

SOBA SA OGLEDALIMA

Ovo je jedna nepristojna knjiga. Oduvijek sam smatrala (i sada tako mislim) da se pisac koji drži do sebe mora kloniti triju stvari:

- a) autobiografskih zapisa*
- b) zapisa o drugim zemljama*
- c) dnevnčkih zapisa*

Sve te tri stvari povezane su s narcizmom, koji je zasigurno temeljna pretpostavka svakog književnog čina, ali ne bi smio biti i njegovim rezultatom. A u sva tri žanrovska slučaja takav rezultat teško je izbjeći. (...)

Knjiga je, dakle napisana protiv mojih osobnih i književnih stavova. Isprike su, ovako ili onako, uvijek suviše: ova knjiga je a. i b. i c. Trebala je to biti knjiga o jednom, ispala je knjiga o drugom, pisana je za nekog trećeg. Sada mi se čini da je nisam pisala ja nego neka odrasla Alice kojoj su se riječi rasule, koja nije znala tko je: čas joj se činilo da je veća od kuće, čas da bi se mogla utožiti u barici suza.

(Ugrešić, 1993: 10)

PISANJE KAO ANTIPOLITIKA

JASMINA LUKIĆ

Kada danas gledamo razvoj književne karijere Dubravke Ugrešić, ta nam se karijera čini jasno podjeljenom na dva dela, pri čemu se 1991. godina pokazuje kao prelomna. U vremenu do devedestih godina nastale su ključne “post-moderne” knjige Dubravke Ugrešić: *Poza za prozu*, 1978; *Štefica Cvek u raljama života*, 1981; *Život je bajka*, 1983; *Forsiranje romana-reke*, 1988. Nakon toga, ona se sledećih nekoliko godina okreće drugom žanru i pre svega piše eseje (*Američki fikcionar*, Zagreb 1993; *Kultura laži*, Zagreb 1995), koji se prevashodno bave društvenim i kulturnim problemima na prostoru nekadašnje Jugoslavije. Potom je usledio još jedan roman (*Muzej bezuvjetne predaje*, prvo izdanje bilo je u prijevodu na holandski, 1997),¹ te zbirka kulturoloških eseja *Žabranjeno čitanje* (2001).

¹ *Museum van onvoorwaardelijke overgave*, Amsterdam 1997.

Ali, kada govorimo o hronologiji pisanja Dubravke Ugrešić i percepciji njegovog kontinuiteta, važno je napomenuti da su njene prozne knjige “ozbiljno” krenule u svet upravo u ranim devedestim godinama, pa se tako englesko izdanje *Forsiranje* pojavilo 1991. godine (*Forcing the Stram of Consciousness*, preveo Michael Henry Heim, London: Virago Press), a već sledeće godine, kod istog izdavača, pojavili su se u jednim koricama *Štefica Cvek* i priče iz zbirke *Život je bajka*, dopunjene naslovnom novelom iz *Poze za prozu* (*In the Jaws of Life*, preveli Celia Hawkesworth and Michael Henry Heim, London: Virago Press).² Iz moje perspektive, ova izdanja upućuju na jedno drugačije “čitanje” njenog književnog prisustva u okvirima koji nisu određeni tradicionalnim granicama nacionalne literature, to jest granicama jezičkog prostora na kojem se neki autor primarno pojavljuje.

Danas nema sumnje da su zapravo te dve knjige, ne slučajno objavljene kod jedne poznate feminističke izdavačke kuće, postavile osnovu za percepciju rada Dubravke Ugrešić na tzv. međunarodnoj sceni.³ Kada Dubravka Ugrešić u jesen 1991. godine odlučuje da iz Zagreba otputuje prvo u Amsterdam, a potom u Ameriku, ona nije nepoznato ime u književnim krugovima. Ovo posebno važi za Holandiju, gde su njene knjige naišle na veoma dobar pri-

jem.⁴ Tako je zapravo i bilo moguće da pred polazak u Ameriku krajem 1991. godine dobije ponudu da za holandske novine *NRC Handelsblad* piše iz Amerike redovnu kolumnu od 1.000 reči. Tekstovi tih kolumni, pisani tokom nešto manje od godinu dana (od oktobra 1991. godine do juna 1992. godine) čine knjigu *Američki fikcionar*.

Fikcionar nastaje u specifičnim okolnostima: reč je o vremenu intenzivnog ratnog raspleta jugoslovenske krize. U vreme odlaska Dubravke Ugrešić u Amsterdam počinje rat u Hrvatskoj, a u aprilu 1992. godine počinje i rat u Bosni. Iako je u jesen 1991. godine odluka o odlasku izgledala neopoziva, to nije značilo, niti je moglo da znači, isključivanje iz svega onoga što se dešavalo kod kuće:

U Amsterdamu sam izvadila američku vizu i otputovala u Ameriku ranije nego što sam trebala. Tada još nisam znala da izmicanje užasu ne ukida užas. Biti izvan znači ostati živ, ali se cijena plaća podvostručenim strahom: strahom za obitelj, za prijatelje, za grad, za “emociionalnu imovinu”. Tako je to nekako raspoređeno. Svatko plaća svoju cijenu, nitko ne prolazi besplatno. (Ugrešić, 1993: 8)

74

2 Ovo valja imati na umu između ostalog i zato što se u medijskoj hajci koja je bila pokrenuta protiv Dubravke Ugrešić 1992. godine, ali i kasnije, između ostalog govorilo kako ona ne bi bila poznata napolju da nije bilo njenih kritičkih napisa, odnosno, da nije “izdavala”, ili “prodavala” domovinu.

3 Ovo, naravno, nisu bili prvi prevodi njenih knjiga, ali su to bili prevodi koji su njeno pisanje konačno učinili dostupnim najširem krugu čitalaca.

4 U tom su trenutku u Holandiji bile objavljene dve njene knjige, *Forsiranje romana – reke* (*De sleutel-roman ontsloten*, Amsterdam 1991) i *Štefica Cvek u raljama života* (*Steffie Steek in de klauwen van het leven*, Amsterdam 1991).

Pokazuje se da mogućnosti za pravi odlazak zapravo i nema, čak ni u Ameriku, simboličko mesto svih dalekih, konačnih odlazaka.

Ne znam koja je bila inicijalna ideja za kolumnu naručenu od Dubravke Ugrešić; sam sadržaj knjige, kao i uvodne rečenice jednog broja eseja upućuju na to da je primarna namera bila da ta kolumna govori o njenom viđenju Amerike, gde ona odlazi kao strankinja, dakle, očekivano je da na taj svet gleda sa onom vrstom distance koja lako može biti književno produktivna i proizvesti efekat očuđavanja. To je onaj putopisni okvir ovih tekstova, koji je jasno vidljiv u strukturi knjige. Knjiga započinje odlaskom u Novi Svet, njen središnji deo bavi se otkrivanjem tog Novog Sveta, a završava se povratkom u Stari Svet. Mnogi od eseja koji čine ovu knjigu organizovani su oko pojmova koji se na neki način mogu uzeti kao reprezentativni za savremenu američku kulturu svakodnevnog življenja: *organizer, manual, shrink, jogging, harassment, personality...* Ali ove kolumne imaju još jednu, podjednako važnu, paralelnu temu – prostor nekadašnje Jugoslavije, a pre svega rat u Hrvatskoj, na koji Dubravka Ugrešić stalno upozorava svoje čitaoce. Tako uz tipično “američke” pojmove nalazimo i niz pojmova koji sa nemilosrdnom preciznošću upućuju na realnost jugoistočne Evrope sa početka devedesetih: *regufee, missing, homeland, trash...*

Fikcionar tako nastaje u neobičnom trouglu koji, sasvim konkretno, oblikuju tri toponima – Amsterdam, Middletown i Zagreb – gradovi kojima se lociraju tri prepoznatljiva kulturna modela življenja, prostorno vezana uz geografske konstrukte koje mi u načelu prepoznajemo kao Zapadnu Evropu, Ameriku i Istoč-

nu Evropu. Ta su tri kulturna modela u mnogo kom pogledu povezana, pa i međuzavisna, ali su u nekim ravnima istovremeno i međusobno suprotstavljena. Usredsređujući se na male stvari, naoko marginalne simbole kulturnog identiteta, ova knjiga ispituje te kompleksne odnose, njihovu istovremenu međuzavisnost i suprotstavljenost. Ti se odnosi u ovoj knjizi oblikuju kroz prepoznavanje višestrukih oblika Drugosti u različitim kontekstima. Na tom je prepoznavanju uspostavljen i osnovni odnos između spisateljice, njenih čitalaca i tema o kojima ona piše. Reč je o tekstovima primarno upućenim publici koja je u poziciji Drugoga u odnosu na teme o kojima se piše, ali pisanim takođe iz pozicije Drugosti. Za čitaoce holandskih novina Amerika je drugi prostor, kao što je drugi i prostor bivše Jugoslavije, geografski bliži, ali istovremeno i kulturno udaljeniji i tuđ zbog rata koji se tamo odvija. U trenutku kada dobija ponudu da piše svoju kolumnu, Dubravka Ugrešić je stranac u Holandiji, kao što će biti stranac i u Americi; užasnuta je ratom koji se vodi u Hrvatskoj i stalno upozorava na agresiju Jugoslovenske vojske, ali zagriženi nacionalistički projekti koje pomovišu gospodari rata na prostoru njene nekadašnje domovine takođe produkuju osećanje drugosti, nepripadanja svetu koji ta ideologija želi da stvori. Otuda se poređenje autorice sa Alisom na početku *Fikcionara* mora čitati i s obzirom na ove relacije multiplikovane Drugosti. Odlazak iz Evrope u Ameriku, i u okvirima običnog življenja (makar bila reč o najjednostavnijem turističkom iskustvu) jeste odlazak u svet “sa druge strane ogledala”; u situaciji iz koje piše Dubravka Ugrešić, to se ogledalo udvostručuje, jer više nije reč samo o odlasku

u novi prostor, u novu zemlju, već o odlasku iz sveta koji se pred našim očima urušava u užasu rata, tako da je “prolazak kroz ogledalo” istovremeno povezan sa osećanjem da možda više i nema mogućnosti povratka u onaj “pravi svet”, iz kojeg se krenulo. Iskrivljeni odrazi počinju da se usložnjavaju prelamajući se jedan u drugome, pri čemu sve ono što bi trebalo da se pojavi kao “realnost” postaje jedan vid fikcije. Na neki način, *Američki fikcionar* je soba sa ogledalima u kojoj posetilac ne može videti jedno “pravo lice” sveta koji se tu ogleda.

Budući da je *Fikcionar* konstruisan kao prostor ukrštanja različitih svetova, ova knjiga⁵ se u tom smislu može posmatrati kao prava, paradigmatična postmoderna zona.⁶ Tu se neposredno ukrštaju mogući svetovi Amerike, Zapadne Evrope i Balkana, koji se konstruišu i dekonstruišu u virtuelnom prostoru jednog mogućeg rečnika u nastajanju, u ovom slučaju, *fikcionara*, odnosno fiktivnog rečnika, što Dubravka Ugrešić objašnjava “pogreškom”:

Pretipkavajući tekstove svog američkog rečnika greškom sam umjesto d otisnula f, i *dictionalry* se pretvorio u *fictionary*. Slučajna greška je samo potvrdila moj unutarnji košmar. Jer *ako stvarnost više ne postoji*, onda i “fikcija” i “fakcija” ukidaju svoja prvotna značenja. I riječi skupljene na hrpicu ponovo su se rasule... Nešto kasnije otkrila sam to što sam oduvijek znala: da ni slučajna greška ne može biti slučajnom jer je zasigurno već zaživjela

na nekom drugom mjestu, u nekom drugom jeziku. Tako francuski filozof Alan Finkeilkraut svoj ‘fikcionar’, *Petit Fictionnaire illustre*, označuje kao spremište onih riječi koje su tek poticaj, “predtekst za pripovijedanje”. (Ugrešić, 1993:13)

Nekoliko je elemenata značajnih u ovom objašnjenju jedne male greške u kucanju, kojom “dictionary” postaje “fictionary”. Prvo, ta mala greška najdirektnije upućuje na pomak od faktografskog ka fikcionalnom, iako sva žanrovska određenja ove knjige koje daje sama autorica (ona je “autobiografska”, “putopisna” i “dnevnička”) upućuju na vezu ovih tekstova sa sferom faktografskog. A taj pomak potvrđuje i pominjanje Finkeilkrautove upotrebe pojma “fikcionar”. Jer, svaki mali esej uključen u ovu knjigu, koliko god bio povezan sa neposrednim iskustvima, po pravilu nosi u sebi i jezgro moguće priče, jedan potencijalni siže za dalje fikcionalno oblikovanje naznačene situacije. Ovi eseji zamišljeni su pre svega kao literarni zapisi o jednom duboko ličnom iskustvu o ukrštanju svetova koji su istovremeno bitno različiti, i suštinski povezani. Odrednica *fikcionar* čini da *mogući rečnik* stvarnih svetova postaje istovremeno i *rečnik mogućih*, odnosno, fikcionalnih svetova. Jer, šta je stvarnost u sobi sa ogledalima? Nema sumnje da pojmovi koji sačinjavaju ovaj Dubravkin “rečnik” imaju zadatak da olakšaju istraživanje/razumevanje svetova o kojima je reč, ali i da istovremeno, za autoricu i za čitaoca, oblikuju te svetove. Ovde

76

5 Poput *Forsiranja romana-reke*, što je posebna tema.

6 Videti Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York & London: Methuen 1987, pp. 44-45.

zapravo imamo dobar primer za paradoksalni proces “kreacije/deskripcije”, kako ga je opisala Patricia Waugh.⁷ Ova kritičarka naglašava da je ovaj proces karakterističan za prozu uopšte, ali ga postmoderna metaproza samosvesno koristi, i neprestano ukazuje na njega, jer je to deo njenih strategija problematizacije odnosa između fikcionalnog sveta i izvantekstualne datosti.⁸

Nije teško pokazati da je odrednica “metaproza” pogodna za imenovanje svih ranijih proznih tekstova Dubravke Ugrešić,⁹ kao i da se, upravo u smislu koji je ovde naznačen, i *Fikcionar* može žanrovski tako posmatrati. Ovde postoji ipak jedna bitna razlika. U svim prethodnim knjigama Dubravke Ugrešić, propitivanje odnosa teksta i konteksta, ili teksta i pretpostavljene zbilje, odvijalo se u jednoj prevashodno teorijskoj ravni. Kao i većinu drugih pisaca metaproze, i Dubravku Ugrešić su, uopšteno govoreći, primarno zanimale književne implikacije problematizacije pojma stvarnosti kao stabilnog referenta. Ali, taj se problem

ovde nužno postavlja na drugoj ravni u odnosu na njene prethodne knjige, jer je izvantekstualna zbilja na koju se referiše *Fikcionar* drugačija. To je, na jednoj strani, ratna zbilja koja kao zalogu svojih dramatičnih promena uzima same ljudske živote. Tako je jedno u osnovi teorijsko pitanje – destabilizacija realnosti kao primarnog referenta u savremenoj prozi – sa raspadom nekadašnje Jugoslavije i ratovima koji su vođeni u Hrvatskoj i Bosni dobilo zastrašujuće primere: jedan mogući svet doslovno se urušavao, dok su istovremeno nastajali novi mogući svetovi, koji još nisu bili do kraja definisani. To je zbilja viđena sa jedne strane, iz perspektive Balkana. Na drugoj strani je zbilja viđena iz perspektive Amerike, koja pruža osnov za teorijski diskurs o ukidanju “velike priče”, zbilja koja jednim značajnim delom samu sebe oblikuje uz pomoć masovnih medija i kulturne industrije, narušavajući tako granicu između “realnog” i “virtuelnog”. To je stvarnost kojom se hrane postmoderne teorije i teorije mogućih svetova.

7 “Svaki pisani jezik, međutim, mora da se oragnizuje na takav način da rekreira neki kontekst ili da verbalno konstruiše novi kontekst. Svekolika književna fikcija mora potpuno verbalnim procesima da konstruiše neki “kontekst” u isto vreme dok konstruiše “tekst”. *Deskripcija* fikcionalnih objekata jeste istovremeno i *kreacija* tih objekata. (*Deskripcija* objekata u kontekstu materijalnog sveta određena je postojanjem tih objekata mimo deskripcije.) Tako je ontološki status fikcionalnih objekata određen činjenicom da oni postoje zahvaljujući fikcionalnom kontekstu, koji oni istovremeno oblikuju, a koji u krajnjoj liniji predstavljaju samo reči na papiru.” (Patricia Waugh, *Metafiction*, London & New York: Routledge 1996: 88)

8 Ovo je jasno vidljivo već iz same definicije pojma metaproze koju daje Patriša Vo: “*Metaproza* je termin kojim imenujemo fikcionalne tekstove koji samosvesno i sistematski skreću pažnju na svoj status artefakta, kako bi postavili pitanja o odnosu između fikcije i realnosti. Pružajući kritički uvod u metode sopstvene konstrukcije, takvi tekstovi ne samo što ispituju fundamentalne strukture pripovedne proze, oni ispituju i moguću fikcionalnost sveta izvan književnog fikcionalnog teksta” (Waugh, 1996: 2).

9 Ovaj tekst je deo većeg rada koji se, između ostalog, posebno bavi i tom temom.

U tom smislu, i veza imena ovog *Fikcionara* sa Finkeilkrautovim tekstom ovde ima slojevito značenje, mimo prividne anegdotalnosti. Na poetičkoj ravni nije teško zaključiti kako ona upućuje na pretpostavku da celokupna jezička datost postoji za sebe, i da su svi tekstovi samo konkretne aktualizacije mogućnosti koje su zadate u jednoj univerzalnoj "Aleksandrijskoj biblioteci", u kojoj je sve na neki borhesovski način već rečeno i već napisano. Ali, mogući svet Finkeilkrautovog "fikcionara" ukrstio se sa svetom "fikcionara" Dubravke Ugrešić u jednom iskustvenom kontekstu u kojem ove postmoderne poetičke premise dobijaju svoje krvave pandane na način koji teorijski nije bio postuliran u osnovnom modelu, iako bi se, ne bez cinizma, oni njime mogli naknadno objašnjavati.¹⁰

Prikazi Amerike u *Fikcionaru* i njena poređenja sa Starim Svetom povremeno su izrazito duhovita, na način koji, od njenih ranih knjiga, prepoznajemo kao karakterističan za Dubravku Ugrešić. Reč je o postupku izdvajanja detalja koji su sami po sebi trivijalni i smešni, ali se obično ne zapažaju, jer su nevidljivi deo svakodnevice. Dubravka Ugrešić takve detalje posebno osvetljava, postičući time specifični humorni efekat. Ali, u *Fikcionaru* je ovaj prepoznatljiv postupak podređen drugim dominantnim osećanjima, potaknutim situacijom u kojoj su ovi tekstovi bili pisani, a to su pre

svoga osećanje izgubljenosti i nesreće u suočavanju sa iskustvom rata i mržnje. Tako se poređenje dva sveta, Amerike i Istočne Evrope pojavljuje i kao kontinuirano poređenje tragične ljudske situacije koju određuje rat sa mirnim, bezbednim životom Američke svakodnevice i njenom ideologijom.

Dešifrovanje te ideologije jedna je od očiglednih intencija *Fikcionara*. Dubravka Ugrešić je izrazito kritična prema mnogim bitnim obeležjima američke svakodnevice, determinisane stereotipima masovne kulture koja je svoj populizam uzdigla do vrhunske vrednosti. Reč je o kulturnom modelu lišenom auto-ironije, koji sa savršenom ozbiljnošću prihvata i sledi svoje aktuelne slogane, što onda navodi Dubravku Ugrešić da se toj ozbiljnosti podsmehne i da prema njoj uspostavi jasnu ironijsku distancu. Ona u svojim esejima zapravo pokazuje kako pojednostavljeni slogani masovne kulture američke svakodnevice, shvaćeni doslovno i sprovedeni do kraja, zadobijaju unutrašnji ironijski obrat i počinju sami po sebi da otkrivaju sopstvena ograničenja i onu drugu logiku zbilje, koju su težili da potisnu.

Američka kultura svakodnevice oblikuje sebe kao kulturu uspeha, samosvesti, lične sigurnosti, sreće. Ona se temelji na jednoj vrsti sistematskog nepristajanja na nezadovoljstvo i neuspeh koje i samu sreću pretvara u jednu vrstu stereotipa. Kada se kritički posta-

¹⁰ Pa tako, ako je već sve rečeno, i sve paralelno već postoji u mogućem svetu Borhesove "Aleksandrijske biblioteke", treba li da nas iznenadi što su gospodari rata na prostorima nekadašnje Jugoslavije po jednostavnom postupku obnovili jedan već viđeni diskurs primitivnog nacionalizma, koji je na tim istim prostorima samo pola veka ranije već odneo stotine hiljada ljudskih života.

vlja prema američkoj kulturi svakodnevice, Dubravka Ugrešić zapravo ukazuje na tu stereotipnost ideologije sreće i uspeha. Ona u svojim esejima pokazuje kako postoji čitava jedna industrija sreće, a televizija je njen najbolji predstavnik i istovremeno zagovornik. “Američka televizija porizvodi tipove ponašanja, modelira ukus, emocije, uvodi u opticaj nove teme. Tako u poplavi nove američke osjećajnosti, neskrivene sentimentalnosti, nekog novog, 'kvalitetnijeg' odnosa prema životu, jasno zamjećujem kako se televizijski obrazac preslikava u svakidašnjem životu i postaje (za mene) nepodnošljivim kičem”, kaže Dubravka Ugrešić u eseju posvećenom kiču (Ugrešić, 1993: 153). U eseju o telu kaže se: “Američke TV reklame su dajdžestirana, savršeno dizajnirana ideologija američke svakidašnjice. One artikuliraju i istodobno opslužuju temeljne sadržaje američkog života” (Ugrešić, 1993: 100). U eseju nazvanom “Coach-Potato” nalazimo i sledeće: “Neke američke analize pokazuju da golemi postotak američke djece ne razlikuje svakidašnju od televizijske zbilje. Za to, čini se, nisu kriva djeca. I sama imam poteškoća. Zbilja sve uspješnije imitira ekran, ekran sve uspješnije zbilju” (Ugrešić, 1993: 84).

U eseju “Addict” pokazuje se da je sreća vrsta društvenog diktata, što postaje jasno vidljivo u novom tipu restorana, u kojem gosti nemaju pravo biti loše raspoloženi:

Restoran je bio velik i bučan. I zaista je bio nalik postmodernističkom razredu pretrpanom predmetima za očiglednu nastavu. Bio je to muzej *americane* i sve je bilo tu: živi i umjetni citati iz američkih

filmova i televizijskih serija, iz američke povijesti (koju, dakako, znamo iz filmova i televizijskih serija) iz američke svakidašnjice, američkog slikarstva (toga koje je hiperrealistički oslikalo tu svakidašnjicu). Sve je bilo tu: citat do citata, citat na citat; sve se miješalo sa svačim kao u kakvoj golemoj američkoj salati. Jednom je davno američka svakidašnjica proizvela američki mit, zatim je američki mit – stereotip – proizvodio američku svakidašnjicu, a svakidašnjica je – perpetuirajući isti stereotip – permanentno proizvodila isti mit, koji se, kao ovdje, u ovom restoranu, transformirao u *life-myth show*...

(...) U restoranu je vladao opći urnebes. Bio je to agresivan rezime američke sreće, onog *imagea* sreće koji su godinama proizvodili američki mediji, filmovi, serije, reklame; *imagea* sreće koji je sada sam život zdušno ponavljao. Model je po tisućiti put pokazivao svoju efikasnost: ljudi su uživali. (Ugrešić, 1993: 61)

Pretpostavka kulturnog obrasca koji nalazi svoje najbolje otelovljenje u “restoranu sreće” jeste da je čovek zapravo sam odgovoran za ono što mu se zbiva, i da je on sam u najvećoj mери odgovoran za svoj eventualni životni neuspeh, jer nije dovoljno dosledno, uporno i adekvatno radio na sopstvenom uspehu. Jer, uspeh je do-sežan, samo treba biti uporan i odlučan (graditi *self-esteem*), poznavati pravila (pažljivo čitati *manuale*), ukoliko ima problema, rešavati ih sa pravim profesionalcima (pronaći *shrinka*), biti

uvek adekvatno pripremljen (kupiti *organizere*). A da bi sve to bilo moguće, treba imati zdravo telo, jer samo zdravo telo omogućuje punu kontrolu nad sopstvenim životom.

Ali, kako se to pokazuje u esejima Dubravke Ugrešić, svaka ta situacija ima uvek i svoju drugu stranu. Američka kultura kao kultura *manuala*, koji treba svakome da omogući podjednako lak pristup rešavanju datog problema (bilo da je reč o sklapanju pokretne ležaljke ili odgajanju deteta), priznaje da je moguće i ne uspeti, uprkos svim uputama, pa tako proizvodi i uputstvo za one nepovratno poražene, za samoubice, pokazujući time apsurdnost doslovno shvaćene ideologije efikasnosti. U eseju o telu pokazuje se da je ta opšta glorifikacija i fetišizacija tela zapravo oduzela telu jedno bitno svojstvo njegove životnosti, a to je višeznačnost.

Tijelo je u američkoj kulturi tretirano kao – Njegovo Veličanstvo Tijelo. Američka ideologija učinit će sve da ukloni i poništi staromodnu, sramnu *višeznačnost*, koju ideja tijela sama po sebi nosi. Tako će ćelavi, i odmah zatim bujno kosati, muškarci koji promiču TV-ekranom biti lišeni i najmanje parodične nijanse: reklame za perike i transplantaciju kose reklame su kao i svake druge. Reklame s prsatim ljepoticama promaknut će uz kadrove s tisućama izvađenih silikonskih dojki pobacanih na gomilu, ali nikome neće pasti na pamet da te kadrove dovede u ironičnu vezu. (...) U svojoj ideologiji jednoznačnoga tijela Amerika odrješito uklanja sve suprotnosti: bolest, starenje,

smrt, ružnoću, fizičko propadanje. (Ugrešić, 1993: 104)

Jednoznačno, plastificirano, unificirano telo pripada jednoj vrsti totalizujuće kolektivne projekcije sreće, koja je brižljivo dizajnirana i promovisana u masovnim medijima. “Hoće li se Amerikanac uskoro zapitati kako to da on – koji je cio svoj život vjerovao ideologemima o individualizmu, individualnom izboru, personalnosti – tako strašno slični svom prvom susjedu? Amerika, koja brzom artikulacijom svakog problema preduhitruje sam problem, i u ovom slučaju nudi novu, veliku, globalnu, zaštitnu ideju: sveti *self-esteem*. Rad na *self-esteemu* (nacionalnom, profesionalnom, fizičkom, privatnom, seksualnom) preduhitruje svijest o tome da ipak nešto nije u redu – jer unaprijed podrazumijeva da nešto nije u redu.” (Ugrešić, 1993: 126)

Međutim, ova kritika “američkog sna” koja prožima *Fikcionar* samo je prvi nivo, prvi niz ogledala pred koja Dubravka Ugrešić postavlja svoje čitaoce. Svaka duhovita, kritička analiza američke kulture priziva poređenja sa svetom ostavljenim “sa druge strane”, poređenja koja će ukazati na neočekivane paralelizme, ali i proizvesti neočekivane obrate. Nasuprot stereotipima koji oblikuju američku kulturu svakodnevice stoje stereotipi uz čiju se pomoć početkom devedestih godina ruši jedan svet i grade novi, koji sebe žele da prikažu boljima od onog prethodnog. Nasuprot ozbiljnosti sa kojom se u Americi shvataju sva uputstva, pa i ono pridodato plišanom medvediću, koje tu igračkicu pretvara u krajnje ozbiljnu stvar (Ugrešić, 1993: 38), stoji jedna druga kultura doslovno-

80

sti i ozbiljnosti, koja tu svoju doslovnost manifestuje oružjem. Ova druga ozbiljnost doslovno je zastrašujuća i ubistvena. Kada Slobodan Milošević izjavi kako su Srbi nacija koja “ne ume da radi ali ume da se bije”, on to shvata najdoslovnije, i taj slogan postaje vodilja njegovih sledbenika, koji smatraju da im on izdaje dozvolu za ubistva. Tako postaje moguće da tenkovi koji kreću na Vukovar, i koji će na kraju razrušiti ovaj grad, budu zasuti cvećem na izlasku iz Beograda. Odnos dveju kultura koje se porede u *Fikcionar*u može se formulisati i drugačije, a da pri tom ne promeni svoju suštinu. Nasuprot ozbiljnosti sa kojom se u američkoj ideologiji svakodnevice prihvataju male i naoko nevažne stvari – poput *jogginga* i *manuala* – stoji lakoća sa kojom gospodari rata na području bivše Jugoslavije odlučuju o ljudskim životima, a veliki broj ljudi pristaje na to da ne vidi kako se u njihovoj neposrednoj blizini gradovi ruše, a ljudi muče, ubijaju i raseljavaju.

Svako dovođenje u vezu dveju suprotstavljenih stvarnosti, američke svakodnevice i balkanske ratne zbilje, uvek proizvodi jedan novi obrat u odnosu na sliku koja se prvobitno oblikuje. Tako se u eseju o telu, nasuprot prvom delu teksta gde dominira ironizacija medijskog odnosa kojim se telo pretvara u objekat lišen funkcije i smisla, postavlja jedna druga vrsta njegove objektivizacije, ratno poništavanje svake vrednosti ljudskog tela. “Dolazim iz zemlje u kojoj je tijelo tek jeftina meta. (...) Ljudskim tijelima u mojoj zemlji gnoje tlo, njima se hrane kokoši i svinje, tijelima se pune jame da bi jednoga dana ponovo moglo izaći crno, debelo sjeme zla.” U eseju o *harassmentu*, završetak teksta zapravo menja značenja koja se čitaocu

sugerišu na početku. I dok u prvom delu eseja dominira nerazumevanje, pa i podsmehivanje ozbiljnosti sa kojom se u Americi prilazi ovoj temi, što čini da strah od *harassmenta*, proizvedći međusobnu distancu i hladnoću, počne bitno da ometa ljudsku spontanost u komunikaciji, kraj teksta uvodi jednu bitno drugačiju perspektivu: “Balkanski usud svakih nekoliko desetljeća oživljava kao krvava zbilja. Kad pomislim na sve to, moja midltaunska hladnoća počinje mi prijati. I kako bi bilo dobro, razmišljam dalje, da mogu mnoge moje balkanske zemljake tužiti. Za *harassment*, za jedan od najkrvavijih *harassmenta* našega vijeka...” (Ugrešić, 1993: 115).

Dubravka Ugrešić je u *Fukcionar*u svesna posebnosti svoje pripovedačke pozicije, koja joj omogućuje da uspostavi jednu odmaknutu, iskošenu vizuru u odnosu na predmet svog pripovedanja. To je pozicija onoga ko se nalazi na margini, a u ovom slučaju njena marginalizacija je višestruka, jer se pripovedačica intencionalno pozicionira u prostoru koji je “između” svetova o kojima piše; napustila je svet u kojem je ranije živela, a u svetu u koji je došla tek privremeno boravi. Pogled sa margine jeste subverzivni pogled koji se odupire glavnom toku mišljenja. Kada je reč o Americi, on se odupire stereotipima koji se nude kao dominantni reprezentativni oblici te kulture, i masovnomedijskoj proizvodnji ideologije sreće. U “restoranu sreće” u koji Dubravku Ugrešić odvodi njen znanac odmah je prepoznaju kao Drugoga, jer sa sobom donosi nezadovoljstvo kojeg ne želi da se odrekne:

Krupna žena, kapo u odjeći klauna, neka vrsta restoranskog nadglednika, pomno

je nadgledala nivo sreće u restoranu. U jednom trenutku ulovila je moj pogled. Majstorica, poput precizne kamere snimila je moje nezadovoljstvo. Odmah je uperila prst u mene i pozvala cijelu dvoranu da učini isto. (...) Moj indoktrinirani evropski mozak okrenuo je znane slike totalitarne sreće, slike parada, cijelu jednu povijest tjelopisa, sretnih masa koje glume kolektivno ludilo...

– Amerika je zavela diktaturu sreće – promucala sam slabim glasom.

– To je samo restoran u koji možeš ući, ali i izaći kad zaželiš – rekao je, lagano nakostriješen, moj kolega. (Ugrešić, 1993: 61)

U ovom odeljku navedeno poređenje je vrlo jako, ali ono upućuje na jednu inherentnu tendenciju industrije sreće – da deluje totalizujuće, poništavajući razlike. Na sličan način, poništavajući razlike, deluju i stereotipi, koji teže da sve složene stvari učine jednostavnim. To su njihovo svojstvo efikasno koristili komunistički slogani, kao što ih efikasno koriste novi balkanskih nacionalizmi, koji od stanovnika novih zemalja zahtevaju potpuno, nekritičko pripadanje njihovim bučnim projektima. Oni ne trpe marginu i njen inherentni potencijal za kritičnost. Iako bitna razlika postoji, stereotipima se služi i američka indu-

strija sreće, ali ona ne teži da pogled sa margine ukine dekretom, već da ga neutralizuje, pokrivajući svojim delovanjem i ono što se u kulturi pojavljuje kao subverzivno.¹¹ U tom smislu, postoji jedna upozoravajuća nota u ovoj knjizi, koja upućuje upravo na to, da po svaku cenu valja sačuvati pravo na izbor, pravo na “izlazak iz restorana”. Ova nas knjiga upozorava da se to pravo čuva, između ostalog, upravo pogledom sa margine i spremnošću da se ironizuje ono što većina nekritički prihvata kao svoje sazajno utočište. Jer, evropska iskustva koja su kao podtekst prizvana u navedenih nekoliko redova neumoljivo svedoče o tome da se pravo na izlazak lako ukida.

Ovu osnovnu liniju razmišljanja koju prepoznajemo u *Fikcionar*u nastaviće da sledi knjiga *Žabranjeno čitanje*. Reč je o nizu eseja posvećenih pisanju i statusu literature u savremenom, “globalizovanom” svetu, u kojima Dubravka Ugrešić nastavlja da se bavi procesima stereotipizacije jenog prostora koji je, po svojoj definiciji, trebalo da bude prostor slobodnog kritičkog mišljenja. Važno je naglasiti da ni *Žabranjeno čitanje*, kao ni *Američki fikcionar*, ne funkcionišu po principu pojednostavljenih binarnih opozicija, niti jednostavnih sudova tipa dobro/loše. Upućivati na trivijalizaciju i marketizaciju svekolikog prostora savremene kulture ne znači biti protiv tržišta, već protiv jedne totalizujuće logike profita koja ne ostavlja prostor

¹¹ Ovde se otvara jedna tema koja izlazi iz okvira analize *Fikcionara*, ali koju treba barem naznačiti. Reč je o “normalizujućem” radu popularne i masovne kulture koja teži da u sebe ugradi kritiku sopstvene stereotipnosti. Tako likovi u novijim sapunicama izgovaraju kritičke rečenice o kulturi sapunica, a u Diznijevom crtanom filmu *Lepotica i zver* prepoznajemo feministički intonirani pomak od dobrodušnih lepotica tipa Snežane i Pepeljuge ka samosvesnoj Belle, koja voli da čita pa joj Zver poklanja na dar čitavu biblioteku.

za alternativu. Govoriti o razočaranjima istočnoevropljana nakon desetogodišnjeg iskustva tranzicije ne znači biti protiv promena, već protiv stereotipnog tumačenja istorije regiona u kojem se te promene zbivaju i stereotipnog nametanja pojednostavljenih rešenja. Govoriti o problemima globalizacije ne znači biti protiv same globalizacije, ali znači nepristajanje na manipulaciju idejama koje se vezuju uz globalizaciju i na teror lokalnog totalitarizma pod izgovorom očuvanja prava na lokalnu posebnost.

Kritička recepcija *Fikcionara* pokazuje, međutim, da nisu samo lokalne sredine osetljive na primedbe, i da je logika stereotipizacije istovetna i u velikim i malim sredinama. U Hrvatskoj, Dubravka Ugrešić je bila proskribovana zbog svojih kritičkih stavova o nacionalizmu i novoj hrvatskoj stvarnosti. U nekim američkim recenzijama *Fikcionara* prepoznajemo sličnu logiku, naravno, na drugom nivou, jer je ovde ipak reč samo o tumačenju jedne knjige. Ipak, indikativna je skoro lična povređenost nekih prikazivača kada komentarišu kritičnost Dubravke Ugrešić prema Americi. Tako Paul Goldber piše sledeće:

Umesto da uspostavi blisku vezu sa čitaocem, gđa Ugrešić iznosi svoje sudove o govornim emisijama, tabloidima, raznim slavnim ličnostima i kupovini preko kataloga. Umesto promišljenih opservacija, ona iznosi oštre optužbe. (...) Sudeći po ovoj knjizi, gđa Ugrešić je malo videla od Sjedinjenih Država, sklopila je

vrlo malo ozbiljnijih prijateljstava i mnogo je gledala televiziju.¹²

Ne vredi ni komentarisati Goldbergovu potrebu da propiše autoru šta je trebalo u svom tekstu da uradi, jer ona dovoljno govori o njegovom kritičarskom polazištu. Goldbergova kritika deluje kao da je pisana u ime neke turističke agencije koja se brani od razmaženog gosta, nezadovoljnog uslovima na kružnom putovanju. Jer, on zapravo dovodi u pitanje pravo Dubravke Ugrešić da bude kritična prema Američkoj kulturi, zahtevajući od nje da se ponaša kao pristojan turista – da pravi fotografije i da ne postavlja pitanja. Ovo je odnos koji Drugome (u ovom slučaju, *strancu*, a ja moram da dodam i *ženi*) oduzima pravo na kritiku – logika koja neobično podseća na oštrije, ali na sličnim osnovama postavljene primedbe lokalnih čuvara patriotskih tradicija da samo mi sami sebe imamo pravo da kritikujemo, odnosno, da se kritika sme izgovarati samo “kod kuće”, a nikako napolju, i pred strancima.

Zanimljiv je i komentar Roberta Kaplana, koji priznaje Dubravki Ugrešić oštroumnost zapažanja, ali joj pripisuje krajnje neobične, personalizovane razloge za kritičnost prema američkoj kulturi:

*Have A Nice Day: From the Balkan Wars to the Amerikan Dream*¹³ je ciničan i ironičan opis Sjedinjenih Država, napisan iz perspektive stranca čije društvo Sjedinjene Države nisu uspele da zaštite. Poput mno-

12 Paul Goldberg, “Phone Calls to Zagreb”, NYTBR, June 25, 1995, p. 14.

13 Engleski prevod naslova *Američki fikcionar*.

gih koji pišu o stranoj kulturi, Ugrešić, iako povremeno gubi pravac, primećuje stvari koje se mi često ustežemo da priznamo do kraja. (...) Ugrešić se oseća strancem i u odnosu na srednjovekovne nacionalizme u sopstvenoj zemlji, i u odnosu na konfesionalizam Američke reci-to-sve-na-TV-u kulture. Problem je, međutim, u tome što se, koliko god da su delovi knjige dobro napisani i oštroumni, na mnogim stranicama poeta je data bez postizanja veće dubine. (...) To je više ljutita reakcija na američke kulturne slabosti nego njihovo objašnjenje.¹⁴

Napomena da je Dubravka Ugrešić zapravo ljuta na Ameriku zato što je "propustila da zaštiti njenu zemlju" dovoljno govori o Kaplanovoj poziciji u ovom slučaju. Verovatno ne treba ni objašnjavati do koje je mere ova napomena zapravo iskaz jednog duboko patrijarhalnog, kolonijalnog stava, koji uzima kao neupitnu pretpostavku da su Sjedinjene Države neka vrsta globalnog oca i globalnog policajca istovremeno pozvanog da rešava sve one probleme koje manji i slabiji ne bi mogli/umeli sami da reše. Svakome ko poznaje Kaplanovu knjigu o Balkanu,¹⁵ koja se temelji na mučnim stereotipizacijama Balkana kao mesta na kojem žive divlja plemena koja samo čekaju trenutak pa da počnu međusobno da se ubijaju i da prolivaju krv, biće jasno da ova moja interpretacija nije učitanje u Kaplanov tekst. Jer, ako Kaplan

vidi Balkan na takav način, razumljivo je da iz njegove vizure kritika "velikog oca", Amerike, koja dolazi od nekoga ko potiče iz takve, inferiorne sredine, uopšte ne može biti shvaćena ozbiljno, osim ako se u njoj dobrohotno ne prepozna lična ljutnja i razočaranje zbog neispunjenih očekivanja.

Naravno, nisu sve kritike tako intonirane. Tako je Joseph Brodski uz američko izdanje *Fikcionara* napisao sledeće: "It takes a stranger to see how dark the world is: Dubravka Ugresic is that stranger". Ne treba, naravno, zaboraviti da je i sam Brodski egzilant, pa mu je pozicija Drugosti u *Fickionaru* utoliko bliža i razumljivija.

Ipak, Kaplanova kritika navela me je da obratim pažnju na rodnu dimenziju kritičke recepcije *Američkog fikcionara*, to jest njegovog engleskog, odnosno američkog izdanja, *Have a Nice Day*. Desetak tekstova koje sam imala prilike da vidim pokazuje da su kritičarke sklonije tome da imaju razumevanja za poziciju "između" kultura, poziciju maginalizovanog emigranta, koju Dubravka Ugrešić vrlo osvešćeno naglašava u ovoj knjizi. Tako Pamela Daubenspeck u kratkoj belešci o knjizi piše:

Njene neobične opservacije o Zapadnoj kulturi pokazuju jasne uvide i duhovite su, a otkrivaju isto onoliko o životu autorice same kao egzilanta, koliko i o plitkim opsesijama američkog društva. Ironični i oštroumni, kratki eseji Dubravke Ugrešić koji 'definišu' teme kao što su 'srastanje sa kaučom' (*coah potato-*

14 Robert D. Kaplan, *Inside the Balkan Nightmare*, Washington Post, 5.3.1995.

15 Robert D. Kaplan, *Balkan Ghosts: A Journey Through History*.

hood) takođe osvetljavaju razlike i sličnosti između dve kulture, viđene očima izbeglice.¹⁶

Janet St. John na sledeći način karakteriše knjigu:

Delom dnevnik, delom vinjeta, delom ljutiti dnevnik, delom rečnik za obezdomljene, *Have a Nice Day* sa iskrenošću, cinizmom i duhovitošću, govori o delovanju rata na ljude, na one koji su napustili ratom pocepanu zemlju, kao i na one koji su ostali. Za Dubravku Ugrešić, Amerika predstavlja sklonište, premda malo strano i čudnovato, i potvrdu. Njen odlazak iz Hrvatske je podjednako olakšanje i mučenje. Uvidi Dubravke Ugrešić, filtrirani kroz lupu izgubljene zemlje, kulture i identiteta, potresno su realni i možda donekle nerazumljivi prosečnom Amerikancu. Ona sebe definiše kao egzilanta, bez centra, bez doma. Pa ipak, ona je i dalje građanin sveta, i svi smo mi egzilanti na neki način. Jedini centar koji imamo nije ništa više do skup sećanja, iskustava i osećanja, što je univerzalno i u krajnjoj liniji predstavlja onu vrstu doma i onu vrstu zemlje u koju se može verovati.¹⁷

Navodeći ove primere ne mislim, naravno, da uvedem neku generalnu, esencijalističku razliku između muškaraca i žena kao književnih kritičara. Uostalom, uzorak kojim se ovde bavim mora se posmatrati kao slučajan. Ipak, indikativno je u ovom primeru to što se muški *main stream* kritičari pokazuju skloniji da brane integritet i “čast” domovine, dok su kritičarke sklonije da se identifikuju sa pozicijom Drugoga u *Fikcionar*u. A tu se već otvara niz pitanja koja traže da budu kontekstualizovana u okviru feminističkih i rodnih teorija.

Mogli bismo, u vezi sa ovim reakcijama, razmatrati tezu da su žene kao čitaoci, budući i same po prirodi svog položaja marginalizovane manjine u patrijarhalnom društvu, zapravo senzibilizovane da prepoznaju posebnosti “pogleda sa margine”, kakav je inače prepoznatljiv u ovoj knjizi. Postoji i druga mogućnost da se objasni ova razlika. U ovoj knjizi je, naime, prisutna i jedna rodna dimenzija, osvešćeno upisana u tekst. Dubravka Ugrešić teži da proznim tekstovima problematizuje pitanje rodnih odnosa, po pravilu, unutar jedne kaleidoskopski usložnjene vizure.¹⁸ U *Fikcionar*u se, kao naglašeno rodno obeležen, pojavljuje problem decentralizovanosti ženskog subjekta, što bi značilo da se u ovom slučaju emigrantska vizura povezuje sa rodnom svešću o posebnosti ženske pozicije. Ova dimenzija značenja nije iz-

16 Pamela R. Daubenspeck, in *Library Journal*, 3. 1. 1995.

17 Janet St. John, *Booklist*, 3.15.1995.

18 Tako su tzv. “ženske teme”, karakteristične za novu, feminističku osvešćenu književnu praksu u Evropi i Americi sedamdesetih godina, u hrvatsku književnost ušle sa *Šteficom Cvek u rajljama života*, odnosno u formi pastiša trivijalnih ljubica. To je Dubravki Ugrešić omogućilo da bude naglašeno ironična prema žanru koji pastišizira, ali i da vrlo ozbiljno ukaže na relevantnost “ženskih” tema u tom romanu.

vedena u prvi plan, jer posebnost egzilantske pozicije podređuje sebi ostale oblike Drugosti koje možemo da prepoznamo u knjizi. Ali, ona je prisutna i u analizama američke ideologije svakodnevice (koja ima svoja stereotipna očekivanja kada je reč o rodnim ulogama) kao i u referencama na ratnu zbilju Balkana (koja je duboko patrijarhalna, jer je rat po svojoj prirodi duboko patrijarhalna situacija).

O AUTONOMIJI KNJIŽEVNOSTI I ODGOVORNOSTI PISCA

Da bismo saznali istinu moramo prived uloviti u zamku znacima pitanja. Mi nismo ono što se kaže da jesmo.

Hélène Cixous

Kao što iz povijesti znamo, pisci i države nikad nisu i niti su trebali biti u ljubavi. Totalitarne države, i posttotalitarne države, osobito male, glasno i historično ponavljaju zatjev da budu voljene. Iz neposrednog razloga, zahtijevaju da ih vole baš pisci.

Dubravka Ugrešić

Sve što je Dubravka Ugrešić napisala do početka krize i ratova na prostorima bivše Jugoslavije svedoči o važnosti jedne poetičke premise od koje je ona polazila u svim svojim proznim knjigama iz osamdesetih godina. Reč je 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 autorsko polazište značilo je

istovremeno – i sasvim konsekvantno – odbacivanje jednog tradicionalističkog odnosa prema literaturi i prema pisanju, u okviru kojeg se književnosti pridaje određena društvena funkcija, a piscu uloga promotora neke određene, državne ili ne-državne ideologije. Ta premisa zadržava središnju važnost i u njenim kasnijim knjigama, pisanim tokom devedesetih godina, kada je promenjeni društveni kontekst re-aktualizovao pitanje književnog angažamana na novi način.

U sedamdesetim i osamdesetim godinama, književna pozicija Dubravke Ugrešić mogla se, najšire, posmatrati unutar širokih okvira dominantne književno-kritičke prakse koja se, barem deklarativno, takođe pozivala na autonomiju književnosti. Formalni metodi u pristupu književnosti počinju postupno da se pojavljuju na književnoj sceni bivše Jugoslavije već od početka šezdesetih godina, preko tekstova stilističke kritike, američke Nove kritike i preko tekstova ruskih formalista. Francuski strukturalizam je sedamdesetih takođe stekao svoje sledbenike, pa je time zaokružen skup teorijskih modela koji podržavaju osnovnu pretpostavku da je književni tekst autnoman, samodovoljan i nezavisan od konkretnih istorijskih okolnosti u kojima nastaje.

Otvorenost prema formalnim metodama u izučavanju književnosti, koja karakteriše ex-jugoslovensku književnu scenu još od kraja šezdesetih godina, mora se iz današnje perspektive kontekstualizovati u odnosu na tadašnju političku situaciju. S jedne strane, ovo je otvaranje bilo povezano sa težnjom vlasti da dokaže svoju demokratičnost, pre svega u opoziciji prema drugim komunističkim diktatura-

ma. Prostor kulture činio se pogodnim za takvo dokazivanje iz više razloga. Kultura je nesumnjivo prostor reprezentacije jednog društva, pa se pozitivni procesi na tom području uvek mogu lako predočiti, a da se pri tom ne dovede u pitanje mnogo drugih osetljivih relacija u društvenom sistemu koji ostaje pod čvrstom kontrolom vlasti (reč je pre svega o samom političkom sistemu, o vladavini jedne partije, što znači i trajnu koncentraciju društvene moći u rukama jednog kruga ljudi). Državi je pri tom odgovaralo da intelektualce, a posebno pisce, učini svojim saveznicima, potvrđujući i na taj način legitimitet svog političkog projekta. Povećanje stepena slobode pojavljuje se kao bitan element u ostvarivanju tog savezništva, značajna simbolička "moneta", kako bi to rekao Stephen Greenblatt.¹⁹ Rezultat ove "razmene" bilo je otvaranje književnog prostora prema idejama za koje se u drugim komunističkim zemljama smatralo da su inkompatibilne sa komunističkom ideologijom, kao i relativno velika sloboda stvaranja, uz uslov da se ne dovodi u pitanje nekoliko osnovnih postulata, kao što su Titov kult i vladavina komunističke partije. Naravno, treba

reći i to da prostor kulture nije nikada bio do kraja oslobođen ideološke kontrole, i da se ta kontrola smanjivala i pojačavala u zavisnosti od trenutka, ali i od osetljivosti teme. Ipak, država je, barem od kraja šezdesetih godina, postepeno ostavljala sve više slobodnog prostora u domenu književnosti, što je onda, kada je o kritici reč, značilo i otvaranje prema tada uticajnim formalnim pristupima književnom tekstu.

U ovoj prilici, značajno je uočiti da su upravo interpretativni metodi koji naglašavaju autonomiju književnosti omogućavali da se književna scena dodatno izuzme iz neposredne kontrole ideološkog aparata. Književni likovi (kao i filmski, uostalom), zaštićeni tezom o autonomiji književnosti (umetnosti), dobijali su mogućnost da progovore o mnogim aktuelnim društvenim pitanjima, pa i da se suprotstave zvaničnoj ideologiji. I dok državna ideologija u šezdesetim godinama još uvek nije mogla da prihvati i da toleriše crni talas u filmu, društvena kritičnost je u sedamdesetima i osamdesetima postala jedno od manje-više prećutno priznatih merila književne vrednosti.²⁰ Tako se oblikuje jedna zanimljiva društvena situacija u

19 "Umetničko delo je produkt nagodbe između tvorca ili klase tvorca, opremljenih kompleksnim repertoarom konvencija koje deli čitava zajednica, i društvenih institucija i praksi. Da bi se ostvarila ta nagodba umetnici moraju da stvore monetu koja je upotrebljiva za osmišljenu, međusobno profitabilnu razmenu. Značajno je naglasiti da taj proces ne znači jednostavno prisvajanje, već razmenu, jer postojanje umetnosti uvek implicira neki oblik uzvraćanja, uzvraćanja koje se normalno meri zadovoljstvom i interesom. Moram da dodam kako su u to nužno uključene dominantne društvene monete, novac i prestiž, ali da ja ovde koristim reč 'moneta' metaforički, kako bih označio sistematska prilagođavanja, simbolizaciju i kreditne linije neophodne da se omogući ostvarivanje te razmene." Stephen Greenblatt, "Towards Poetics of Culture", u *The New Historicism*, priredio H. Aram Veeser, New York & London: Routledge, 1989, str. 12.

20 I dok je u slučaju nekih značajnih pisaca poput Borislava Pekića ili Bore Ćosića, ova vrsta angažmana bivala uključena u tekst kao "dodatna vrednost", kod onih manje vrednih in-

kojoj kritika promovise autonomiju književnosti, dok književna praksa potvrđuje da je upravo literatura dobila ulogu javne tribine na kojoj se artikuliraju političke pozicije.

Dubravku Ugrešić, međutim, zajedno sa još nekim autorima njene generacije,²¹ nije zanimala ova vrsta upotrebe teksta. Ona je svoje pisanje utemeljila na doslednom, teorijski osvešćenom prihvatanju ideje o autonomiji književnosti, koju je inicijalno prihvatila od ruskih formalista i od ruskih avangardista kojima se posebno bavila, da bi je kasnije povezala sa post-strukturalističkim teorijama teksta. Još od *Poze za prozu*, jedna od pretpostavki njenog pisanja bilo je uverenje da "stvarnost" literature ne čini samo naša neposredna iskustvena datost, već da nju podjednako, ako ne i primarno, konstituišu drugi književni tekstovi. Drugim rečima, u njenim ranim proznim knjigama neposredna iskustvena stvarnost gubi status primarnog referenta, a mogući svetovi književnih tekstova postavljeni su u istu ravan sa neposrednim iskustvom. Ovaj odnos pretpostavlja ukidanje hijerarhije koja se tradicionalno uspostavlja između

neposredne stvarnosti i sveta književnog teksta. Svet je ovde shvaćen kao tekst, a tekst kao mogući svet. Među različitim tekstovima – kao i među različitim mogućim svetovima – uspostavljaju se složeni odnosi korespondentnosti, odnosno citatnosti, reč je o kreativnom preoblikovanju odabranog materijala, a ne više o odnosu oponašanja u okviru kojeg se ne može izbeći podređenost teksta primarnom referentu.

Jedna od važnih implikacija ovog promenjenog odnosa jeste i to da se pisac odriče statusa tradicionalnog autora koji ima punu vlast nad svojim tekstom, prihvatajući inherentna ograničenja svoje pozicije i uslovnosti autorskog glasa na koje ga upućuje savremena teorija nakon što je Roland Barthes objavio simboličku smrt autora.²² Objavljujući smrt tradicionalnog autora, Barthes je objavio rođenje *skriptora*, čije je postojanje neposredno vezano uz sam čin iskazivanja. Tekst je autohtoni mogući svet koji oblikuje sopstvenu projekciju autorskog glasa, nezavisno od empirijskog autora, govori Umberto Eko, a naratolozi poput Slomith Rimmon-Kenan i Seymora Chatmana

88

sistiranje na politizaciji teksta javljalo se kao način da tekst dobije književnu pažnju koju inače ne bi zasluživao. Valja odmah reći i da je prostor kritičkog mišljenja karakterisala jedna u osnovi pojednostavljena podela na "vlast" i "opoziciju", odnosno na one koji su "za" i one koji su "protiv" vladajućeg režima. Veličina ove zablude o jedinstvenosti "opozicije" i progresivnosti svih koji su se u to vreme nalazili na njenoj strani postaće očigledna sa početkom krize i ratova na prostorima bivše Jugoslavije, kada se velika, heterogena grupacija kritičara režima raslojava na uže krugove, među kojima se jedni zalažu za stvarne društvene promene i demokratiju, dok drugi, na žalost brojni nekadašnji opozicionari postaju nosioci nacionalističke ideologije.

21 Pored Pavla Pavličića i Gorana Tribusona, njenih generacijskih kolega, ovde mislim i na Davida Albaharija, čija mi se pozicija, kada je reč od odnosu prema literaturi i doslednom pomovisanju ideje o njenoj autonomiji, čini najbližijom poziciji Dubravke Ugrešić.

22 Ovim problemom u prozi Dubravke Ugrešić bavio se Velid Đekić u studiji *Flagusova rukavica*, Rijeka: Naklada Benja, 1995.

govore o “implicitnom autoru” kao narativnoj instanci koju produkuje sam tekst.

Dubravka Ugrešić u svojim ranim knjigama podržava ideju teksta kao mogućeg sveta i poigrava se svojom autorskom pozicijom, oblikujući jedan jasno obeleženi autorski glas kao deo teksta, koji je istovremeno “unutra” i “napolju”. Tako se u većini njenih prozaičkih knjiga javlja autor-pripovedač, ili autorski lik koji na neki način participira u tekstu. Autorka se često direktno obraća čitaocima (*Štefica Cvek u raljama života*), komentariše svoje narativne postupke i objašnjava šta je zapravo htela da uradi (*Život je bajka*), pominje navodne detalje iz sopstvenog života koji se koriste kao građa u tekstu (*Forsiranje romana-reke*). Sve su to jasni signali čitaocu da je granica između “teksta” i izvanekstualnog “sveta” dovedena u pitanje, ali u ovom slučaju na takav način da se postulira superiornost teksta nad takozvanom “neposrednom stvarnošću”. Neposredna stvarnost samo služi kao povod za priču, kao materijal koji može da se iskoristi. 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.²³

89

Ovakve poetičke postavke u saglasnosti su sa osnovnim idejama oko kojih se u sedamdesetim godinama oblikuje poetika postmodernizma, dakle poetika koja iskustvo moderniteta uzima kao svoju pretpostavku. Takođe, bez obzira na to kako definišemo postmodernizam, jedno od njegovih obeležja jeste temeljna sumnja u “veliku priču” i skepsa sa kojom se prilazi temeljnim pojmovima zapadnoevropskog humanizma. Nije teško zaključiti da autorka koja u ovim okvirima određuje svoj odnos prema tekstu teško može sopstvenu literaturu posmatrati kao izraz neke kolektivne ideje, niti može sebe kao pisca olako postaviti u ulogu promotora neke državne ili nacionalne ideologije.

Ali, dok je takva nezavisna autorska pozicija bila prihvatljiva u vreme “mekog” jugoslovenskog totalitarizma, ako ni zbog čega drugog, onda kao jedan od dokaza liberalnosti režima, sa izbijanjem političke krize i sa početkom ratova na prostoru bivše Jugoslavije ponovo se menja dominantni odnos prema prostoru javnog govora, i posebno prema književnosti. U domenu literature, kao prećutno prihvaćenom prostoru artikulacije političkih ideja, promena dominantnog diskursa postala je vidljiva već sredinom osamdesetih godina, pre nego što je konačno legitimisana u sferi političke moći. Obnova istorijskog romana kao žanra koji preko okretanja prošlosti omogućuje raspravu o nacionalnim pitanjima²⁴ može se danas posmatrati

23 To je verovatno najizrazitije u *Forsiranju romana reke*, romanu koji se može čitati i kao svojevrsni kompendijum žanrova.

24 Dovoljno je prisjetiti se ovde danas uglavnom zaboravljene *Knjige o Milutinu* i Draškovićevih romana *Nož* i *Sudija*.

kao jedan od pokazatelja duboke promene koja se pripremala, i specifičnog poližaja literature u tim novim okolnostima. Istorijski romani iz osamdesetih godina istovremeno su i generator i pokazatelj narastanja nacionalističkih emocija, koje će nacionalne političke elite tako uspešno istkoristiti za sopstvenu promociju.

Sa konačnim izbijanjem političke krize 1987. godine i sa raspadom zajedničke države koji je potom usledio, novi nacionalistički režimi sasvim otvoreno pokušavaju da funkcionalizuju literaturu na način vrlo sličan onome koji je u vreme svoje vladavine koristila i komunistička partija. Od pisaca se, sasvim pojednostavljeno, očekivalo da postanu propagatori novih režima, što su mnogi od njih voljno prihvatili, ako već i nisu prethodno bili uključeni u oblikovanje novih nacionalističkih ideologija.

Već je dosta napisano o tome koju su ulogu imali intelektualci, posebno pisci, u uspostavljanju novih, nacionalističkih režima na području biše Jugoslavije. Analizirana je i veza između nacionalističke ideologije i komunističkog totalitarizma, koja je mnogima olakšala prelaz iz jednog tvrdog ideološkog sistema u drugi, koji je takođe bio naglašeno ideologizovan. U ovoj prilici, mene posebno zanima veza između poetike i politike, koja se na prostorima nekadašnje Jugoslavije pokazala kao veoma uticajna. Mislim da značajne elemente te veze treba tražiti ne samo u okvirima direktnog angažovanja pojedinih pisaca kao zagovornika ili protivnika jedne određene ideologije, već da postoji i jedan širi plan, koji je mnogim piscima olakšao pristajanje uz novu, nacionalističku ideologiju u osamdesetim i, posebno, devede-

setim godinama. Reč je o jednom izrazito tradicionalističkom, i valja odmah reći, duboko patrijarhalnom odnosu prema literaturi kao izrazu “nacionalnog bića”, u okviru kojeg se pisac posmatra kao nacionalni bard, koji je pozvan da svoj narod obrazuje, da čuva njegove tradicije i da mu svojim književnom delom pokazuje moralno ispravan put u budućnost. Takvo viđenje literature, nasleđeno iz osamanaestog i devetnaestog veka i vremena oblikovanja nacionalnih država u Evropi, nikada nije bilo ozbiljno dovedeno u pitanje ni u vreme vladavine komunizma u Jugoslaviji. Književnost je, tradicionalno, shvatana kao jedan od značajnih elemenata u izgradnji i očuvanju nacionalnog identiteta, što podržavaju i sve institucije sistema (ovde pre svega mislim na obrazovni sistem i način na koji se književnost prezentuje u okviru tog sistema na svim nivoima). U tako postavljenom sistemu vrednosti pisac je, kao nacionalni bard, nužno pozvan da iznosi svoje mišljenje o važnim društvenim pitanjima, pri čemu se literatura ponovo pojavljuje kao prostor medijacije, tribina za raspravu o određenim društvenim temama, odnosno, jedan od mogućih instrumenata legitimizacije određenih političkih stanovišta.

Ovakav odnos prema literaturi nije, naravno, specijalitet južnoslovenskih naroda, on se održao u mnogim književnim sredinama, posebno tamo gde je prostor političkog dijaloga još uvek pod nekom vrstom otvorene državne ili ideološke kontrole, što nužno utiče i na proces komodifikacije kulture. Zato opis situacije u kojoj se nalaze neke južnoameričke književnosti, koji daje Mario Vargas Ljosa na jednom skupu posvećenom odnosu pisaca i

politike, deluje sasvim primereno kontekstu o kojem je ovde reč:

U Sjedinjenim Državama ili u Zapadnoj Evropi, biti pisac znači, uopšte uzev, prvenstveno (a najčešće i jedino) preuzeti ličnu odgovornost. To znači, preuzeti odgovornost da se na najautentičniji način ostvari delo koje će svojom umetničkom vrednošću i originalnošću obogatiti jezik i kulturu neke zemlje. U Peruu, u Boliviji, u Nikaragvi, nasuprot tome, biti pisac značilo je do nedavno, prihvatiti određenu društvenu odgovornost: u isto vreme dok stvarate svoje književno delo, od vas se očekivalo da, svojim pisanjem ali i svojim istupima, delujete kao učesnik u rešavanju ekonomskih, političkih i kulturnih problema svog društva. Nije bilo načina da se izbegne ova obaveza. Ako to pokušate da učinite, ako se izolujete i usredsredite isključivo na svoj književni rad, onda vas ozbiljno osuđuju i smatraju vas u najboljem slučaju neodgovornim i sebničnim, a u najgorem slučaju, suodgovornim za sva zla u vašoj zemlji – nepismenost, bedu, eksploataciju, nepravde, predrasude – protiv kojih ste odbili da se borite.²⁵

Problem koji se javlja kada je reč o nacionalnim literaturama na prostoru nekadašnje Jugoslavije jeste to što se u drugoj polovini dvadesetog

veka ova tradicionalna predstava o piscu kao nacionalnom proroku, kao glasnogovorniku nacionalnog dobra i nacionalnog identiteta, povezuje sa državnom intervencijom u prostor kulture i eksplicitnim ideološkim zahtevima koje država postavlja pred pisce kada je reč o ciljevima koje treba zagovarati. Nakon dolaska Komunističke partije na vlast, u poznim četrdesetim i pedesetim godinama, država je tražila od pisaca otvoreno iskazivanje lojalnosti, i neposredan angažman u propagiranju državne ideologije, pa je zato i bilo moguće da se relativna sloboda stvaranja u sedamdesetim i osamdesetim godinama pojavi kao simbolička “moneta” u razmeni na relaciji pisci – država. Kada na vlast u novim državama dolaze nove nacionalističke garniture, one ponovo postavljaju otvoreni zahtev piscima da se neposredno uključe u propagiranje njihovih ideja.

Ovde treba dodati i da je koncept pisca kao nacionalnog barda tako postavljen da tu ulogu po pravilu može imati samo muškarac, i to iz više razloga. Pre svega zato što je takvo shvatanje uloge pisca produkt jedne duboko patrijarhalne kulture koja ženu zatvara u prostor domesticiteta i isključuje iz domena javne reči. Žena kao Drugi, kao odstupanje od norme, u takvom sistemu vrednosti ne može predstavljati “narod”. Takođe, u vreme nastanka ovog koncepta, koji se podudara sa stvaranjem nacionalnih država, žene se bile samo sporadično prisutne u literaturi. Re-afirmacija nacionalizma kao državne ideologije u nekim južnosloven-

25 Mario Vargas Llosa, “Politics and Literature: The Odd Couple”, u *The Writers in Politics*, priredili William H. Gass i Lorin Cuoco, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1966, str. 61.

skim zemljama do koje dolazi u devedesetim godinama prošlog veka (a ovde pre svega mislim na Srbiju i Hrvatsku) bila je tesno povezana sa jakom težnjom za re-patrijarhalizacijom društva u svim domenima, pa tako i u književnosti. Revitalizacija koncepta pisca kao nacionalnog barda sasvim je primerena ovim okolnostima.

U takvoj situaciji, pojava jednog izrazito kritičnog *ženskog* glasa koji artikuliše političku i moralnu poziciju oprečnu državno promovisanoj ideologiji opšte nacionalne mobilizacije deluje izrazito subverzivno. Ženski glas koji sa pozicije pisca artikuliše radikalnu društvenu kritiku staje na mesto subjekta koje po definiciji patrijarhalne kulture ne može biti dostupno ženama. Tako je već u prvoj premisi stvorena situacija u kojoj se ova društvena kritika doživljava kao apriorna uvreda; kao takvu, prepoznaju je pre svih novoosvešćeni predstavnici novog patrijarhata, koji sebe vide kao nosioce i kreatore nove nacionalne kulture, zadužene da brane njen "čisti", "izvorni" duh (šta god to bilo). Drugim rečima, kritika koju Dubravka Ugrešić počev od ranih devedesetih godina izriče na račun nacionalističkih režima, baveći se pre svega sferom kulture, bila je primljena sa dodatnim neprijateljstvom i sprem-

nošću na kolektivnu osudu između ostalog i zato što tu kritiku izriče neko ko je, kao žena, po definiciji te patrijarhalne nacionalne ideologije zapravo lišen subjektiviteta.

Za ovu tvrdnju moguće je naći mnogo primera u tekstovima objavljenim tokom 1992. i 1993. godine, u vreme intenzivne medijske kampanje koja je bila vođena protiv Dubravke Ugrešić u hrvatskim medijima. Ti su napadi počeli nakon što je Dubravka Ugrešić objavila u inostranstvu nekoliko kritički intoniranih eseja o aktuelnoj situaciji u Hrvatskoj i na prostoru nekadašnje Jugoslavije, a pojačani su kada je izbio skandal sa "hrvatskim vešticama", odnosno kada je pet hrvatskih intelektualki izloženo medijskom linču zbog svog kritičkog pisanja o aktuelnoj društvenoj situaciji u Hrvatskoj. Bile su to, pored Dubravke Ugrešić, još i Rada Iveković, Vesna Kesić, Slavenka Drakulić i Jelena Lovrić.²⁶ Za dokazivanje tvrdnje o izrazitoj rodnoj obeležnosti javnog neprijateljstva i medijskog linča vođenog protiv ovih žena dovoljno je pogledati tekst koji je "investigativni tim"²⁷ objavio u *Globusu* decembra 1992. godine.²⁸ Reč je o tekstu u kojem se one prozivaju kao nacionalne izdajnice i to na jedan krajnje ponižavajući, izrazito rodno obe-

26 Reč je o skandalu koji je izbio kada je Slobodan P. Novak, kao predsednik hrvatskog PEN centra, u svom izveštaju sa 58. kongresa PEN-a u Rio de Žaneiru decembra 1992. godine govorio o tome kako bi zbog kritičkog pisanja ovih autorke moglo biti dovedeno u pitanje organizovanje kongresa svetskog PEN-a u Dubrovniku 1993, koje je Hrvatskoj pripalo još pre izbijanja krize i ratova na prostoru nekadašnje Jugoslavije. Kako je organizacija ovog kongresa bila javno prihvaćena kao događaj od izuzetne važnosti za potvrdu nove hrvatske državnosti, i potvrdu značaja hrvatske kulture u svetu, medijska javnost koja je i inače bila osetljiva na sve disonantne glasove, obrušila se na pomenutih pet intelektualki.

27 Glavni autor ovog teksta bio je, kako je posle ustanovljeno, zagrebački sociolog i publicista Slaven Letica.

28 "Hrvatske feministice siluju Hrvatsku!", *Globus*, II. XII 1992, str. 41.

leženi način: tu se objavljuje čitav niz ličnih podataka o njima, počevši od godine rođenja, nacionalnosti roditelja, mesta stanovanja i radnog mesta, do bračnog stanja, nacionalnosti supružnika i eventualnog broja dece. Ovaj tekst je bio očigledno sačinjen kao poziv na opšti javni linč i vrlo smišljeno manipulíše odabranim podacima i njihovom prezentacijom. Pre svega, treba odmah naglasiti da je difamiranje protivnika režima preko javnog objavljivanja ove vrste podataka mnogo “upotrebljivije”, pa u tom smislu i efikasnije, u slučaju žena. I inače je medijski uobičajna praksa da se od žena koje delaju u sferi javnog života češće i lakše traže podaci o njihovom privatnom životu, to jest neka vrsta javnog objašnjenja kako usklađuju “privatno” (sferu kojoj tradicijski pripadaju) i “javno” (primarno “mušku” sferu u kojoj su uspele da otvore prostor za svoje delovanje).²⁹ Iako se nama može činiti da je ta logika danas prevaziđena, ona je mnogo prisutnija i ukorenjenija nego što bismo to hteli da vidimo, što je najbolje pokazao i tekst iz *Globusa*, koji na tu predrasudu dograđuje ratnu psihozu i opštu ksenofobiju. Taj tekst pokušava da diskvalifikuje ličnosti ovih žena i da obezvredi njihovu društvenu kritiku prokazujući ih kao “nacionalno nepodobne”, a ipak društveno povlašćene osobe. U tom smislu, tekst je računao sa podrškom široke publike, koja je u vreme društvene krize, velikih odricanja i nesreća izazvanih ratom,

trebalo pre svega emocionalno da reaguje na njihovo “izdajstvo”. Tako podaci o stanovanju, gde se ne navodi tačna adresa, ali se apostrofira kraj grada i veličina stana, u situaciji kada u Hrvatskoj postoji veliki broj izbeglica i ljudi koji su u ratu izgubili krov nad glavom, treba da izazove negativne emocije upravo tih ljudi. Slično je i sa podacima o radnom mestu u vremenu kada mnogi ljudi ostaju bez posla i sredstava za život. Dodatno, treba reći da žene, po logici patrijarhalne kulture, teško mogu sopstvenim znanjem i profesionalnim kvalitetima zavredeti profesionalno poštovanje, pa onda sama činjenica da one uopšte negde rade, a posebno da rade na prestižnim mestima u javnoj sferi, treba zapravo da pokaže visok stupanj benevolentnosti društva koje one napadaju. Posebna je priča komentar njihovog bračnog stanja i izbora supružnika, jer je to u rigidnom patrijarhalnom sistemu vrednosti ono što određuje ženin identitet. Navodeći ovu vrstu podataka, *Globus* priziva kao saveznika u borbi protiv “veštica” upravo ona duboko ukorenjena uverenja da su neudate žene i žene bez dece već same po sebi anomalija i mogu se smatrati problematičnom vrstom, dok žene koje imaju “nepodobne” roditelje ili muževe (u ovom slučaju reč je o ideološkoj podobnosti) moraju i same biti “nepodobne”, jer očevi i muševi po prirodi stvari i logici patrijarhalne ideologije zapravo određuju njihov identitet.

²⁹ Pitanje tipa “kako usklađujete svoje porodične i profesionalne obaveze” smatra se sasvim prirodnim u intervjuima sa ženama, jer one u patrijarhalnoj kulturi primarno pripadaju prostoru domesticiteta i moraju da opravdavaju svoj javni status objašnjavajući/potvrđujući svoju sposobnost da se ne odreknu te svoje primarne afilijacije, odnosno, svoju spremnost da ne iznevere svoju “autentičnu žensku prirodu”. U intervjuima sa muškarcima ovo se pitanje jednostavno ne postavlja.

Ovim, naravno, ne želim da kažem kako se suština napada na “hrvatske veštice”, kao i suština produženog medijskog linča protiv Dubravka Ugrešić koji je trajao skoro dve godine, može objašnjavati isključivo rodnim argumentima. U osnovi oba ova slučaja jeste dominantna društvena netrpeljivost prema disonantnim, kritičkim glasovima. Njeno primarno ishodište je totalizujuća logika nacionalističke ideologije, a nema sumnje da je tu netrpeljivost jednim značajnim delom uslovlila i ratna situacija u Hrvatskoj, i povišena emocionalna tenzija koja je nužan proizvod te situacije. Ipak, rodna dimenzija je bez sumnje uokviravala tu društvenu netrpeljivost na jedan sasvim određen način, prokazujući i Dubravku Ugrešić kao ženu-spisateljicu, i ostale napadnute intelektualke, kao uzurpatore u prostoru javne reči, što je trebalo da ima za posledicu delegitimizaciju njihove društvene kritike kod najšireg sloja publike.

Tekstovi koji su isprovocirali žestoku medijsku hajku na Dubravku Ugrešić (i koji u vreme dok je ta hajka trajala nisu zapravo bili objavljeni na hrvatskom, pa je veliki broj čitalaca mogao samo iz druge ruke da se obavesti o čemu je tu zapravo reč), tekstovi koji se odnose na čitav taj medijski slučaj, i tekstovi napisani nakon 1993. godine koji govore o praksi proizvodnje ksenofobije koja je pratila duboke političke promene na postoru nekadašnje Jugoslavije sakupljeni su u knjizi *Kultura laži* (1995, drugo, dopunjeno izdanje 1999).

I *Kultura laži*, kao i *Američki fikcionar*, napisana je sa pozicije Drugosti. Ali, dok je u

Fikcionar Drugost bila analizirana uz pomoć niza isposredovanih odnosa, iz perspektive kulturne izglobljenosti i pomaknuća koje omogućuje književno produktivnu vizuru očuđenja u sagledavanju dva suprotstavljena sveta, u *Kulturi laži* u prvom planu je analiza jedne sasvim konkretne istorijske situacije, koja zapravo proizvodi osećanje Drugosti kod svih koji ne pristanu na totalizujuću diskurs grupe na vlasti. I u *Kulturi laži*, kao što je to bio slučaj u *Fikcionar*, primenjen je postupak očuđenja, tako što se govori iz jedne iskošene pozicije, sa ruba zbivanja, koji se u ovom slučaju pokazuje kao mesto jasnog viđenja. “[M]oji tekstovi ne govore o samom ratu, više se bave životom na njegovu rubu, životom u kojem većini ljudi malo šta preostaje”, kaže Dubravka Ugrešić u uvodu za ovu knjigu.³⁰ Govoreći “sa ruba”, ona zapravo govori o onoj strani rata, i dubokih društvenih promena koje ratovi proizvode, koja uvek ostaje manje vidljiva jer se po pravilu ne uklapa u državnu retoriku. Reč je o mehanizmu proizvodnje društvene situacije u kojoj rat postaje prihvatljiv jer se ljudima nameće uverenje da mu nema alternative.

Tekstovi sakupljeni u *Kulturi laži* demaskiraju strategije kojima se nove nacionalističke oligarhije koriste kako bi proizvele i nametnule određenu sliku sadašnjosti, ali i sliku prošlosti, u kojoj je njihova dominantna pozicija predstavljena kao neka vrsta pozitivnog istorijskog ishoda, teleološki neizbežnog, jer navodno proističe iz stremljena njihovih nacija da dobiju upravo ono što im njihove vođe nude. Novi režimi pri tom koriste vrlo slične

30 Dubravka Ugrešić, *Kultura laži*, drugo dopunjeno izdanje, Zagreb: Arkzin, 1999, str. 21.

mehanizme proizvodnje jedne nove stvarnosti koja se, kao i u vreme vladavine jednopartijskog sistema, takođe zasniva na principu društvene homogenizacije; razlika je u tome što se ta homogenizacija ranije bazirala na (barem deklarativnoj) pripadnosti jednoj državnoj ideologiji (ideologiji komunizma), dok se u novoj stvarnosti temelji na idealima nacionalnog jedinstva. U oba slučaja, primenjuje se načelo uključivanja i isključivanja, a začajna društvena energija usmerava se na obeležavanje Drugoga kao stranog tela u društveno poželjnom kolektivitetu.

95 Novi nacionalistički režimi preuzimaju vrlo umešno neke od osnovnih mehanizama vladavine svojih prethodnika. I kao što su nekada komunistički režimi, u ime revolucionarne budućnosti i pravde, ispisivali nove istorije iz kojih su izbacivale nepodobne ličnosti, i tumačeći na novi način poznate događaje, novi režimi takođe žele da rekonstruišu prošlost. To se posebno odnosi na neposrednu prošlost; brišu se pozitivna iskustva iz prethodnog perioda, kako bi se i na taj način isključila mogućnost razgovora o alternativnim putevima kreiranja društvenih promena na prostoru nekadašnje zajedničke države.³¹ Tako Dubravka Ugrešić govori o “teroru zaborava” koji se sprovodi u novim državama, kako bi se dokazalo da je aktuelni razvoj događaja bio i jedino moguć:

Čini se da nisu samo strah, probuđeni nacionalni (i nacionalistički) osjećaji, mržnja prema neprijatelju, ugroženost, uspostava autokratskog sustava, medijiska propaganda i rat učvrstili kulturu laži. Jedna od strategija kojom se uspostavlja kultura laži jeste teror zaboravom (tjeraju vas da zaboravite ono čega se ne sjećate) i teror sjećanjem (tjeraju vas da se sjetite onoga čega se ne sjećate). (...)

Takav nagli vrijednosni obrat koji se dogodio na mnogim razinama svakidašnjega, kulturnoga, političkoga i ideološkoga života izazvao je u glavama mnogih građana pomutnju: krivo je na jednom postalo pravo, lijevo je najednom postalo desno. U tom vrijednosnom obratu potiranje osobna života, potiranje identiteta, neka vrsta amnezije, neka nesvjesna (ili svjesna) laž postali su zaštinom reakcijom koja će omogućiti brzo prihvatanje novog identiteta.³²

U proizvodnju nove stvarnosti participiraju i institucije i pojedinci. Valja reći i da su se mnogi pisci spremno uključili u ove procese, verujući u svoju ulogu nacionalnih bardova i pridajući svom pisanju funkciju koja je u skladu sa tim. U novim okolnostima, i nacionalno “ispravno” opredeljivanje među piscima posta-

³¹ Oblikovanje novih zajednica moglo se ostvariti i nenasilno, bez rata i destrukcije. Ali, primena alternativnih strategija pretpostavljala je mnogo više dogovaranja, i smanjivanje povlašćene uloge koju su sebi na početku krize i sukoba dodelile nacionalističke oligarhije. Drugim rečima, strategije dogovaranja isključivale su mogućnost potpune kontrole društva kojoj su ove oligarhije težile od početka krize.

³² Isto, str. 92-93

je jedan od značajnih elemenata u simboličkoj razmeni između pisaca i režima na vlasti, o kojoj govori Stephen Greenblatt.

Jedan od osnovnih postupaka u proizvodnji nove prošlosti/sadašnjosti/budućnosti jeste tendencija da se svo iskustvo stereotipizuje. To je postupak kojim se institucije moći često koriste u situacijama kada je potrebno smanjiti prostor za kritičko mišljenje, jer se svaka stereotipizacija zasniva na prihvatanju određenog stupnja homogenizacije. Michael Pickering to objašnjava na sledeći način:

Stereotipi se obično smatraju nepouzdanim zbog načina na koji predstavljaju neku društvenu grupu ili kategoriju kao homogenu. Određeni oblici ponašanja, tipovi karaktera ili sklonosti, izdvajaju se iz konteksta i povezuju sa svima koji su povezani sa određenom grupom ili kategorijom. Stereotipi nameću jednoobraznost svima koji su povezani sa nekom osobinom, kao što je biti plavokosa žena ili muškarac crne kože; ljudi se svode na izdvojenu karakteristiku stereotipa koji određuje šta znači imati plavu kosu ili crnu kožu. Onima koji koriste neki određeni stereotip, naizgled neopozivo lociranje neke kategorije na njeno mesto unutar očigledno uspostavljene hijerarhije odnosa može da znači unošenje elementa reda. Osećanje sigurnosti ili superiornosti koje odatle poizlazi može pomoći da se objasni zbog čega se takvo neprecizno upućivanje na druge ljude ili

druge kulture rapidno širi i nekritički prihvata na vrlo širokoj osnovi. Neprecizno predstavljanje koje je uključeno u ovaj proces socijalne diseminacije stvara iluziju preciznosti, reda, načina na koji stvari treba da budu uređene. To odgovara postojećim odnosima moći jer im pruža osećanje sigurnosti, regularnosti i kontinuiteta.

(...) Stereotipizovanje prenosi osećanje nepromenljivosti unutar homogenizovanih slika koje produkuju i šire. Ono pokušava da pripisane karakteristike uspostavi kao prirodne i zadate na način koji je neodvojiv od relacija moći i dominacije preko kojih operiše.³³

Ove Pickeringove teze značajne su za čitanje *Kulture laži*. One jasno pokazuju na koji način stereotipizacija deluje kao značajan element "uređivanja" društvenog iskustva, što se sa stanovišta institucija moći pokazuje posebno upotrebljivim u vremenima socijalnih turbulencija, kada je velikom broju ljudi potrebno neko utočište pred haosom destabilizovanih znanja i podrivenih društvenih vrednosti. Pickering, međutim, naglašava i kako je tu reč o lažnom redu, koji fiksira hijerarhije i proizvodi razlike, tako da je u novijoj kritičkoj praksi pojam Drugosti potisnuo (supsumirajući ga) pojam stereotipa. To je bilo moguće jer se konstrukcija Drugosti zapravo temelji na stereotipizacijama.

Stereotipi kao jedan od vidova organizovanja našeg socijalnog iskustva i znanja

96

33 Michael Pickering, *Stereotyping, The Politics of Representation*, Palgrave, 2001, str. 4 i 5.

uvek su zanimali Dubravku Ugrešić. Ona se njima na neki način bavila u većini svojih knjiga, a posebno u *Štefci Cvek u raljama života* i *Forsiranju romana-reke*, gde se stereotipi koriste kao deo književne igre. U toj fazi Dubravku Ugrešić primarno zanima inherentna paradoksalnost stereotipa, koji deluju limitirajuće, ali, istovremeno, i fiksiraju određena svojstva, obeležavaju mesto svoje suprotnosti, tačku razlike. U *Američkom fikcionaru* započinje ozbiljna analiza stereotipa kao značajnog elementa proizvodnje Drugosti, dok je u *Kulturi laži* to jedna od središnjih tema.

97 *Kultura laži* zapravo pokazuje kako stereotipizacija, kada se sprovodi kao strateški deo jedne rigidne, totalitarne ideologije, postaje opasno oruđe institucionalizacije moći, ali i sredstvo kojim se svaka autentična emocija i autentično iskustvo lišavaju značenja. Stereotipizacija je proizvela jednu pojednostavljenu sliku sveta u kojoj se gubitak prava na izbor i prava na razliku zanemaruju u ime novog, kolektivnog identiteta. Budući da pojedinac postaje nevažan, stvarne ljudske patnje pokrivaju se njihovom stereotipizovanom slikom u medijima i javnom diskursu, jer je bilo potrebno razdvojiti “naše” i “njihove”, u smrti, kao i u životu podjednako. Patnja jednih funkcionalizovana je kao deo uzvišene žrtve za domovinu, patnja drugih umanjena ili poništena činjenicom da su oni imenovani kao neprijatelji. Veličina ljudske patnje kao da je podsticala meru pojed-

nostavljenja nove stvarnosti, pa je tako naglašena stereotipizacija iskustva koju su sprovodili novi režimi na prostorima nekadašnje Jugoslavije vodila intenzivnoj proizvodnji novog, nacionalnog kiča.

Objašnjavajući pojam kiča, Dubravka Ugrešić se poziva na Nabokova, i na njegovo određenje ruske reči *pošlost*, i naglašava kako ona može biti benigna, ali može biti i “posebno snažna i opaka kada lažnost nije očigledna”. Kič na koji se oslanjaju – ili u koji se pretvaraju – novi/stari nacionalni stereotipi kojima operišu nacionalističke oligarhije prikrivaju svoju lažnost pozivanjem na “većite vrednosti” i “neupitne ideale” nacionalnih mitova. Na taj način oni fiksiraju svoja značenja u prostoru koji je lociran izvan dosega kritike, koji je izvan istorije i konkretnih parametara svakodnevnog vrednovanja. Ti mitovi zahtevaju da budu prihvaćeni bez ograde, što onda znači i da se na isti način prihvata kategorijalni aparat na koji se oslanjaju ti stereotipi koji ih grade. Drugim rečima, pristaje se na to da isključenje Drugoga postane osnovna potvrda sopstvenog identiteta, ili, kako to kaže Pickering, na taj način postaje moguće da se isključi “opasnost narušavanja 'nas' kao 'istih zajedno' kroz proizvođenje esencijalizovane Drugosti”.³⁴

Kultura laži demistifikuje ove procese i to je jedan od glavnih razloga zbog kojih su eseji iz ove knjige bili prepoznati kao opasni.³⁵

34 Isto, str. 48.

35 O njima se tokom 1992. godine naveliko pisalo u hrvatskim novinama, a da sami tekstovi nisu bili prevedeni, niti su dostupni javnosti sve do pojave prvog izdanja ove knjige, 1995. godine. U jednom od svojih intervjua, zapravo u odgovoru na tekst Viktora Žmegača u kojima se napadaju njeni stavovi, Dubravka Ugrešić i sama pokreće ovo pitanje: “Postavlja se na kraju pitanje koje je mnogo zanimljivije od osobnih pisama i zatvorenih istina. Naime,

Oni pokazuju ispraznost slogana u čije ime se očekuje da ljudi odustanu od mnogih bitnih vrednosti u životu (pa čak i da žrtvuju sam život), da pristanu na gubitke i žrtve, a da pri tom čak i ne postavljaju pitanja o pravom sadržaju onoga što im se nudi u zamenu.

Tekstove sakupljene u *Kulturi laži* Dubravka Ugrešić imenuje kao “antipolitičke eseje”. Ovu odrednicu ona preuzima od György Konrada, iz njegove knjige *Antipolitika jednog romanopisca*, odakle navodi sledeći odeljak:

Antipolitika je začuđenost. Čovjek nalazi da su stvari neobične, groteskne, štoviše: besmislene. Saznaje da je žrtva, i ne želi to biti. Ne voli da mu život i smrt zavise od drugih ljudi. Ne povjerava svoj život političarima, traži da mu oni vrate njegov jezik i filozofiju. Romanopiscu nije potreban ministar vanjskih poslova: ako ga u tome ne sprečavaju, on je sposoban da se izrazi. Ne treba mu ni vojska: otkada zna za sebe, on je okupiran. 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. Nje-

mu 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 odao. Nikomu nije dužan polagati račune, to je osobni poduhvat, samoobrana.³⁶

Ovaj navod iz Konradove knjige vraća nas na pitanje autonomije književnosti kojom smo započeli ovo razmatranje. Kod Konrada, ta se autonomija brani u sasvim određenom kontekstu, u vreme vladavine jednog totaliranog komunističkog režima koji je, između ostalog, počivao na ideološkoj kontroli javne sfere, uključujući tu i sferu literature. U slučaju o kojem govori Dubravka Ugrešić, reč je o drugoj vrsti političkih režima, ali o vrlo sličnoj intenciji da se ideološki, ovoga puta sa stanovišta totalizujuće ideologije nacionalizma, ostvari potpuna kontrola javnog prostora. Takva intencija bila je podjednako karakteristična za režim Slobodana Miloševića, kao i za režim Franje Tuđmana. Razlika je bila u tome što je Tuđmanov režim, zbog rata koji se vodio u Hrvatskoj, u ranim devedesetim godinama mogao da upotrebi za svoje ciljeve i razumljivu osjetljivost ljudi zbog napada Jugoslovenske armije na Hrvatsku, i da na taj način neutrališe

98

kako to da se u zemlji koja je napadnuta od mnogo jačeg agresora, s trećinom okupirana teritorija, u zemlji koja svakodnevno broji svoje mrtve, u kojoj zjapi stotine i stotine srušenih domova, koja stenje pod izbjeglicama, koja *bekrajno pati* - kako to tvrdi i ugledni germanist - kako to, dakle, da se u takvoj zemlji cijela kulturna, medijska i politička javnost tako složno, tako jednodušno, tako kolektivno, tako predano diže na noge zbog nekog tamo člancića neke tamo književnice. Moji grijesi, naime, ne premašuju dvadesetak stranica pisanoga teksta.” *Nedjeljna Dalmacija*, 16. VI 1993, str. 23.

36 Dubravka Ugrešić, *Kultura laži*, drugo dopunjeno izdanje, Zagreb: Arkzin, 1999, str. 9.

jedan deo otpora među populacijom koja inače ne bi bila nekritički sklona ni njegovom političkom programu ni njemu osobno kao nacionalnom lideru.

Analize koje Dubravka Ugrešić daje u svojim “antipolitičkim esejima” odnose se na čitav prostor nekadašnje Jugoslavije, zahvaćen političkom krizom i ratovima devedesetih godina. Pitanje primarne odgovornosti režima Slobodana Miloševića za ratove u Sloveniji, Hrvatskoj, i potom u Bosni i Hercegovini jeste neupitna činjenica od koje se polazi u ovim tekstovima. Ali, istovremeno, ovde se jasno pokazuje da pitanje odgovornosti srpskog nacionalizma i srpskih političkih vođa ne rešava sve složene probleme otvorene krizom i ratovima u nekadašnjoj Jugoslaviji, kao što se njome ne može opravdati ni ideološka rigidnost i stvarna agresivnost drugih nacionalizama, pre svih političkog režima Franje Tuđmana.

Njene analize pokazuju da se odbrana teze o autonomiji literature na početku devedesetih godina nužno mora drugačije kontekstualizovati nego što je to bio slučaj u prethodnim decenijama. Ta razlika proizlazi i iz činjenice da je u novim državama, uvođenjem višepartijskog sistema, bitno promenjen i status literature, koja više nije morala da se pojavljuje kao privilegovano područje artikulacije alternativnih političkih ideja. Prema tome, kada se pisci u devedesetim godinama svojim književnim tekstovima uključuju u politički dijalog, njihov primarni motiv više nije potreba da se očuva alternativni prostor kritičkog mišljenja, kao što je to bio slučaj u prethodnom režimu; oni to čine iz uverenja da njihova književnost ima određenu društvenu funkciju koju oni svojim pisa-

njem žele da ispune. U najvećem broju slučajeva, reč je o podržavanju jedne duboko tradicionalističke uloge pisca kao nacionalnog barda, koji je pozvan da u svojim književnim tekstovima artikulise nacionalne ideale i podrži njihovu realizaciju.

U “antipolitičkim esejima” koji čine knjigu *Kulutra laži*, Dubravka Ugrešić nastavlja da brani ideju u autonomiji literature, ali ovoga puta sa argumentima koji postaju relevantni u novom društvenom kontekstu. Braneći svoje uverenje da literatura ne sme pristati na takvu vrstu društvene funkcionalizacije, ona time ne isključuje društvenu odgovornost pisca kao socijalne jedinice. Na protiv, njena je pretpostavka da pisci, kao intelektualci, imaju posebnu, moralnu odgovornost prema društvu u kojem žive. U tom smislu, njena su stanovišta vrlo bliska poziciji koju artikulise Edvard Said kada određuje ulogu intelektualca u savremenom svetu.

U svojim Reith predavanjima, koja su posvećena ovoj temi, Said upućuje na razliku između dva dominantna načina tumačenja samog pojma “intelektualac” sa kojima se danas srećemo. Jedno je tumačenje Antonia Gramscija, koji i sam razlikuje dva tipa intelektualaca. Prvu grupu, prema Gramsciju, čine “tradicionalni intelektualci”, kao što su nastavnici, sveštenici, i upravni službenici, koji iz generacije u generaciju obavljaju svoju javnu funkciju, dok su na drugoj strani “organskih intelektualci”, različite vrste specijalista koji su direktno povezani sa klasom na vlasti i pomažu joj da organizuje svoje interese i stekne još više društvene moći. Drugo danas uticajno tumačenje ovog pojma dao je Julien Benda, koji je pod

intelektualcima podrazumevao malu grupu izuzetno nadarenih moralnih bića koja treba da budu "savest čovečanstva". Oni, prema Bendi, treba da budu spremni na svaku vrstu odricanja i društvenog progona u ime visokih principa koje su pozvani da brane. Said u svojoj analizi naglašava kako ova vizija, iako krajnje elitistička i utopistička, zadržava određenu privlačnost u svetu u kojem prevladavaju "organski intelektualci":

Za mene nema sumnje da slika pravog intelektualca, kako ga je uopšteno tumačio Benda, zadržava svoju privlačnost. (...)

Danas, svako ko radi u bilo kom području povezanom sa proizvodnjom i distribucijom znanja jeste intelektualac u Gramscijevom smislu te reči. (...)

Ono što ću ja zagovarati u ovim predavanjima uzima kao datost ove realnosti kasnog dvadesetog veka na koje je prvobitno uputio Gramsci, ali isto tako želim da naglasim kako intelektualac jeste pojedinac sa specifičnom javnom ulogom u društvu koja se ne može jednostavno svesti na ulogu bezličnog profesionalca, kompetentnog člana jedne klase koja se samo bavi svojim poslom. Mislim da je za mene središnja činjenica to da je intelektualac pojedinac koji ima sposobnost da predstavlja, otelovljuje, artikuliše neku poruku, pogled, stav, filozofiju ili mišljenje u ime publike kao i

za publiku. A ova uloga ima jednu važnu stranu, onaj ko je prihvati mora za sebe imati osećanje da jeste neko čije je mesto da javno postavlja neugodna pitanja, da se suprotstavlja ortodoksности i dogmi (pre nego da ih proizvodi), da bude neko koga vlade i korporacije ne mogu lako kooptirati i čiji je *raison d'être* da predstavlja sve one ljude i pitanja koji se rutinski zaboravljaju ili guraju pod tepih.³⁷

Da bi mogli prihvatiti ovu ulogu kritičkih korektiva društva, intelektualci moraju zadržati svoju individualnost, i ne mogu se potpuno poistovećivati sa bilo kojom društvenom grupom, koliko god ciljevi te grupe bili opravdani ili plemeniti. Njihov je zadatak da u svakoj situaciji zadrže distancu i da upućuju na potencijalne probleme čak i u programu za koji se mogu i sami zalagati. Ovaj zahtev posebno je važan u situacijama koje primarno određuju totalizujućim kolektivnim projektima, kao što je to bio slučaj sa dolaskom na vlast nacionalističkih režima u Srbiji i Hrvatskoj. "Osnovni problem", kaže Said, "je kako pomiriti nečiji osobni identitet i realnosti nečije kulture, društva i istorije sa realnošću drugih identiteta, kultura, ljudi. To se nikada ne može postići jednostavno tako što bi čovek iskazao svoje preference prema onome što već ima: neprestano insistiranje na veličini 'naše' kulture ili na trijumfima 'naše' istorije nije vredno intelektualne energije, posebno ne danas, kada su mnoga društva sačinjena od različitih rasa i

100

37 Edward W. Said, *Representations of the Intellectual, The 1993 Reith Lectures*, Vintage, 1994 (c. 1988), str. 3-9.

imaju različite predistorije koje se opiru re-
duktivnim formulama. Kao što sam pokušao da
pokažem ovde, javni domen u kojem intelektu-
alci iznose svoja stanovišta izuzetno je složen i
uključuje takođe neugodne situacije, ali zna-
čenje efektivne intervencije u toj stvarnosti
mora se zasnivati na čvrstom verovanju intelek-
tualca u pravdu i jednakost koji su tako shvaće-
ni da dopuštaju razlike među narodima i poje-
dincima, ali tako da im istovremeno ne pripri-
suju neke skrivene hijerarhije, sklonosti, vred-
nosti. (...) Niko ne može govoriti sve vreme i o
svim stvarima. Ali, verujem da postoji posebna
dužnost obraćanja uspostavljenoj i autorizova-
noj vlasti u sopstvenom društvu, koja je odgo-
vorna svojim građanima, posebno u situacija-
ma kada je ta vlast uključena u očigledno nerav-
nopravan i nemoralan rat ili u nameran pro-
gram diskriminacije, represije i kolektivne
okrutnosti.”³⁸

Na sličan način mogla bi se opisati
suština poruke koju Dubravke Ugrešić upu-
ćuje čitaocima u svojim “antipolitičkim eseji-
ma”. Ona tu poziva na odgovornost upravo in-
tektualce, a pre svih svoje kolege pisce, od ko-
jih su se mnogi voljno uključili u proizvodnju
novih stvarnosti, videći sebe ili kao nacionalne
bardove ili, mnogo neutralnije, kao “organske
intektualce” u Gramscijevom smislu reči.
Eseji iz *Kulturne laži* pokazuju, međutim, da je u
situacijama dominacije ideološkog totalitari-
zma nemoguće zadržati neutralnu poziciju, jer
institucije moći zahtevaju otvoreno dokazivanje
lojalnosti. U tom smislu, rat je doveo pisce na
prostorima nekadašnje Jugoslavije upravo u

onu poziciju koju su oni sami pre toga pripisi-
vali drugima, “istočnoevropskim piscima”, me-
đu koje sebe po pravilu nisu ubrajali. Nova to-
talitarna ideologija nacionalizma proizvela je
situaciju sličnu onoj iz vremena pre pada Ber-
linskog zida: nametnula je dominantne teme,
političku podobnost, proizvela svoje poklonike
i osporavatelje, i novu unutrašnju i spoljašnju
emigraciju.

Ovde se, zapravo, u novom kon-
tekstu vraćamo na pitanje statusa literature i
njenog angažmana. Nova ideologizacija kultur-
nog prostora perpetuirala je u novom kontekstu
poznati, tradicionalistički odnos prema litera-
turi, ali je i ponovo postavila pitanje odgovor-
nosti intelektualaca prema javnoj reči. Odbija-
jući da pristane na funkcionalizaciju literature,
Dubravka Ugrešić postavlja pitanje o odgovor-
nosti samih pisaca, ali ne kao predstavnika svo-
jih kolektiviteta, već kao odgovornih pojedina-
ca, koji prevashodno govore u svoje ime. Govor-
reći o poziciji intelektualca, Said kaže i sledeće:

Ovo treba obrazložiti i na ličnom planu:
kao intelektualac, ja iznosim svoje zabri-
nutosti pred nekim auditorijumom ili
izabranom grupom, ali tu nije reč samo o
tome kako ih ja artikulišem, već i šta ja
sam, kao neko ko pokušava da se zalaže za
pitanja slobode i pravde, takođe repre-
zentujem. Ja sve to izgovaram ili pišem
zato što je to moje stanovište u koje ja ve-
rujem nakon mnogo razmišljanja, i u
koje želim da uverim i druge. Tu prema
tome na jednoj strani postoji jedna vrlo

³⁸ Isto, str. 69 i 72.

složena mešavina privatnih i javnih svetova, moje sopstvene istorije, vrednosti, pisanja i pozicija koje su izvedene iz mojih iskustava, dok je na drugoj strani to kako sve to ulazi u društveni svet gde ljudi debatuju i odlučuju o ratu, slobodi i pravdi.³⁹

Dubravka Ugrešić u *Kulturi laži* naglašava ovu vezu ličnog i javnog, i svoje uverenje da intelektualac mora govoriti u sopstveno ime, jer se samo tada preuzima stvarna odgovornost za ono što je izrečeno. Njeni “antipolitički eseji”, u kojima se odbacuje svako zaklanjanje za neki kolektivni identitet, u kojima se pozicija Drugosti pomoviše kao mesto slobodnog, kritičkog mišljenja, predstavljaju upravo takav čin.