

Dubravka Ugrešić.

Pisarka i literatura zdeterytorializowana

Maciej Duda

Marzę o tym, że pewnego dnia zedrę z siebie nalepki, którymi uparcie mnie oblepiają (jakbym była człowiekiem-plakatem!) i stanę się znowu tylko swoim imieniem i nazwiskiem. Bo to właśnie, imię i nazwisko, jest wyrazem najwyższego uznania, jakie pisarz może zdobyć. Innym pozostaje *Croatia, five points, Poland, two points, Belgium, ten points...*¹.

Powyzsze wyznanie Dubravka Ugrešić spisała w 1999 roku. Polski czytelnik poznał je w 2004 roku dzięki tłumaczeniu Doroty Jovanki Ćirlić. Autorka *Czytania wzbronione* pisała te słowa po ośmiu latach przemieszczania się między państwami Europy i Stanami Zjednoczonymi. Początkiem jej podróży stała się polityczna emigracja, wyjazd z kraju, który wkrótce potem przestał istnieć.

¹ D. Ugrešić, *Pisarz na wygnaniu*, [w:] tejsze, *Czytanie wzbronione*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, Warszawa 2004, s. 148.

Ów cytat ukazuje motyw wspólny dla większości prac Ugrešić – odruch porównywania się, sprawdzania własnej pozycji w pisarskiej i rynkowej klasyfikacji². Oficjalnie pisarka złości się na reguły rynku, chce być od nich wolna, istnieć poza nimi. Paradoksalnie jednak każdym swoim tekstem na temat kondycji pisarza/twórcy i czytelnictwa/odbiorców wpisuje się weń, zajmując przydzieloną przez innych – wydawców, czytelników i krytyków – pozycję. W ten sposób wspomniany motyw sprawdzania/porównywania się, mimo niewygody i prób zdystansowania się wobec niego, poprzez ciągłe ironiczne odniesienia, zostaje przez pisarkę głęboko uwewnętrzniony i niemożliwy do odrzucenia. Chęć, a nawet deklaracja bycia obok, poza klasyfikacją nie wystarczy, by rzeczywiście znaleźć się poza wpływami aktorów literackiego rynku. Ugrešić marzy o tym, by jej geograficzne przemieszczenie wiązało się z narodowym i politycznym uwolnieniem, upodmiotowieniem, a nawet upełnomocnieniem i uwłasnowolnieniem³. Niestety na pełną, autonomiczną decyzyjność nie pozwala jej układ wspomnianych sił.

Przyglądając się napięciu między autorską i zewnętrzną – rynkową, ale też komparatystyczną, literacką klasyfikacją, chciałbym sprawdzić, jak zmienia(ła) się prozatorska i eseistyczna twórczość Ugrešić oraz podjąć próbę odpowiedzi na pytanie: czy praktyka odrzucenia narodowej etykiety i bycia pisarką «pomiędzy», «ponad», «trans», w myśl marzenia pisarki, jest możliwa? Czy rzeczywiście istnieje coś takiego, jak twórczość i autor(ka) transkulturowy/a? W tym celu przyjrzę się autodefinicji, jaką w swoją twórczość wpisała Ugrešić, oraz lekturom będącym podstawą tekstów autorki *Amerykańskiego fikcjonarza*. Chronologiczne ujęcie jej publikacji ukaże zainteresowania pisarki, które wydają się zbieżne z chęcią zbudowania teoretycznego projektu literatury transnarodowej. Jego praktykę najpełniej odsłoni zaś esej *Kultura karaoke*.

Narracja

Tak, jestem Bałkanką – westchnęłam pogodzona⁴.

Nie wiem już teraz, kim jestem, ani skąd jestem, ani czyja jestem – powiedziała moja mama któregoś dnia [...], kiedy ktoś mnie zapyta, kim jestem, powtarzam słowa mojej mamy [...]. Czasem jednak przypominam sobie i dodaję: „jestem post-Jugosłowianką, Cyganką”⁵.

Kolejne wyznania Ugrešić przypominają zabawę figurką matryoski. Po otwarciu pierwszej wewnątrz znajdujemy mniejszą kopię poprzedniej. Kategorie, którymi w kolejnych esejach oznacza się autorka *Kultury kłamstwa*, zawierają się w sobie lub są częścią jej poprzednich,

² W koncepcji kultury i literatury kształtowanej przez Ugrešić uwzględniona zostanie perspektywa twórcy, odbiorcy i wydawcy. Ich interesy i oczekiwania nie będą jednak zgodne.

³ Nawiązuję tutaj do pojęcia *empowerment* – „upełnomocnienie, uwłasnowolnienie, upodmiotowienie. Istnieje wiele sposobów rozumienia pojęcia *empowerment*, a także wiele sposobów jego stosowania. Pojęcie to używane jest w naukach społecznych (np. przeciwdziałanie dyskryminacji, praca socjalna, psychiatria) i w zarządzaniu. Pojęcie upełnomocnienia (*empowermentu*) jest ściśle związane z feminizmem i pedagogiką emancypacyjną. *Empowerment* (upełnomocnienie) jest zarówno procesem, jak i stanem/rezultatem. Oznacza zmianę na poziomie indywidualnym i strukturalnym. W rozumieniu socjologicznym *empowerment* odnosi się przede wszystkim do członków/kiń grup dyskryminowanych, mniejszościowych i marginalizowanych, które są/zostały wykluczone z procesów podejmowania decyzji, możliwości wpływu, posiadania szeroko rozumianej władzy (na poziomie osobistym, rodziny, społeczności, państwa i in.)”. Oprac. A. Teutsch, <http://rownosc.info/dictionary/empowerment> dostęp 27.07.2015. Na wskazanej stronie znajduje się także spis publikacji dotyczących charakteryzowanej kwestii.

⁴ D. Ugrešić, *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne*, przeł. D.J. Ćirić, Wołowiec 2006, s. 71.

⁵ Tamże, s. 19.

często narzucanych jej autodefinicji. Jugosłowianka i Cyganka to jednocześnie mieszkanki Bałkanów, podobnie jak Chorwatka stanie się dla niej fragmentem tożsamości postjugosłowiańskiej i bałkańskiej. Wszystkie te kategorie dla autorki nie są jednak stałe. Zdając sobie sprawę z pewnego przymusu, przymierza je ona tylko po to, by stać się częścią zglobalizowanego rynku książek. Ugreścić doskonale wie, że mechanizmy rynkowe nie pomimo, lecz dzięki globalizacji wymagają od niej narodowego określenia. Wcześniej podobny wymóg stawiała jej polityka. Nie bez przyczyny jedna z jej najważniejszych książek nosi tytuł *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne*. Tożsamościowe doświadczenie współlistnienia jugosłowiańskich republik oraz konsekwencje ich późniejszego politycznego rozdziału Ugreścić przeniesie na swoją późniejszą twórczość. Przez wzgląd na owe konsekwencje, zamiast jednoznacznego oznaczenia narodowego wybiera dla siebie przedrostek „trans”. Mimo marzenia o braku nalepki, etykiety, autorka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że samo nazwisko jej nie wystarczy. Nazwisko nie daje zresztą możliwości ucieczki. Jego zapis denuncjuje pisarkę, odsyła do danego języka i regionu kulturowego, które mają zawężać znaczenie, potencjał oraz, co najważniejsze, krąg odbiorców pism autora/ki. Z tego też powodu na różnych wydaniach książek znajdują się różne odśłony nazwiska pisarki. Różnicą są znaki diakrytyczne wyznaczające dwie formy: Ugreścić/Ugresić⁶.

„Tylko raz obok nazwiska pewnego literata zobaczyłam hasło «transnacionalny», i od razu mu pozazdrościłam”⁷ – napisze Ugreścić. Autorka nie chce być w miejscu, chce być pomiędzy/poza. Taka chęć, zdaniem Heleny Duć-Fajfer, „może znosić ambiwalencję, jaka często bywa udziałem osób poddanych wpływom różnych wartości i wzorów. [Przez bycie pomiędzy – M.D.] osiągnięta zostaje biwalencja, która jest akceptowaniem własnej wielopoziomowej identyfikacji i swobodnym udziałem w różnych kulturach narodowych, prowadzącym do własnej twórczej syntezy różnych elementów kulturowych”⁸. Duć-Fajfer akcentuje określenie „pomiędzy”, Ugreścić odwoła się do klasyfikacji „poza”. Oba mogą, lecz nie muszą, oznaczać tego samego. Wydaje się, że różnica przebiegać będzie na poziomie wpływów. „Pomiędzy” sugeruje przymus wyboru, „poza” oznacza możliwość odrzucenia i wsobności, wspomnianego *empowerment*.

W jednym z esejów Ugreścić stwierdzi, że literatura wciąż niesprawiedliwie i niewłaściwie określana jest jako „uchodźcza”, „etniczna”, „migracyjna”, „emigracyjna”, „diasporowa”⁹. Dzieć ma się tak tylko dlatego, że język jej opisu nie nadąza za zmieniającą się rzeczywistością. Sama, opierając się na lekturze amerykańskich wykładowców, za właściwy sobie uzna termin „literatura transnarodowa”. Za Azadem Sehanem charakteryzuje ją w następujący sposób:

Transnarodową literaturę rozumiem jako odrębny gatunek literacki; funkcjonuje on poza kanonami narodowymi, porusza tematy, z którymi spotykają się kultury zdeterytorializowane, i zwraca się do

⁶ Sugerując się recepcją polską, w niniejszym esej przyjmuję pisownię powszechniejszą dla polskich wydań książek Dubravki Ugreścić. Spośród 12 tytułów wydanych w Polsce po 2000 roku tylko trzy oznaczone zostały jako publikacje Dubravki Ugresić. Są to w kolejności chronologicznej *Baba Jaga zniosła jajo* (2004), *Forsowanie powieści rzeki* (2005) oraz *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne* (2006). Wszystkie ukazały się nakładem wydawnictwa Czarne.

⁷ D. Ugreścić, *Czytanie wzbronione*, przeł. D.J. Ćirlić, Izabelin 2004, s. 147.

⁸ H. Duć-Fajfer, *Etniczność a literatura*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 443.

⁹ D. Ugreścić, *Nikogo nie ma w domu*, przeł. D.J. Ćirlić, Kraków 2008, s. 200.

paranarodowych wspólnot i grup. Takie wspólnoty istnieją poza granicami narodowymi, wewnątrz krajów będących gospodarzami, jednak pozostają wobec nich kulturowo albo też językowo zdystansowane, w niektórych wypadkach jednakowo wyobcowane z ojczystego kontekstu kulturowego i kontekstu kulturowego kraju będącego gospodarzem¹⁰.

Autorka nie pisze jednak, czym jest owo równoczesne podwójne zdystansowanie wobec ojczyzny oraz kraju, w którym się przebywa. Nie buduje aparatu pojęć, wpływów, którym ulega twórca. Nie skupia się też na poetyce dzieła ponadnarodowego. Szukając praktycznych rozwiązań dla zbudowanej przez Ugrešić definicji, należy się przyjrzeć jej tekstom. To przede wszystkim siebie bowiem wskazuje jako praktyczkę, która funkcjonuje, czy raczej chce funkcjonować, poza narodowymi kanonami i porusza tematy ważne dla kultur zdeterytoralizowanych.

Terytorium

Rozważane przez Ramazaniego pojęcie wpływu i czerpania z odpowiednich wzorów nie tylko łączy się ze wskazaniem autodefinicji. Przede wszystkim wiąże się ze sprawdzeniem kształtu i źródeł tekstów tworzonych przez badanych twórców i twórczynię. Ugrešić jako pracownik naukowy zajmowała się badaniem prozy twórców rosyjskojęzycznych. Jej lektura oparcie teoretyczne znajdowała jednak w badaniach prowadzonych przez teoretyków wywodzących się lub zamieszkujących zarówno Europę Wschodnią, jak i Zachodnią. Nie oznacza to jednak, że na jugosłowiańskim terytorium dzięki pracy Ugrešić spotykały się dwie odrębne kultury, praktyki pisarskie i czytelnicze. Wspólnotę rozumianą jako możliwość wpływu lub czerpania z przykładu, mody (także w sposób, którego efekt dziś nazwalibyśmy działaniem globalnym lub za Bhabhą określilibyśmy jako praktykę mimikry¹¹) wytyczały ponadnarodowe i ponadgeograficzne kategorie kulturowe: modernizmu i postmodernizmu. Różnicę między wpływem a czerpaniem oddaje zaś wyszczególnione przez Andrzeja Hejmeja rozróżnienie na tradycyjną komparatystykę literacką, której podstawą jest „filologia narodowa” (literatura narodowa) oraz „komparatystkę kulturową, która w drugiej połowie XX wieku, a zwłaszcza w paru ostatnich dekadach próbuje zerwać z wpływologią («pasażami»¹²), ze związkami faktycznymi [...], która kwestionuje porównanie, eksponując w zamian fenomen (nie)porównywalności, która poprzestaje często na przygodnych zestawieniach bądź – jak określa to Spivak – na «powiązaniach»”¹³. To właśnie odruch czerpania, nie wpływu, stanie się głównym mechanizmem budującym pierwsze opowiadania Ugrešić. Ich polski wybór ukazał się w 2004 roku pt. *Baba Jaga zniosła jajo*. Wydawca i tłumaczka umieścili w nim teksty z dwóch tomów opowiadań Ugrešić: *Poza do prozy* (1978) i *Życie jest bajką* (1983). Interpretacja wczesnych

¹⁰A. Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton University Press 2001, cyt. za: D. Ugrešić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 200-201.

¹¹Por. H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2.

¹²„Pasaż interesuje mnie więc w znaczeniu nie Benjaminowskim, lecz van Tieghemowskim, czyli jako przenoszenie określonej literatury poza właściwe jej granice językowe (czy lepiej powiedzieć: granice kulturowe) w paradygmacie tzw. wpływologii” – napisze badacz. Zob. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 291.

¹³Tamże, s. 292. W cytowanym fragmencie autor odwołuje się do tekstu G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Recykling Idei” 2008, nr 10, s. 130-135.

opowiadać Ugrešić na plan pierwszy wysuwa kategorię postmodernistycznego¹⁴ intertekstu. Agnieszka Wolny-Hamkało pisała, że „to odważna eksploatacja historii literatury na własny, frywolny użytek”¹⁵, ponieważ pisarka poprzez liczne nawiązania i interteksty z literatury rosyjskiej ujawniła w nim swoje literaturoznawcze wykształcenie oraz erudycję. Wspomniana kategoria – postmodernizm – stała się zresztą głównym obciążeniem recepcji powyższych tekstów:

pojęcie to przeniknęło do tutejszego środowiska literackiego z zagranicznych artykułów, przetłumaczonych na chybił trafił. Było czymś w rodzaju plotki z dalekiego świata literackiego, toteż zamiast pojęcia została u nas plotka o pojęciu. Posłużywszy się moimi własnymi uwagami autorki jako jedynym poważnym źródłem, krytycy doszli do wniosku, że ta książka to typowy postmodernistyczny wytwór, co było grzecznościowym synonimem plagiatu¹⁶.

– skwituje Ugrešić w odautorskim komentarzu do belgradzkiego wydania *Życie jest bajką* z 2001 roku. Zacytowana uwaga, wzmocniona posłowiem tłumaczki, pojawi się także w polskim wydaniu. Hamkało, pisząc o „frywolnym użytku” literatury, ma rację i jednocześnie jej nie ma, ponieważ zauważona przez krytyczkę frywolność ujawni się w temacie opisywanego tomu prozy, jakim stała się erotyka. Sam zaś – przypisany postmodernizmowi – schemat wykorzystania literatury, intertekstu czy pożyczania postaci nie będzie służył tylko literackiej grze, zabawie. Miast tego będzie on tematyzował brak zdiagnozowany przez Ugrešić. Autorka, polemizując z krytykami, dokładnie zaznaczy własną pisarską motywację: „Zajęłam się najbardziej zaniedbanym polem rodzimej literatury – erotyką. Przeglądając nasze książki, ze zdumieniem odkryłam, że tego tematu spontanicznie dotyczą tylko autorzy piszący dla dzieci”¹⁷. Idiom postmodernistycznej zabawy zostanie tu zastąpiony gestem upomnienia o to, co nieobecne, a sam gest wypożyczenia postaci czy przepisania fragmentu znanego tekstu Ugrešić sfunkcjonalizuje jako ruch krytyczny wobec literackiej rzeczywistości. W pierwszym planie autorka umieści więc kategorie etyczne, a od przedmiotu badań ważniejszy stanie się interpretujący podmiot i jego indywidualne praktyki lekturowe¹⁸. Ze „składnikami literackiego garnca”¹⁹ autorka zapozna czytelników samodzielnie. W ten sposób będziemy mogli się utwierdzić w przekonaniu, że *Hot dog w ciepłym pieczywie* jest nawiązaniem do Gogolowskiego

¹⁴Kategoria postmodernizmu w literaturoznawstwie chorwackim przechodziła skomplikowaną drogę, wpływały na nią dwa zjawiska: moda i polityka. Jej ewolucję opisuje J. Kornhauser, *Kategoria postmodernizmu w literaturoznawstwie chorwackim*, [w:] *Kultury słowiańskie. Między postkomunizmem a postmodernizmem*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków 2009. Z kolei Magdalena Dyras pisze wprost o historycznoliterackim nadużyciu. Dowodzi, iż kategoria postmodernizmu w chorwackich dyskusjach literackich pojawia się w połowie lat 80. ubiegłego wieku. „[...] nobilitujący aspekt wczesnej obecności postmodernizmu w chorwackiej kulturze wywiera wpływ na interpretację całego zjawiska. Sadzę, że niejednokrotnie prowadzi to do charakterystycznych nadinterpretacji i w niektórych przypadkach dopisywania postmodernistycznego rodowodu zjawiskom, które mają szczególną, właściwą Chorwacji specyfikę”. Por. M. Dyras, *Re-inkarnacje narodu. Chorwackie narracje tożsamościowe w latach dziewięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 2009, s. 138-142.

¹⁵A. Wolny-Hamkało, *Baba Jaga zniosła jajo*, Wyborcza.pl <http://wyborcza.pl/1,75517,2419044.html> dostęp 18.07.2015.

¹⁶D. Ugrešić, *De l'horrible danger de la lecture*, [w:] tejże, *Baba Jaga zniosła jajo*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, Wołowiec 2004, s. 241.

¹⁷Tamże, s. 242.

¹⁸W taki sposób Hejmej opisuje „niestabilność komparatystyki”, która prowadzi do jej nowego ujęcia. Por. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 72-78.

¹⁹D. Ugrešić, *De l'horrible danger de la lecture*, dz. cyt., s. 243.

Nosa – „odpowiedzią literacką na psychoanalityczno-interpretatorskie bajdurzenie”²⁰, kolejne teksty zaś będą nawiązywały do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (omawiając opowiadanie *Kim jestem*, autorka stwierdzi „20% tekstu zostało przepisane z tej książki”²¹) oraz do Roberta Musila (*Człowiek bez właściwości*), Daniila Charmsa (*Starucha*), Fiodora Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*), Lwa Tołstoja (*Sonata Kreutzerowska*, *Anna Karenina*) i Jorge Luisa Borgesa. Wymienione tropy przenikają do twórczości Ugrešić w formie zapożyczonego zdania, wpiśnięcia weń ich większego fragmentu, umieszczenia w nim pożyczonej postaci literackiej czy nadania mu klimatu literackiego przywołującego pisma jednego z wyżej wymienionych autorów. Jako takie – powtarza autorka – nie mają być zwykłą grą pt. *Pożycz mi swoją postać*, lecz upomnieniem się o tematykę, której Ugrešić nie znajduje w twórczości lokalnych kolegów.

Ważnym tropem wczesnych tekstów Ugrešić stanie się też płęć postaci. Bohaterka będzie figurą, którą Ugrešić postanowi zrehabilitować, wprowadzić do literatury i życia literackiego jako podmiot. W ten sposób jej zbiór stanie się oskarżeniem ówczesnej rzeczywistości:

W tutejszym środowisku literackim mężczyźni interesują się sobą, polemizują ze sobą, oceniają siebie nawzajem, porównują, zachwycają się sobą, poklepują się po ramieniu. [...] W tutejszym środowisku literackim pisarze nie cytują pisarek, nawet sławnych cudzoziemek. Zawsze powołują się na sławnych cudzoziemców. W tutejszym środowisku literackim pisarzami są głównie mężczyźni²².

Co ciekawe, zarzut wystosowany w posłowniu nigdy nie znajdzie rewersu w twórczości samej autorki, która, pożyczając kobiecie postacie, sięgnie do literatury pisanej przez mężczyzn, podobnie jak nie będzie się powoływać na twórczość i cytaty ze sławnych cudzoziemek²³.

Zaprezentowany sposób ilustracji lokalnych problemów literackiego środowiska przy wykorzystaniu mechanizmów literackich zbieżnych z ponadnarodową kategorią postmodernizmu konotuje projekt kultury, który zakłada czytelność odwołań, znajomość ich rodowodu i ich pierwotnych wersji, a także wiedzę dotyczącą współczesnego i lokalnego życia literackiego. W ten sposób Ugrešić łączy to, co uniwersalne, z tym, co lokalne.

Przegląd późniejszych esejów i felietonów pisarki ujawnia lekturę pism publicystycznych i naukowych, których autorzy przedmiotem badań czynili przecięcie kategorii narodu, pochodzenia i wynikłych z tego zależności kształtujących obraz przedstawicieli danego języka/kultury. To nachylenie wiązać można z biografią autorki, ze wspomnianą polityczną emigracją. Wśród przywoływanych twórców znajdują się: Milan Kundera, Nikołaj Gogol, Ilja Ilf, Jewgienij Pietrow, Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Czesław Miłosz, a później Slavoj Žižek, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Terry Eagleton, Edward Said, Jean Baudrillard, Umberto Eco czy Arjun Appadurai. Oba zestawienia są dla autorki ciągami funkcjonalnymi, znaczącymi. Nie

²⁰Tamże, s. 244.

²¹Tamże, s. 248.

²²Tamże, s. 256-257.

²³Więcej na ten temat w referacie M. Duda, *Biblioteka Dubravki Ugrešić*, wygłoszonym na konferencji *Czytanie... Kobieta, biblioteka, literatura*, Szczecin 23-24.04.2015, Uniwersytet Szczeciński. Wersja drukowana ukaże się pod koniec 2015 roku.

obrazują miejsca, z którego czyta, lecz stan²⁴ czy potrzebę, którą spełnia, pisząc o danych autorach. Rząd pierwszy symbolizował będzie tęsknotę czy nawet melancholię, konotując odruch przyglądania się własnemu wnętrzu. Rząd drugi skojarzyć można z procesem przejścia i spojrzeniem na siebie z zewnątrz, z dystansem. Pojawiający się w poemigracyjnych narracjach pierwszy rząd nazwisk autorka wykorzystywać będzie także jako figurę ironiczną wobec zewnętrznego spojrzenia czytelnika zachodniego, który spróbuje przyszpilić, jednoznacznie sklasyfikować twórczość Ugrešić.

Gatunek

Dalsza lektura esejów autorki *Muzeum bezwarunkowej kapitulacji* ukazuje jej bibliotekę jako zbiór porządkowany nie wedle narodowości czy płci autorów i bohaterów, lecz według gatunków. To nie nazwisko na okładce książki, płeć czy pochodzenie autora kierować będą dalszymi wyborami czytelniczki. Wskazane czynniki będą dla niej nadal widoczne, ale znajdą się w tle. Kluczem wyboru i klasyfikacji stanie się forma. Doskonale unaocznia to *Amerykański fikcjonarz*, który jest zapisem poznawania i porządkowania amerykańskiej kultury. W autorskich hasłach składających się na zmyślony słownik Ugrešić na pierwszy plan wysunie formę. Będzie przyglądać się manualom, instrukcjom, przewodnikom i organizatorom, których porządkowa i wyjaśniająca funkcja nie będzie jednak najważniejsza dla emigrującej autorki – ważniejszy stanie się aspekt ich popularności. Na jego podstawie Ugrešić ogłosi kulturę manuala, „świętych instrukcji”²⁵ konstruujących życie, ta zaś, zdaje się, stanie się punktem wyjścia do późniejszej kodyfikacji innego paradygmatu zabezpieczającego porządek – idiomu *Kultury kłamstwa*.

Najjaskrawszym przykładem spełnienia obu fascynacji autorki – czytania tego, co cieszy się ponadnarodową popularnością oraz tego, co daje prostą receptę na uporządkowanie życia (oba aspekty można traktować wynikowo) – stanie się lektura książek Paula Coelho. Wątek obrazujący zainteresowanie fenomenem brazylijskiego autora Ugrešić umieści w dwóch zbiorach swoich tekstów: w *Czytaniu wzbronionym* (2004) i *Nikogo nie ma w domu* (2008).

Kontekstem dla pierwszej prezentacji Coelho (napisanej w 1998 roku) stanie się zjawisko bestsellera rozumianego jako „rytualizacja zbiorowej niewinności, [...] uświęcony związek między tekstem a czytelnikiem [oraz jako – M.D.] zamknięty system prostych wartości i jeszcze prostszego poznania”²⁶.

Wtapiając się w tłum wczasowiczów wypoczywających nad Adriatykiem, autorka sięgnie po teksty, które zobaczy w rękach innych plażowiczów: „usiadłam na skałce i próbowałam zsynchronizować własny czytelniczy puls z globalnym pulsem literackiego megarynku. Otworzyłam książkę Coelho”²⁷. W następnych kilku zdaniach Ugrešić dokona zręcznego streszczenia fabuły *Walkirii*, po czym zamknie książkę, „zapatrzy się w niebo”²⁸ i stwierdzi, że jej hipoteza

²⁴ „[...] komparatystyka kulturowa [...] jest nie tyle metodą czy procedurą badawczą, ile raczej p e w n ą p o s t a w ą , pewnym zachowaniem człowieka, starającego się rozumieć innego człowieka, jakiś tekst czy też jakieś teksty”. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 92.

²⁵D. Ugrešić, *Amerykański fikcjonarz*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, Wołowiec 2001, s. 34.

²⁶D. Ugrešić, *Eco wśród nudystów*, [w:] tejże, *Czytanie wzbronione*, dz. cyt., s. 72.

²⁷Tamże, s. 73.

²⁸Tamże.

znalazła potwierdzenie. Do samego Coelho wróci rok później w tekście zatytułowanym *Alchemia*. Wówczas bestseller klasyfikowany jako gatunek zostanie synonimicznie zestawiony z wyrażeniem *shit*²⁹, a jego atrakcyjność powiązana zostanie z dyspozycyjnością. „Shit jest dostępny dla wszystkich, shit jest tym, co nas wszystkich zespala, w każdej chwili możemy się potknąć o takie gówno, w każdej chwili w nie wdepnąć, poślizgnąć się na nim”³⁰ – zauważy autorka. Do autora *Alchemika* powróci raz jeszcze w marcu 2006 roku, wówczas zainteresuje ją sama postać pisarza. Abstrahując od literatury, ale nie od rynkowego sukcesu autora, przyjrzy się jego biografii. Źródłem wiedzy stanie się strona internetowa promująca jego postać i książki. To drobne przesunięcie – zmiana nośnika z papierowej publikacji na rzeczywistość wirtualną, z czasem stanie się konstytutywne dla kolejnego modelu kultury Ugrešić. Tymczasem życie Coelho doskonale wtopi się w pamiętnikarskie narracje zachodnich celebrytów, które w 2006 roku kodyfikuje autorka. Ich głównym wyróżnikiem ponownie stanie się czytelnicza popularność – nie płeć, pochodzenie czy język, lecz rynkowa wartość, zasięg oddziaływania. Ten aspekt skłoni autorkę do odkrycia wzoru lub przynajmniej części wspólnej dla dzieł, które cieszą się największym czytelniczym rozgłosem. Biogram Coelho stanie się doskonałym przykładem „osobistego pamiętnika” – „najpopularniejszego gatunku literackiego naszych czasów”³¹ i jednocześnie biografii współczesnego „świętego, proroka, pisarza, misjonarza, dobroczyńcy, męża stanu bez państwa, globalnego mędrca, guru i filozofa. Coelho to niebywały przykład autora, który spełnia wszystkie kryteria i kryteria każdego; niczym najwięksi prorocy jest tak samo poważany na wszystkich kontynentach i w sferach wszystkich religii; to duchowy przywódca i sławnych, i anonimowych, i bogatych, i biednych, i młodych, i starych”³². Kwalifikacja „spełnia wszystkie kryteria i kryteria każdego” będzie głównym czynnikiem, dzięki któremu książki Coelha zbudują trzon globalnej biblioteki bez politycznych granic, bez translacyjnych problemów, bez zakorzenienia i wyobcowania, bez różnic. Zaraz obok książek tego pisarza staną kolejne narracje, które „respektują religijny wzorzec”, zawierają „motywy zaczerpnięte z repertuaru religijnego: cierpienie, grzech, wybaczenie i iluminację”³³, są konwencjonalną opowieścią o „dążeniu do mądrości, spokoju, harmonii i oczyszczenia”³⁴. „Refleksja pisarska nie stanowi mocnej strony Paula Coelho, ale nie jest mu to w istocie potrzebne. Albowiem mega popularni pisarze dlatego właśnie są mega popularni, że dają swoim czytelnikom złudzenie, iż pisanie może się przytrafić każdemu” – zawyrokuje Ugrešić.

Zainteresowanie fenomenem Paula Coelho obrazuje to, o czym między październikiem 2003 a lipcem 2005³⁵ roku pisała autorka *Nie ma nikogo w domu*. To praktyczne ujęcie odrębnego gatunku literackiego, który funkcjonuje „poza kanonami narodowymi, porusza tematy, z którymi spotykają się kultury zdeterytoralizowane, i zwraca się do paranarodowych wspólnot i grup. Takie wspólnoty istnieją poza granicami narodowymi”³⁶. Poniekąd spełnia

²⁹Istotną kwestią w lekturze pism Ugrešić pozostanie odruch irytacji autorki, niezadowolenia czy rozczarowania przykrywanego ironią. Więcej na ten temat: M. Duda, *Biblioteka Dubravki Ugrešić*, dz. cyt.

³⁰Tamże, s. 89.

³¹D. Ugrešić, *Opium*, [w:] tejże, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 251.

³²Tamże, s. 255.

³³Tamże, s. 248.

³⁴Tamże, s. 249.

³⁵Por. D. Ugrešić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 203.

³⁶A. Seyhan, *Writing Outside the Nation*, dz. cyt., s. 200-201.

więc definicję literatury transnarodowej. W podobny sposób postępuje Ugrešić. Wybiera formę – esej/felieton umieszczany w prasie codziennej, pisze o tym, co ważne dla wspólnoty nieograniczonej językiem, geografą, pochodzeniem. To, co odróżniać ma ją od wskazanego przykładu, a co w przypadku porównywania pozycji rynkowych i zasięgu staje się dla Ugrešić obciążeniem, to „kluczowe pojęcia i tematy kultury transnarodowej – archiwizacja etnicznej, językowej i narodowej pamięci, dyslokacja i *displacement*, kulturowe przesunięcie i *translation*, przenoszenie i tłumaczenie kultur, narracje pamięci, dwujęzyczności, tożsamości multiplikowane, wygnanie”³⁷.

„wszystkie kryteria i kryteria każdego”

„Amatorzy tworzą własną kulturę, która opiera się na zapożyczeniu, ekspropriacji, apriopriacji, interwencji, recyklingu, jednocześnie są kreatorami i konsumentami tej kultury”³⁸ – napisze Ugrešić w książce *Napad na minibar* wydanej w 2010 roku. Fragment tej publikacji – esej *Kultura karaoke*, z którego pochodzi cytowane zdanie – w 2013 roku jako osobny tom ukazał się w polskim tłumaczeniu. W całości *Kulturę karaoke* potraktować można jako próbę opisu nowego paradygmatu kulturowego. Nowa kultura według Alana Kirbiego tymczasowo określona zostaje jako pseudomodernizm. Ugrešić konsekwentnie stosować będzie jednak tytułowy zwrot: kultura karaoke.

Karaoke [...] to najprostszy paradygmat, dający się łatwo zastosować do różnych działań, także niemuzycznych, choćby filmu, literatury, malarstwa [...] to moje nie tak znowu przesadne hasło – kultura karaoke – jest mniej obowiązujące od tych będących wciąż w obiegu: postpostmodernizm, antymodernizm, pseudomodernizm, digimodernizm. Każde z nich, również moje, nie do końca pasuje do treści, którą chcę opisać. A treść jest nowa, co więcej, zmienia się z sekundy na sekundę, zatem to, co chcemy powiedzieć dziś, jutro może zniknąć, nie zostawiając śladu po swoim istnieniu. Żyjemy, można by tak powiedzieć, w epoce likwidatorskiej³⁹.

Z kolejnych rozdziałów cytowanego eseju w interesującym mnie kontekście literatury transnarodowej najważniejszy okaże się ten dotyczący pisarstwa.

Przekonanie o twórczym, pisarskim potencjale każdego, o czym informował Coelho, odmieni nie tylko kształt kultury, ale też jej sposób wykorzystania. Dotychczas kultura mogła się stać płaszczyzną porozumienia, podstawą wspólnego kodu, rezerwuarem informacji. Niosła też możliwość rozpisywania i dopisywania, uzupełniania dzieł, co objawiało się kontynuacjami gatunkowymi, ale też fabularnymi, na przykład w postaci pisanych przez *ficersów* dalszych ciągów powieści lub ich uzupełnieniami zwanymi *fun fiction*. Działania anonimowych autorów, podobne do schematu zapożyczania postaci i pisania ciągów dalszych lub rozlicznych, równoległych wersji czy nawet parodii nie są *novum*. Nieautoryzowanego ciągu dalszego doczekał się Don Kichot, opowieści o królu Arturze, przygody Sherlocka Holmesa czy *Alicja w Krainie Czarów*. Ów proceder opierał się na stałej relacji czytelnika wobec dzieła i autora, którzy pozostawali czytelną podstawą kontynuacji i odwołań. Śledząc fanowską aktywność rozwijającą się w kulturze multimedialnej,

³⁷D. Ugrešić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 201.

³⁸Tejże, *Kultura karaoke*, przeł. D.J. Ćirlić, Kraków 2013, s. 16.

³⁹Tamże, s. 10.

Ugrešić, a przed nią wydawcy, zauważy, że interwencyjny proceder pisarski niekoniecznie musi mieć cokolwiek wspólnego z wcześniejszą lekturą – procesem czytania dzieł, do których odwołują się *postficersi*.

Przemysł wydawniczy szybko wyszedł naprzeciw nagim instynktom interwencyjnym potencjalnej masy czytelników i najnowsza moda – produkcja *quirk-books* – kwitnie. W edycji Quirk Classics można znaleźć powieści w rodzaju *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, *Pride and Prejudice and Zombies* [...] i *Android Karenina*. Autorzy tych książek stosują technikę „miksowania” [...] i do klasycznego, kanonicznego dzieła wrzucają elementy kultury popularnej [...], tak powstały *Mansfields Park and Mummies*, *Alice in Zombieland*, *Romeo and Juliet and Zombies*⁴⁰.

Choć autorzy wymienionych tytułów nazywają je adaptacjami, to recepcyjne ślady ich odbiorców ujawniają nieznaną oryginalności. Zależność zostaje tu odwrócona, to nie Anna Karenina staje się podstawą, lecz doskonale znany czytelnikom owych treści świat androidów. Tytułowa bohaterka będzie tylko urozmaiceniem, elementem „historycznej scenografii”⁴¹. W ten sposób „nowoczesna technologia radykalnie naruszyła strukturę tekstu i dotychczasowy stosunek sił na korzyść Odbiorcy”⁴². Relacja między autorem, dziełem i odbiorcą została odwrócona. To nie twórcy, krytycy i autorzy wpływają na kształt dzieł i kultury. To odbiorcy/konsumenci stają się jej przygodnymi konstruktorami. Pole odniesienia znika, zostaje unieważnione. Ważniejsza staje się indywidualna, wirtualna, więc pozaterytorialna inicjatywa. Poza indywidualnymi pojawiły się także projekty kolektywne autorsko.

Widmo komunistycznej powieści kolektywnej [...] krąży po internecie. [...] *website* The Autobiography of Pain wzywa wszystkich ludzi na świecie, by wzięli udział w pisaniu pierwszej takiej powieści (*a community driven novel*). Inicjatorzy projektu przekonują wyzbyte wszelkich praw autorskich masy, że Ministerstwo bólu należy do wszystkich („*This novel belongs to everyone!*”). Chociaż każdy na prawo zmieniać w kolektywnie pisanej powieści, co chce, jakoś jeszcze nikomu nie przyszło do głowy, by zmienić tytuł powieści⁴³.

Należałoby się zastanowić, czy ów kolektywny projekt, możliwy dzięki internetowej platformie, nie jest właśnie najdoskonalszym, a więc i utopijnym pomysłem skonstruowania dzieła transnarodowego. Tworzone we współczesnym esperanto, języku angielskim kontaminować może wszystkie dostępne środki poetyckie. Jego twórcy czerpać mogą z wszelkich możliwych tekstów kultury. Dzieło niepoddane wpływom i naciskom opierać się może na „indywidualnej praktyce interpretacyjnej [która jako praktyka rozwija się również – M.D.] w polu nowych studiów nad przekładem, studiów mniejszościowych, feministycznych, postkolonialnych, *area studies*, intermedialnych etc.”⁴⁴. Co istotne, dla czytelników i czytelniczek projektów kolektywnych obok możliwości zabrania głosu i pozostawienia po sobie śladu, co, jak twierdzi Ugrešić, ma być podstawą kultury karaoke łączonej przez nią z „narcyzmem, ekshibicjonizmem”⁴⁵, ważna

⁴⁰Tamże, s. 73.

⁴¹Tamże, s. 74.

⁴²Tamże, s. 9.

⁴³Tamże, s. 76.

⁴⁴A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 92.

⁴⁵D. Ugrešić, *Kultura karaoke*, dz. cyt., s. 89.

są także „integracja i wspólnota” oraz „uczucie przynależności do kultury”⁴⁶. Kultura karaoke – dosłownie „pustej orkiestry” – oceniona zostanie jednak przez autorkę jako zagrożenie. „To tektoniczne przesunięcie wywróciło do góry nogami cały pejzaż kultury, unicestwiło wiele gatunków, zmieniło percepcję, proces rozumienia, poczucie smaku, wzajemne relacje oraz cały system kulturowy”⁴⁷. Jedynym konstytutywnym warunkiem budowania literackiej wspólnoty z prefiksem „trans” ma więc być odrzucenie kategorii nacjonalistycznych przy jednoczesnym zachowaniu etnicznej pamięci. Autor powinien zostać jednocześnie czytelnym i oddzielnym od pierwotnego dlań kręgu kulturowego i filologicznego znakiem bycia „poza”. Być może z tego powodu teksty Ugreścić tak często inkrustowane są nietłumaczonymi anglojęzycznymi wtrętami, a w podpisach i przypisach jako miejsce przebywania/pisania (Amsterdam) i urodzenia (Zagrzeb) najczęściej wskazuje się miasta, nie państwa. Z tą motywacją związana jest także zapewne podwójna pisownia jej nazwiska. Problematyczna pozostaje jednak kwestia zasięgu i literackiej pozycji.

Cytując postawę autorki-czytelniczki, która chce zrozumieć innych czytelników, Ugreścić wielokrotnie zmieni paradygmat opisywanej przez siebie kultury. Podobnie jak ludzka tożsamość, kultura podporządkowana zostanie procesualności. Jednak w przeciwieństwie do tożsamości, projekt ów nie zawsze budowany będzie na wcześniejszych zasobach, doświadczeniach, treściach. Te, w momencie kodyfikowania *Kultury karaoke*, zostaną zepchnięte z półek, unieważnione. Lektury Ugreścić ukażą rezygnację z kolejnych układów porządkujących bibliotekę. Początek czytelniczej drogi znajduje się w bibliotece z układem narodowym, ten zostanie wielokrotnie zdekonstruowany i uzupełniony układem płciowym/rodzajowym i gatunkowym – „kultura manual” lub zastąpiony układem politycznym – *Kultura kłamstwa*. Po nim zaś biblioteka zostanie przekształcona w formę, z której znikną autor i dzieło – w pozbawioną struktury i porządku *Kulturę karaoke*. W tym punkcie autorka *Ministerstwa bólu* uczyni krok wstecz. Okaze się, że to nie nośnik – internet ani też popularność i międzynarodowa pozycja – jak w przypadku Paulo Coelho, stać się mogą podstawą nadania wymarzonego przez Ugreścić przedrostka „trans”. Transnacionalność jako obiekt zazdrości i pożądania nie jest więc pozbawiona porządku, także buduje hierarchię, tyle że inną niż układ wpływów narodowych, podobnie jak deterytorializacja, która nie polega na braku stałego miejsca, wykorzenieniu, tylko na przesunięciu, przetasowaniu języka i miejsca. Według Ugreścić „symboliczną figurą literackiej kultury zdetytorializowanej stał się Franz Kafka (który mieszkając w Pradze, pisał w języku niemieckim)”⁴⁸. Ów przykład wskazuje, że kategoria „trans” nie musi być wiązana z procesem globalizacji, a „teza Deleuze’a i Guattariego o literaturze będącej kłaczem [jest tylko – M.D.] inspirującą formułą teoretyczną”⁴⁹. Czym jest zatem marzenie autorki o prefiksie „trans” i czy kiedykolwiek zostanie spełnione? Dlaczego zajmując się opisem tego, co ponadnarodowe – fenomenów Paula Coelho, Kim Kardashian, Elvisy Presleya czy Matki Teresy, i śniąc o podobnej etykietce, Ugreścić musi/chce się od nich wyraźnie odciąć i zająć pozycję na marginesie? Być może dlatego, że mimo niechęci do ponawiania gestu innych badaczy i odwoływania się do określenia Goethego „literatura światowa”, stosując literacką takse gatunkową, w której

⁴⁶Tamże, s. 77.

⁴⁷Tamże, s. 9.

⁴⁸D. Ugreścić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 201.

⁴⁹Tamże.

bestseller zestawia z również nietłumaczonym pojęciem *shit*, wciąż się do tej historycznej klasyfikacji odwołuje. Jedynym wyróżnikiem uczyni doświadczanie nowego, szybszego sposobu przepływu informacji i towarów. Wzorce poetyki zostaną nienaruszone. Wyznaczająca je historycznoliteracka hierarchia także. Niezmienne pozostaną też opisywane problemy. Zmieni się tylko ich ujęcie. Kwalifikator narodowy ustąpi indywidualnemu, a ten z kolei zostanie zuniwersalizowany. To przesunięcie także nie będzie dotyczyć poetyki, lecz autorskich odczuć.

Reasumując, wydaje się, że w przypadku twórczości Ugrešić miast prefiksu „trans”, powinno się używać określenia „spoza” i nie odnosić go do twórczości, lecz do kondycji pisarki. Kwalifikacja „spoza” wydaje się bardziej adekwatna dla określenia miejsca, z którego obserwuje i pisze autorka. To ujęcie mogłoby też ocalić jej pozycję jako tej, która nie chcąc brać udziału w rynkowych szrankach, bacznie zwraca uwagę na profity zeń płynące. To margines, a nie inna płaszczyzna jest dla Ugrešić miejscem radykalnego otwarcia⁵⁰. Margines daje jej możliwość bywania „poza”, ale nie „ponad”.

⁵⁰Por. bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 108-117.

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura transnarodowa

komparatystyka

D U B R A V K A

ABSTRAKT:

Dubravka Ugrešić określa się jako pisarka transnarodowa. Jej polityczna, geograficzna i kulturowa dyslokacja stała się głównym tematem tekstów prozatorskich, które pisała w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku. W kolejnej dekadzie tematem esejów Ugrešić stały się również kwestie związane z rynkiem literatury europejskiej. Autorka śledzi czytelnicze mody, przygląda się też kształtowi i funkcji publikacji określanych jako europejskie lub światowe bestsellery. Jako pisarka i badaczka literatury pochyla nad pojęciem transkultury. Jej wyznacznikiem uczyni doświadczenie nowego, szybszego sposobu przepływu informacji i towarów. Poetyka dzieła nie zostanie jednak naruszona/zmieniona. Podobnie jak historyczno- i krytycznoliteracka hierarchia ustanawiająca ramy kultury i w ironiczny sposób wartościująca kolejne lektury Ugrešić. Autorka-czytelniczka, która chce zrozumieć innych czytelników wielokrotnie zmieni paradygmat opisywanej przez siebie kultury. Rozpatrując relacje między autorem, dziełem i odbiorcą, ustali kulturę karaoke. Tej nie da się jednak oznaczyć jako literatura/kultura transnarodowa. W ten sam sposób nie można też określić literatury tworzonej przez Ugrešić. Rozpoznania poczynione w tekście pokazują, że w przypadku twórczości Ugrešić zamiast prefiksu «trans» powinno się używać określenia «spoza». To zaś odnieść należy do kondycji pisarki. Kwalifikacja «spoza» wydaje się adekwatna dla określenia miejsca, z którego obserwuje i pisze autorka, nie dla formy jej literackiego dorobku.

t r a n s k u l t u r o w o ś ć
gatunek

bestseller

U G R E Š I Ć

NOTA O AUTORZE:

Maciej Duda – doktor nauk humanistycznych, związany z Poznaniem i Szczecinem, trener, wykładowca (m.in. Gender Studies UAM, Podyplomowe studium Gender mainstreaming przy IBL PAN). Autor książki *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska* (2013), współredaktor trzech tomów raportu *Gender w podręcznikach* (2015). Stypendysta Narodowego Centrum Nauki (Fuga 3). Obecnie prowadzi projekt badawczy pt. *Publicystyczna i prozatorska działalność mężczyzn na rzecz polskich ruchów emancypacyjnych i feministycznych w latach 1842- 1939*.