

tihomir brajović

## postjugoslovenski sindrom u romanima dubravke ugrešić

Progone me dva košmara (...) Ime jednoga je dom, taj kojeg više nemam, a ime drugoga je zid, taj koji je nikao u mojoj izgubljenoj domovini.

*Muzej bezuvjetne predaje*

Prvi put palo mi je na pamet da u toj bivšoj zemlji možda i nisu živjeli drugi ljudi do nanosioci uvrede i uvrijeđeni.

*Ministarstvo boli*

U crtici pod nazivom „Hej, Slaveni...” iz knjige karakterističnog naslova *Nikog nema doma* (2005) Dubravka Ugrešić opisuje susret s nepoznatim ruskim mladićem u autobusu negde u Nemačkoj. Na pitanje „Tko ste?”, podstaknuto nekom vrstom kontrastivnog prepoznavanja u odnosu na domicilno okruženje, ona odvrća lakonski: „Bivša... Jugoslavenka”.

Ma koliko izgledao jednostavan i jasan, ovaj odgovor zapravo je višesmislen. Najpre, on predstavlja distanciranje od etničko-nacionalnog samoodređenja, posle devedesetih godina prošlog stoleća tako lako prigrljenog i od strane mnogih koji su se ranije predstavljali drugačije. Svojim oklevanjem u rezolutnoj identifikaciji s nadnacionalnim, jugoslovenskim određenjem on, s druge strane, upućuje i na svest o protivrečnosti priklanjanja onom identitetu što više nema svoje pragmatično uporište, iako deluje u svesti pojedinaca i kolektiva. I najzad, izborom sintagme „sa zadržkom”, odnosno intonacionom i(li) semantičkom pauzom/prazninom, *Bivša... Jugoslavenka*, on ambivalentno ali raspoznatljivo otkriva paradoksalnu privrženost nečemu što je oficijelno minulo, ali što baš tom svojom



98

DOMETI

bilošću oličava smisao aktuelnog egzistiranja. Stoga biti Bivša Jugoslovenka posle raspada južnoslovenske državne zajednice za Ugrešičku, čini se, predstavlja jedino prihvatljiv, iako socijalno gotovo nemoguć izraz sopstvenog bivstvovanja u svetu i u književnosti. Jer ona zna da je, ma koliko paradoksalan bio, to zapravo jedini identitet koji je zapravo njen. Ili naš.

Gotovo sve što je, počev od poslednje decenije prošlog stoleća, publikovala autorka koja je posle početka jugoslovenskih ratova postala neka vrsta raseljenog književnog lica što je živelo u Americi i Holandiji, s povremenim boravkom u Hrvatskoj i na ex-yu teritoriji, u stvari je bilo povezano s ovim protivslavnim osećanjem pripadanja nečemu čega više neće biti, osim u medijskim stereotipima i jezičkim klišeima, a opet će ga biti tamo gde je jedino merodavno, u glavama i u shvatanjima. Kao neko ko je stručno poznao lingvistiku i ko je lucidno pisao o funkciji retoričkih „mehanizama“ komunikacije, Ugrešičeva je znala da baratati jezikom nije tek bezazlena igra bez posledica, jer su mnogi društveni fenomeni i formacije, poput nacije, svoj život neretko otpočinjali upravo u jezičkoj imaginaciji agilnih pojedinaca i grupa, odnosno u njenim plodovima u sferi pragmatičnog delovanja i postupanja. Zašto se onda ne bi moglo živeti i stanovati u produženim refleksima te imaginacije kao onome što je presudnije od tzv. realnosti, jer možda skriva odgovore o njenom goropadnom licu, u mnogo čemu toksičnijem od svega što joj je prethodilo?

Upravo o tome pripovedaju njena dva postjugoslovenska romana – *Muzej bezuvjetne predaje* (1997) i *Ministarstvo boli* (2004). Termin *postjugoslovenski* ne upotrebljavam pri tome nominalistički, kao povեսno-hronološku oznaku, jer bi onda on važio za sve autore sa ex-yu prostora i ono što su publikovali posle raspada Jugoslavije, što bi ga najvećim delom učinilo kritički neproaktivnim i neupotrebljivim. Ne koristim ga, zapravo, ni esencijalistički, u onom značenju koji neki tumači ex-yugoslovenskih književnosti imaju u vidu kad pišu o autorima čija književnost želi da govori o sa-pripadnosti u smislu koji prevazilazi i bivšu državu i njenu vladajuću ideologiju, čuvajući u novim okolnostima izvornu ideju južnoslovenske uzajamnosti kao izraz trajnog kulturnog bića naroda kojih se tiče. Iako jedan deo ovog kulturno konstruktivnog poriva pronalazimo i kod Ugrešičke, njeno pisanje ne zaustavlja se, naime, kod toga. Ono ide dalje, bivajući jedan od najreprezentativnijih primera napora da se romansijerski zahvati bitnost onoga što obeležava stanje posle nestanka zajedničke države, a to znači da se



99

DOMESTRI

posledice jugoslovenske krize i raspada postave u samo tematsko-problemsko središte, ali jednako tako i u strukturalnu osnovu književnog dela, postajući tako simboličkim izrazom svojevrsnog (post)jugoslovenskog sindroma.<sup>1</sup>

\*

Već same naslovne sintagme pomenutih romana nose simbolički potencijal koji reflektuje postjugoslovenski sindrom istorijsko-egzistencijalnog kolopleta, generisanog uzletom i slomom jednog kulturno-političkog i državnog koncepta, odnosno njegovim „zagrobnim“ životom. *Muzej bezuvjetne predaje* ima, naravno, i doslovno značenje, budući da se odnosi na stvarno postojeći muzej kapitulacije fašističke Nemačke koji postoji u Berlinu. Ali i sam grad, u kojem se obrela glavna junakinja, predstavlja neku vrstu imaginarnog muzeja moderne istorije, u njemu, kaže se u romanesknom paradoksu, „ima više onoga čega nema nego onoga čega ima“, pa je on stoga svojevrsno „*non-place*“, odnosno „*before-after place*“. „U Berlinu su svi usamljeni“, veli jedan od egzilantskih junaka, koji drugom prilikom dodaje još: „Svi smo mi ovdje muzejski eksponati“, efektno sažimajući ovo osobeno stanje nerazlučivo ukrštene memorije koje uzrokuje shvatanje da je zapravo „egzil povijest stvari koje ostavljamo za sobom“. Pripovedačica, zapravo autorkin alter-ego, tim povodom govori o „dva košmara“ koja je progone u Berlinu, i precizira: „Ime jednoga je dom, taj kojeg više nemam, a ime drugoga je zid, taj koji je nikao u mojoj izgubljenoj domovini“.

Domovina koje više nema je, naravno, Jugoslavija, nepovratno nestala zemlja na jugoistoku Evrope, na čijim ostacima je, prema naratorinoj sugestiji, nastala nevidljiva prepreka između južnoslovenskih naroda kao neka vrsta obnovljenog, a tek srušenog Berlinskog zida u novoj geopolitičkoj konstelaciji. Valja primetiti da je reč o obrnutom povesnom paralelizmu: Ako je užas Drugog svetskog rata za Nemce označio državno cepanje, a za Jugoslovane drugo ujedinjenje na novim državnim i ideološkim osnovama, onda je pad Zida za posledicu imao obrnute procese – jugoslovensko razjedinjenje u ratnom užasu devedesetih i obnovu nemačke državne celovitosti kao neku vrstu overe postblokovskog i postideološkog stanja stvari u Evropi. Nostalglični motivi u romanu, u kojem se od početka prepliću sećanja na zavičaj i razmišljanja o paradigmatom gradu u ko-

<sup>1</sup> Kao istaknuti predstavnici ovakvog tretmana jugoslovenskog nasleđa u njegovim egzistencijalno bitnim i beletristički relevantnim ispoljavanjima mogu se, primerice, navesti i David Albahari, Dragan Velikić, Saša Stanišić, Goran Vojnović, Aleksandar Hemon, Vladimir Tasić, Bekim Sejranović i još neki autori.



100

DOMETI

jem se naratorica obrela, po mnogo čemu odgovaraju onome što Svetlana Boym u svojoj poznatoj studiji *The Future of Nostalgia* naziva refleksivnom nostalgijom. Za razliku od „restaurativne“ nostalgije što evocira nacionalnu i kolektivnu prošlost u čežnji da ih povrati, ovde je reč o fenomenu koji je u prvom redu povezan s individualnim i kulturnim sećanjem, i koji se pri tome iskazuje fragmentarno i često ironijskim modusom propitivanja sopstvene nostalgije, ali i onoga na čemu ona počiva.

Muzej bezuvjetne predaje oblikovan je baš u takvom ključu. „Pokušavala sam unutar te labave kronologije uspostaviti nekakvu hijerarhiju“, veli pripovedačica povodom želje da uvede red u porodični foto-album svoje majke (praćen reprodukcijama fotografija), odmah, međutim, uočavajući da „načela kronologije događaja i njihove važnosti u njezinu životu narušavao je njezin unutrašnji doživljaj stvari“, i tako posredno, figurativno, objašnjavajući po svoj prilici i muku sa vlastitim „albumom“ onog većeg, kolektivnog života decenijama unatrag. Istovremeno nostalgičan i prikriveno ironičan, jer opšti život povesnog vremena i velikih događaja upodobljuje malim uspomnama privatnog života, ovaj paralelizam deluje i u obratnom smeru, recimo u epizodi u kojoj pripovedačica dobija od prijatelja mapu Jugoslavije, pokušavajući da je (d)oživi pod prstima, ali gotovo iznenađeno, u nesumnjivoj senci razornog marša tzv. velike istorije, zapaža da „sve je maleno, zemlja podsjeća na dječju slikovnicu (...) Sve je tako maleno i tako nestvarno, kao da nikada nije postojalo“.

U isti mah, naratorica entuzijastično poručuje čitaocu da „ako mu se učini da među poglavljima nema smislenijih i čvršćih veza, neka bude strpljiv, veze će se postepeno uspostavljati same“. Dovodeći pri tome u vezu sređivanje porodičnog albuma fotografije i autobiografsku skripciju, pripovedačica zapravo svrhovito pledira za neku vrstu neoficijelnog, amaterskog delovanja nasuprot profesionalnom, jer „razlika između to dvoje sadržana je u nekoj nejasnoj točki isto tako nejasne boli, boli koju amatersko djelo, poput ekstrasensa, može pogoditi i izazvati lančano isti osjećaj u promatraču ili čitaocu“.

Baš u tom „amaterski“ prkosnom, anti-oficijelnom porivu postjugoslovenski sindrom prkosno podiže svoju dvogubu glavu sete i (pod)smeha, nostalgije i entuzijazma, izdaleka vidljivu u uverenju pripovedačice „da bol, kao i psovku, s lakoćom možemo izreći samo na jeziku koji je naš“, odnosno u narativno obgrljujućem shvatanju „da ništa, zapravo, nije izgubljeno, da se prema tome nema za čime žaliti, da sve negdje postoji, kao



DOMPETI

DOMPETI

što i mi, razbacani, postojimo posvuda, da se sve negdje zbraja, da se sve dovodi u vezu”.

Tu, gde na izvestan način okončava egzilantski univerzalna i postjugoslovenski dislocirana spoznaja *Muzeja bezuvjetne predaje* kao da se tek otvara druga, egzilantski partikularna i postjugoslovenski „relocirana” spoznaja *Ministarstva boli*. I ovde naslovna sintagma ima dvostruko, konkretno i simbolično značenje, ono koje se tiče šaljivog naziva jednog holandskog sex-shopa u koji odlaze neki od aktera romana, odnosno ono do kojeg se stiže posredno, zahvaljujući reperkusijama same romaneskne priče o takoreći zatvorenoj amsterdamskoj zajednici mladih emigranata iz bivše Jugoslavije, okupljenih oko nastavnice srpskohrvatskog jezika i književnosti Tatjane Lucić i njenog pokušaja da pribere njihovo znanje o izgubljenom zavičaju, jednako kao i njihove i spolja i iznutra rasute živote.

I mada bi i ovde naratorica i glavna akterka bez mnogo rizika mogla da bude prihvaćena kao autorkina „dvojnica”, nešto diskretnije oblikovana, doduše, znatno značajnijim se čini zapažanje da je, umesto neprestanog pronalaženja analogija sa slavnim predstavnicima egzilantske kulture sa svih strana sveta u berlinskom non-place sabiralištu iz *Muzeja bezuvjetne predaje*, ovde na delu kompulzivno intonirano i re-integrirano traganje za izbjavljenjem od traumatskog iskustva raspada u „zamišljenom laboratoriju” provizorne egzilantske zajednice iz zapadnobalkanskog regiona. To traganje omeđeno je zapitanošću može li se „[maternjim] jezikom koji nije naučio da opiše stvarnost (...) učiniti bilo šta, ispričati priča, na primjer”. U tom smislu moguće je kazati da je urbani prostor nemačkog glavnog grada kao muzeja ratnih poraza ovde zamenio mentalni prostor u kojem, kako veli pripovedačica, „prošlost je naša ‘instalacija’, amatersko djelo s umjetničkim pretenzijama”, pa u duhu te metafore „svatko je kustos u svome muzeju”.

I kao što se uverenje naratorke prethodnog romana da „mi, razbacani, postojimo posvuda”, moguće je, ovde ostvaruje kao ironijski eho, u nevoljnom okupljanju ex-yugoslovenske razbacanosti baš tu, u krugu traumatizovanih i još nedoraslih žitelja zemlje koje više nema, tako se i njeno ubeđenje da „psovku s lakoćom možemo izreći samo na jeziku koji je naš” u samom finalu romana na neporeciv način realizuje u kulturno sarkastičnoj „enciklopediji” jugoslovenskih psovki kao možda jedinom kompaktnom i trajnom reliktu državne i političke bilosti južnoslovenskog zajedništva.



102

DOMETI

Neku vrstu enciklopedične naracije nudi i preostali tekst romana. Naspram *Muzeja bezuvjetne predaje*, kojim upravlja jedinstvena narativna instanca, ali s povremenim citatima iz egzilentske literature i fragmentarizovanim dnevničkim, komentatorsko-esejističkim i narativno sinkopiranim tokom kazivanja koji simbolično podražava razdešenost dobro ispriповedane „priče“ kao poslovičnog izraza identitetske koherencije i solidnosti, *Ministarstvo boli* sačinjeno je od cele lepeze ličnih kazivanja i svedočenja pripadnika emigrantske obrazovne zajednice, kao i od pedagoški osmišljenih pseudo-traktata o delima ikoničnih južnoslovenskih pisaca (M. Krleža, M. Danojlić, K. Š. Đalski, D. Mihajlović, V. Nova, I. B. Mažuranić).

Jugoslovenska tradicija neizbežno je, međutim, u ovim narativizovanim komentarima reinterpetirana s post-pozicije, jer „s ratom, koji je sve promijenio i sve ogolio, i književni tekstovi izgubili su svoju „literarnost“, kazuje jedna od junakinja romana, prerastajući u „jeftinu self-help literaturu“. Ne bi zato bilo pogrešno kazati da je parodijsku *patchwork*, „krpež“ strukturu Štefice Cvek u *raljama života* (1981) i njeno karakteristično humorno „čavrljajuće mnogorečje“, kao jedno od ranih izdanaka feminističko-postmodernističkog manira na našim prostorima, četvrt veka docnije takoreći zakonomerno nasledilo jetko „opominjuće mnogorečje“ verovatno najoporijeg beltrističkog ostvarenja Dubravke Ugrešić, koje bi iz tog razloga možda moglo da bude čitano i kao svojevrсна *all-sufferwork*, „sve-trpna“ struktura, traumatski „obojeno“ tekstualno „tkanje“ koje je neumitno obeleženo iskustvom državnog sloma i (po)ratnih patnji u interpretaciji romaneskniа aktera i ujedno svedoka.

„Zemlja iz koje smo došli bili je naša zajednička trauma“, tako profesorka Lucić sumira skupno stradalničko iskustvo, metaforički imenujući samo „srce“ *postjugoslovenskog sindroma*, objašnjavajući da „u toj bivšoj zemlji možda i nisu živjeli drugi ljudi do nanosioци uvrede i uvrijeđeni“. Poznato je da je doživljaj traume obeležen nekom vrstom parališuće fiksacije koja traumatizovanim ne dozvoljava da se odmaknu, psihički i mentalno distanciraju od doživljenoga da bi ga razumeli i prevladali, već se po pravilu svaki put vraćaju u njegovo središte, ostajući tako u košmarnom krugu evokacije šoka i horora. Problem s *postjugoslovenskim sindromom* još je, međutim, kompleksniji, budući da trauma raspada u ovom slučaju isijava dvojako: produženim užasima spoznaje o lažnoj slici jedinstva i sklada koja je gajena decenijama, nastavljenim u odjecima raspada među svim njegovim akterima ali isto tako i sećanjem na sve ono što nije moralo ili moglo biti lažno



DOMPETI

DOMPETI

unutar te slike, ili je bar tako prihvatano onda dok je bilo aktuelno.

„Vlasti u našoj bivšoj zemlji pritiskale su tipku *delete*, a ja tipku *restore*“, veli stoga naratorica, otkrivajući sopstveni poriv za „edipovskim“ kopanjem po živoj rani prošlosti zajedno sa svojim traumatizovanim studentima, dodajući: „Oni su brisali jugoslaven-sku prošlost, pripisujući ‘jugoslavenstvu’ krivicu za sve nesreće, uključujući i sam rat, a ja sam brinula za svakidašnjicu koja je čini-la naše živote.“ Reč je, nema sumnje, o imanentno političkom, i pri tome „amaterski“ subverzivnom porivu propitivanja novih, po-ratnih „istina“ na svim stranama, istih-a-potpuno-različitim, poput iskrivljenih odblesaka u krhotinama razbijenog ogledala. Za razli-ku od manipulacije bez skrupula, karakteristične za profi-nosioce javne političke moći, ova privatno politična vizija nosi, međutim, pečat etičke odgovornosti. „Pitala sam se neću li zazivanjem toplih slika iz naše zajedničke prošlosti potisnuti nedavne slike krvave ratne zbilje“, kazuje u tom duhu naratorica, „Neću li pozivajući svo-je studente da se prisjete ukusa ‘kiki’ bombona (...) odložiti njihovo suočenje s onim mnogobrojnim epizodama sadizma u kojima su (...) jugomoćnici mučili svoje sunarodnjake.“



104

DOHNETI

Zaključak koji sledi iz ovako sklopljene konstelacije neiz-bežan je, reklo bi se, koliko i ono čime je prouzrokovan: „Sve je bilo povezano, jedno je s drugim išlo u paru. Sama smrt je žvaka-la ‘kiki’ bombone. Ljudi su ginuli i ubijali, krali i bivali pokradeni, silovali i bili silovani uz jeftine refrene svakidašnjice. (...) Smrt je išla ruku pod ruku sa smećem trivijaliteta“. Glas koji pripoveda Muzej bezujvetne predaje sažima to u lakonsku opasku da „snaga banalnosti leži u tome da su one u većini slučajeva točne“, nešto docnije domećući gotovo sentenciozno: „Gospodari rata, gospo-dari snova“. Pa iako na prvi pogled izgleda da je reč o slikovito iskazanom refleksu čuvene teze Hane Arent iz knjige *Ajhmam u Jerusalimu* o banalnosti zla, podstaknute zapažanjem da „krajnja zloba, patologija ili ideološko ubeđenje nisu nužni da pomognu pojedincu kako bi učinio beskrajno zlo“, valja primetiti da nije uistinu baš tako. Za razliku od Arentove, koja je dokonala tek o neposrednim počinocima i njihovim duševnim predispozici-jama, Ugrešička govori i o vinovnicima i o žrtvama, odnosno o trivijalnosti kolopleta zla i raspada iz kojega nije isključen niko i koji uključuje i ona iskustva što mu naoko protivreče.

Ako ga je uopšte moguće definisati, *postjugoslovenski sindrom* u romanima Dubravke Ugrešić je upravo to – fenomen sveopšte trivijalizacije i „popularizacije“ zla u kipućem balkan-skom „loncu“ licitarskog šećera i otrova, u kojem se krčkaju i kuvaju svi, iako se zna ko pristavlja vatru i ko je stalno potpiruje,

a ko je sve vreme na njoj i ko na kraju biva skuvan do kostiju, s neizbežnim ukusom „kiki“ bombona u ustima. Ne zaobilazeći u svom pisanju pomenom „istaknute“ pojedince, autorka *Ministarstva* boli ipak u prvom redu brine o onim drugima, običnim pojedincima i grupacijama što, iako bez faktičke odgovornosti, kroz život pronose neotklonjivu traumatsku krivicu kao plod zla koje su nevoljno iskusili. „Evropa je (...) bila puna takvih kao ja. Posvuda sam nailazila na svoje zemljake, Bosance, Hrvate, Srbe. Naše priče bile su različite, a sve su se nekako svodile na isto“, na tragu takvog shvatanja primećuje sa svoje strane naratorka *Muzeja bezuvjetne predaje*.

„Sve nas je sjebao taj rat. Na ovaj ili onaj način. Nitko normalan ne izlazi iz rata bez oštećenja“, veli Igor, momak koji pri završetku *Ministarstva* boli postaje akter dramatične situacije što otkriva nerazmrsivost traumatskog sado-mazoihističkog klupka iz kojeg tek načas izviruje u pokušaju da nasiljem istera iskustvo nasilja. „Nema milosrđa, nema sućuti (...) samo su poniženje i bol zalog dugog pamćenja. To smo naučili u zemlji iz koje smo došli i to znanje nismo zaboravili. Krik i jecaj tonovi smo koje čujemo, uzbuđuju nas kao Pavlovljevo zvonce, za drugo smo gluhi“, reći će i sama profesorka Lucić kao „objekat“ tog neuspelog egzorcizma, zaokružujući tako zajedničko spoznajno putovanje kroz surove vrletnosti postjugoslovenskog sindroma.

\*

„U shizofrenoj glavi građanina bivše Jugoslavije prelama se ne samo dvije zbilje, ona bivša i ova sadašnja, nego i dvije vrste kiča: onaj stari, već odavno mrtav, i ovaj novi, koji se prelama na starom, računajući na to da je recipijent potisnuo u zaborav prvi predložak.“

Uobličena u eseju kišovskog naslova „Kultura licitarskog srca“ i objavljena pre skoro tri decenije u knjizi *Kultura laži*, u vreme dok jugoslovenski ratovi još nisu bili sasvim okončani, ova visprena dijagnoza ondašnjeg stanja duha u sebi sadrži sve ono što bi bez ostatka moglo da važi i danas. Ma koliko se gospodari zapadnobalkanskih ratnih prstenova i mimodopskih medaljona gnušali terminologije koja se naslanja na zemlju koje decenijama nema na geografskim kartama, *postjugoslovenski sindrom* i te kako je, čini se, živ i danas. Možda i življi nego ikad, uprkos negiranju i proskribovanju, prećutkivanju i anatemisanju. Jer kič i smeće trivijaliteta, o kojima tako sugestivno piše Dubravka Ugrešić, nastavili su da cvetaju na đubrištu pogubnih razračunavanja i razvalinama zajedničke istorije,



105

DOMESTICA



postajući specifikum i karakteristično obeležje postjugoslovenskog stanja. „Kao što se svaka tragedija pretvara u farsu, tako su se svi bivši jugo-simboli pretvorili u svoju ironičnu suprotnost“, nepogrešivo konstatuje autorka *Ministarstva boli i Muzeja bezuvjetne predaje* u pomenutom eseju: „U posve poremećenom, razlomljenom, raspadnutom svijetu kakofonično se miješaju fragmenti bivših i sadašnjih režima (...) simbola koje smo već vidjeli, ali u nekom novom dizajnu. U novoj zbilji koja nalikuje fantazmagoričnom košmaru kič je potvrdio svoju vitalnost i nanovo bljesnuo u punom sjaju.“

I što se više opiremo ovim indikacijama i njihovoj kliničkoj slici to više, teško se oteti utisku, tonemo u licitarski gangrenoznu boljku koja neumitno osvaja naše socijalno biće, potmulo preteći da ga pretvori u odumiruće truplo, odenuto u moderno nacifranu festivalsku odoru starosedelačkih tonova. Mi, Bivši Jugosloveni s nogama u krvi i glavama u lijepim našim oblacima s pozlaćenim primesama dragih, zavičajnih valera, tamo visoko, visoko od gora.



106

DOMESTRI