ne i čitatelja, dobijamo još složeniji okvir za njeno čitanje. Pitanje odnosa iskustvene stvarnosti i fikcije usložnjava se sledeći *mise en abyme* logiku beskonačnih odraza.

U eseju "Sećanja između ćutanja i zaborava" Luisa Passerini naglašava kako je sećanje "reprezentacija *par excellence*". Ali to nikada nije jednostavna, neposredovana reprezentacija (ukoliko je takva reprezentacija uopšte moguća). Reč je o procesu koji se temelji na autorefleksiji, jer je svako sećanje nužno povezano s procesom zaboravljanja. Sećanje-zaboravljanje je "proces reprezentacije reprezentacija, gde svaki korak upućuje na drugi ili ga odražava, i gde se subjekt kreće između mnogostrukih slojeva reprezentacije koje istovremeno kreira".

Dinamika pamćenja i zaboravljanja oblikuje se tako poput složenih narativa u kojima pojedini slojevi podređuju i preoblikuju druge slojeve, pa se oblikovanje pamćenja može uporediti s procesom pisanja. Ako prihvatimo to poređenje, roman *Muzej bezuvjetne predaje* može se čitati i kao složena mašina za promišljanje odnosa pamćenja i zaboravljanja. Berlin kao grad u koji je roman zapravo lociran jeste mesto koje generiše sećanje i problematizuje zaboravljanje; fotografija koja služi kao središnji trop cele knjige jeste neprekidno preispitivanje smisla istorije i neizbežnosti zaboravljanja, ali je i sredstvo tumačenja i stvarnosti i fikcije; tome služe priča o porodičnom albumu i mnogobrojne refleksije o značenju fotografije.

U predgovoru za knjigu *Umetnost zaboravljanja* David Lowenthal naglašava kako je neophodno zaboravljati kako bismo mogli da pamtimo, i da je to neophodno i kada govorimo o ličnom i kada govorimo o kolektivnom pamćenju. No problem je kako se i šta se zaboravlja. Jer "[i]ndividualno zaboravljanje je uglavnom nevoljno (...). Kolektivno zaboravljanje, s druge strane, uglavnom je namerno, ciljano i regulisano" (Lowenthal, xi). Passerini naglašava kako "svaka operacija koja cilja da dokine sećanje ne može izbeći a da ne proizvede drugi set sećanja s namerom da se nasilno zamene ranija sećanja" (Passerini, 18).

I tu dolazimo do jednog važnog aspekta kada je reč o dinamici sećanja i zaborava u pisanju Dubravke Ugrešić; braneci pravo na sećanje koje brišu novi nacionalistički, totalizujući narativi, ona zapravo brani i pravo na zaboravljanje

kao individualni čin. Jer novi narativi koji se oblikuju kroz procese raspada zajedničke države i uspostavljanje novih-starih nacionalnih država zapravo zahtevaju da budu uspostavljeni kao nove večite istine, kao kolektivno sećanje koje ne podleže kritičkoj refleksiji i više ne sme i ne može da se menja. Drugim rečima, kao apsolutna dogma. A kako kaže Luisa Passerini, zalog validnosti sećanja biće upravo autorefleksija na kojoj se ono temelji. Ona nam omogućuje da ne prihvatamo zadatost sadržine sećanja, kao ni sadržine zaborava: “moramo se sećati da se sećamo i da zaboravljamo, kao što moramo pokušati da znamo to što znamo” (17).

Dinamiku sećanja i zaborava u prozama Dubravke Ugrešić možemo iščitavati iz dva para istovremeno pisanih romana i zbirke eseja. Prvi je *Muzej bezuvjetne predaje* i *Kultura laži*, koji govore o moći i nemoći pisanja, i o odgovornosti pisaca za izgovorenu reč u kontekstu tragedije jugoslovenskih prostora u devedesetim godinama. Drugi par su roman *Lisica* i zbirka *Doba kože*, koji se pojavljuju skoro istovremeno i postavljaju ista pitanja, ali dve decenije kasnije i u mnogo širem kontekstu. Pokazuje se tako da nova logika sećanja i zaboravljanja koja se nameće kao ideološka dogma nije više postjugoslovenski specijalitet, da su je u međuvremenu usvojile i mnoge druge zemlje. Da se u postjugoslovenskim prostorima nije mnogo toga promenilo od devedesetih godina, i da totalizujuća logika populizma osvaja sve veći deo sveta, kako to pokazuje *Doba kože*. U takvom svetu vera u autonomiju književnosti, u ontološku suverenost fikcije, postaje odbrana od dogmatskog mišljenja. Lisica kao totem pisca/spisateljice brani pravo literature na autonomiju. Ali to ima svoju cenu.

“Priča o Šeherezadi jedna je od najokrutnijih priča o ljepoti, važnosti i vitalnosti umjetničkoga iskaza. Ona govori o odnosu umjetnika i vlasti, sugerirajući da je sam stvaralački čin ujedno i čin otpora, ona zatim pronosi poruku da nema autentičnog umjetničkog čina bez osobnog rizika”, kaže Dubravka u eseju “Arheologija otpora” iz knjige *Doba kože* (233). Ali otpor i rizik nisu dovoljni:

Zato u svaku priču, čak i u bajku, pogotovo u bajku, mora biti ugrađena komponenta neke više “istinitosti” (istinitost pritom ne treba mešati sa istinom, s uvjerljivošću, sa životnim iskustvom, ni s moralom), jer priča u suprotnome neće “raditi”. Mora postojati dobar razlog zašto ta, baš ta priča mora biti ispričana (*Lisica*, 305).

Koja je to “viša istinitost” koja pokreće Šeherezadine priče? Već vidim Dubravku kako se na to pitanje šeretski smeši, a oči joj se pritom iskose, kao u lisice.

Ona je ostavila putokaze koji treba da nas vode kroz njene sveteve. Što se mene tiče, pisaću o Dubravki Ugrešić kao neko ko je Dubravku poznao, ko ju je iskreno voleo i divio se njenom talentu, znanju, duhovitosti i moralnoj snazi. Da li me to čini manje objektivnom? Naravno, ali ja i ne želim da budem potpuno objektivna. Mnogo više me privlači feministička parcijalna objektivnost koje, nadam se, ima i u ovom tekstu. Kao i odanosti jedne Dunjazade. Zato se neću opraštati. Lisica ima devet života, zar ne?

/ *Literatura*

Anderson, Linda. 2007. *Autobiography and Personal Criticism*. In Plain, G; Sellers, S, eds. *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 138—153.

Cixous, Hélène and Catherine Clément. 1993 [1975]. *The Newly Born Woman*. Translated by Betsy Wing. Introduction by Sandra M. Gilbert. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Ganguly, Debjani. 2016. *This Thing Called the World: The Contemporary Novel as Global Form*. Durham and London: Duke University Press.

Đekić, Velid. 1995. *Flagusova rukavica*. Rijeka: Naklada Benja.

Haraway, Donna. 1988. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies* 14, no. 3 (Fall 1988).

Hartsock, Nancy C. M. 1998. *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism*. In *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*. Boulder, Colo: Westview Press.

1001 noć. 1999. *Prevod sa arapskog i predgovor Esad Duraković*. Sarajevo: Ljiljan.

Lowenthal, David. 1999. *Preface*. In *The Art of Forgetting*. Eds. Adrian Forty and Susanne Kuchler. Oxford i New York: Berg.

Lukić, Jasmina. 2001. *Pisanje kao antipolitika*. Reč 64.10.

Miller, Nancy K. 1991. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York and London: Routledge.

Passerini, Luisa. 2007. *Memory and Utopia: The Primacy of Intersubjectivity*. London and Oakville: Equinox.

Ugrešić, Dubravka. 1981. *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: GZH.

— 1988. *Forsiranje romana-reke*. Zagreb: August Cesarec.

— 2010. *Napad na minibar*. Beograd: Fabrika knjiga.

— 2014. *Europa u sepiji*. Zagreb: Profil.

— 2017. *Lisica*. Zagreb: Fraktura.

— 2019. *Doba kože*. Zagreb: Fraktura.