

Słownik zapomnianego świata.

O *Amerykańskim fikcjonarzu* Dubravki Ugrešić

„Te fragmenty wsparłem o moje ruiny (...).”
T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*¹

„Twoje teksty są bardzo smutne: jakby mówiły o kimś, kto znalazł się w pustym domu i powoli, trochę jak nieobecny, ustawia w nim rzeczy” powiedział o autorce Henk Figuee, przyjaciel i redaktor jej holenderskich książek².

Ten krótki cytat odsyła do kilku pojęć: „smutku”, „pustki”, „domu” i „ustawiania”. Gdybym dodała jeszcze kilka, od razu zarysowałyby się szkielet budowli, jaką jest dla mnie omawiany utwór. Wyłoniłyby się wszystkie fundamenty, stanowiące podstawę świata i obrazowości kobiety, która go napisała. Bo mam wrażenie, że Figuee ujmuje tę diagnozę metaforą Ugrešić, językiem jej wrażliwości, odczuwania siebie.

„W mojej pamięci zagnieździły się wirusy. Nagle błyska mi w głowie ten czy ów fragment. *U dzikusa luk i strzały, chciałby dużo mięsa zjeść, niech nam żyje kraj nasz cały, nasza praca, miasto, wieś.* Parę wersów z socjalistycznego elementarza – które jako jeden ze stu pomieszanych kluczy miałyby mi otworzyć jakieś drzwi, doprowadzić do odpowiedzi na zadawane sobie pytania – nagle kończy się hasłem: *Frodo lives!*” (s. 170).

A zatem nieporządek i chaos, brak kontroli i zagubienie, wreszcie pamięć i szukanie – oto kolejna porcja ważnych słów. O czym w takim razie jest *Amerykański fikcjonarz*? Tytuł nieco zwodzi, bo niezupełnie i nie przede

¹ T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz [w:] idem, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 131.

² D. Ugrešić, *Amerykański fikcjonarz*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Wołowiec 2001, s. 8. Wszystkie następujące cytaty pochodzą z tego wydania, dalej podaję więc tylko numery stron.

wszystkim o Ameryce jest to książka. I dlaczego „fikcjonarz”? „F” w miejsce „d”, *fictionary* zamiast *dictionary*: anegdota o zwykłej literówce czy stan umysłu?

Stawiam tezę, że jednak to drugie, że chodzi tu przede wszystkim o obraz przemieszczonej percepcji, która rozpoznaje się jedynie w wygnańskim Nigdzie, i o rekonstrukcję osobistej historii, na której osiadło zło wojny, niszcząc spajające tło świadomości. Autorka opowiada o zagubionej tożsamości i o zrujnowanej przeszłości, która tę tożsamość konstituowała. Podejmuje próbę jej odnalezienia według współrzędnych: Zagrzeb–Amsterdam–Middletown–Nowy Jork oraz próbę pozbierania rozsypanych słów i rozsypanych światów po to, by elementom rzeczywistości nadać nowe imiona, by poskładać je we własny mikrokosmos, by się nie rozprzeczły. „Świat jest kruchy i ja się boję” (s. 12) – dopowiada Dubravka Ugrešić słowami swego studenta.

Utwór zbudowany jest na zasadzie prywatnego słownika bez reguł, bez porządku alfabetycznego, swoistego dykcjonarza czy raczej „fikcjonarza”, bo więcej w nim poczucia fikcji i znikomości istnienia niż wiary, że opisywane sytuacje naprawdę się zdarzyły. Tworzą go subiektywne hasła będące odbiciem doświadczeń chorwackiej pisarki, jej oglądu rzeczywistości w kraju ogarniętym wojną oraz „w kraju po tamtej stronie lustra, w Ameryce” (s. 11). Poszczególne hasła-rozdziały nie układają się w ciąg linearny, czym sprzeniewierzają się retoryczności prezentacji, ale jednocześnie zyskują walor odrębności i nieskończoności, otwarcia, zaledwie próby wtłoczenia różnorodności myśli i skojarzeń w leksykalne ramy.

W *Ruinach pamięci* Eugenio Donato snuje taką oto refleksję:

„Świadomość (...) nie jest sama w sobie ciągła ani w czasie, ani w przestrzeni. Przeszłość jednostki nie daje się pojmować jako obecność prosta, bezpośrednia, przezro-

czysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazywać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszynerii konstrukcji językowych i przedstawień [*representations*]”³.

Dalej zaś następuje:

„Pamięć nie jest zwyczajną przeszłością, którą można powołać do istnienia aktem woli, ani też jej przedmioty nie są pospolitymi przedmiotami, których tożsamość daje się ustalić percepcyjnie. Aby mogły stać się obiektami zwyczajnej percepcji, należy je zrekonstruować (...)”⁴.

I taki trud rekonstrukcji pamięci, ale też rekonstrukcji rzeczywistości, teraźniejszości, podejmuje autorka „fikcjonarza”. Przywołuje więc rozmaite myśli i wspomnienia, aby rozwiać lęk przed nicością, samozapomnieniem. Okrucami usiłuje się opowiedzieć i w nich rozpoznać. Działanie to bardzo zbliża jej fragmentaryczną, nieco dziennikową i intymną prozę do eseju, gdyż swoje duchowe poszukiwania i próby zamyka w formę niby-słownikowych haseł, takich jak: FICTIONARY, MANUAL, YUGO-AMERICANA, MELANCHOLY, BAGEL, DREAMERS, AMNESIA, LIVE VEST, nadając im przez to surowość formalną, o której mówi Walter Hilsbecher w *Eseju o eseju*⁵.

„Bo i to należy do właściwości eseju: że eseista może obracać swój temat na wszystkie sposoby, że nie musi rozwijać go w linii prostej, że oświetla go ze wszystkich stron, trzyma w świetle i pod światło, że stawia go pod znakiem zapytania – i że nie omija przy tym samego siebie”⁶.

Dla Jeana-Louisa Galaya jest to z kolei pewna „solidarność (...) rozmaitych części”⁷, z których każda wskazuje na relacje z innymi częściami,

³ E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, tłum. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 319–320.

⁴ Ibidem, s. 320.

⁵ W. Hilsbecher, *Esej o eseju* [w:] *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 130–131.

⁶ Ibidem, s. 135.

⁷ J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 384.

stanowi jeden z wielu podobnych kluczy do wewnętrznej prawdy autorki, ale żadna nie jest kluczem właściwym i ostatecznym. Każda też ukazuje się jedynie „jako szczęśliwy przypadek w nieustannej dynamice umysłu”⁸.

Poszczególne hasła-eseje rządzą się własnymi prawami, własną logiką zawartej w nich treści. Trudno byłoby tam znaleźć jakąś nadrzędną zasadę porządkującą, kierującą tokiem myśli. Jedyłą osią jest słowo, które otwiera przestrzeń subiektywnych znaczeń i skojarzeń. Efektem natomiast – bałkański kocioł amerykańskiej sałatki, w której reminiscencje mieszają się z krytycznymi uwagami, fragmentami listów, relacjami ze spotkań i rozmów, smaku zaś dodają metatekstowy dressing oraz pisarska wyobraźnia, która od czasu do czasu zabiera czytelnika gdzieś na granicę jawy i snu.

Słownik to według Ugrešić „zapowiedź chaosu zapomnienia”:

„Myślę, że coraz częstsze występowanie formy słownika – który wyszedł ze swych lingwistycznych ram i przeniósł się do literatury – w czasach postmodernizmu nie jest spowodowane nostalgią, jak by się wydawało na pierwszy rzut oka. Uprawianie tego gatunku bardziej przypomina starania ludzi dotkniętych chorobą Alzheimera, by przy pomocy papierków, nalepek, notatek orientować się w otaczającym świecie, dopóki oni sami (a może i świat?) nie utoną w całkowitym zapomnieniu” (s. 12).

Forma ta jest więc jej osobistą walką z poczuciem nieistnienia, o którym tak często wspomina, rodzajem organizera, do którego przyznaje, że ma słabość. ORGANIZER to także jedno z haseł, gdzie porządku akapitów dodatkowo strzegą cyfry – oddziały cichej likwidacji chaosu. Ugrešić nie upatruje w zapominaniu możliwości odzyskania utraconej wewnętrznej równowagi, powrotu do siebie⁹. Proces ten waloryzuje jednoznacznie negatywnie, właśnie jako coś, co od „sobości” oddala, co ją zaciera. Dlatego dąży do przywołania przeszłości. Czuje, że tworzy z nią jedno.

⁸ Ibidem, s. 379.

⁹ Zob. B. Skarga, *Tożsamość ja i pamięć* [w:] „Znak” 1995, nr 480 (5), s. 9.

„Nie wiem, gdzie jest mój dawny, a gdzie przyszły dom, nie wiem, czy mam dach nad głową, nie wiem, co począć ze swoim dzieciństwem, co ze swoimi pochodzeniami, ze swoimi językami, nie wiem, co z chorwackim, a co z serbskim, co ze słoweńskim i co z macedońskim, nie wiem, co począć z sierpem i młotem, co ze starym, a co z nowym herbem, co z żółtą gwiazdą, nie wiem, co z moimi zmarłymi i co z żyjącymi, co z przeszłością i co z przyszłością... nie wiem” (s. 28).

Po to jest organizator, po to są jego chłodne, gładkie, śliskie przegródki, gładkie ramy tysiąca słów, w które co kilka stron upycha swoją niewiedzę, udrękę i rozpacz. Łagodzi tym wewnętrzny koszmar i nadaje mu jednostajny rytm, sprowadza jawę do zrozumiałego języka policjantki Jones (s. 151), tworzy protokół, łączy epizody w prywatny *report*. Jest w tym spora selekcja, ale tak właśnie działa pamięć, tak też odbierany jest świat – wybiórczo i w szczegółach, niby przez dziurę w *baglu*:

„Zainstalowana w preclu jak mysz w serze, obserwuję świat” (s. 163). Bo „całość jest za wielka, pod względem optycznym niestrawna, nie mieści się w oku, nie dociera do mózgu” (s. 162–163).

Dlatego wybór pada na detal, hasło, wyraz, fragment: przedsięwzięcie do całości.

Bycie wygnańcem, bycie cudzoziemcem znikąd i zewsząd stwarza niewątpliwie poczucie odrealnienia i uwięzienia, niby skamienienia na jakimś brzegu czasu:

„Mnie samej wydaje się przez chwilę, że wpływam w trójkąt bermudzki czasu, w magnetytowe zapomnienie, i nie wiem, gdzie jestem: w jakiejś swojej przyszłości czy w jakiejś swojej przeszłości. Bo rzeczywistości na pewno już nie ma” (s. 64).

W przypadku *Amerykańskiego fikcjonarza* i Dubravki Ugrešić trafne jest porównanie do klepsydry: dwóch naczyń połączonych, z których jednym byłyby Bałkany, a drugim Ameryka, świadomość autorki, niczym ziarnko piasku, tkwiłaby zaś dokładnie pośrodku, w przewężeniu, w kanali-

ku, w beczasie, w próżni, w szarej strefie zapomnienia, skąd dobrze widać oba nieba.

„Czuję (...), że wszystko na tym świecie się łączy. Nawet najdalsze światy są połączone ukrytymi nićmi” (s. 151). I konsekwentnie odnajduje lub stwarza te nici, po których ułamki rzeczywistości bałkańskiej przetaczają się do rzeczywistości amerykańskiej, a rozpoznawanie ich odbywa się jednocześnie. Niemal w każdym haśle pojawiają się tego typu współbrzmienia, które bardzo adekwatnie wyrażają rozbitcie myśli, lecz owa polifonia, jednocześnie zmartwychwstawanie obu światów, nie jest wartościowana pozytywnie. Pokazuje bowiem dodatkowe pomieszczenie i uwikłania, z którymi chce walczyć świadomość autorki:

„Mam podwojoną osobowość, wszystko widzę podwójnie, jestem domem zamieszkiwanym przez równoległe światy, w mojej głowie wszystko istnieje symultanicznie. Patrzę na amerykańską flagę i nagle zamiast białych gwiazdek widzę czerwone sierpiki i młoteczki. Oglądam w telewizorze reklamę koralu, to mnie najbardziej uspokaja, i w miejscu, gdzie powinien się znajdować sznur pereł za jedyne sześćdziesiąt pięć dolarów – widzę poderżnięte gardło. Spaceruję Piątą Aleją i nagle wieżowce walą się jak domki z kart... W mojej głowie wszystko jest przemieszane, wszystko istnieje jednocześnie, nic nie jest jednoznaczne i stabilne, ani kraje, ani granice, ani ludzie, ani domy” (s. 42).

Ugrešić często powtarza słowa o swojej schizofreniczności, o jednoczesnym byciu po obu stronach. W jej tekście można nawet dokładnie wskazać tę grę luster, korespondencję naczyń połączonych, którą dałoby się zorganizować wokół pojęć „tu” i „tam”, uwzględniając oczywiście perspektywę amerykańską. Zmiana przestrzeni to jednocześnie zmiana kontekstu. Przechodzenie od opisu doświadczeń do świata wspomnień nadaje teraźniejszości inny wymiar. Po jednej stronie mamy więc padający śnieg (tu), po drugiej – spadające bomby (tam). Tu skwierczą fajerwerki, tam rozrywają się

granaty i błyskają noże. Zapłakani uczestnicy amerykańskich konkursów odbijają w sobie obrazy masakry i płaczących nad zmarłymi.

„Ciałami ludzkimi użyźnia się tam ziemię, karmi się nim kury i świny, ciałami napętnia się jamy, aby któregoś dnia znowu mogło wykiełkować czarne, grube ziarno zła” (s. 93). Tymczasem „panamerykańskie ciało przypomina niemowlę, które przyjmuje pokarm, czka, robi kupkę, siusia, robi pierwsze kroki – a przy tym spotyka się z pełną zachwyty aprobatą otoczenia” (s. 90).

Tak widzi to pisarka i z goryczą wymierza ostrze krytyki w zachodnie cywilizacje. Oskarża je o obojętność, o ignorancję, o przymykanie oczu na wielkie zło, które trawi nie tak znowu odległe narody i ich kulturę. Oskarża Amerykę, Europę Zachodnią, a przede wszystkim ich media, które z krwawej rzeczywistości tworzą grę komputerową, plac zabaw, jawną groźbę zamieniają w senną marę, nierzeczywistość, niebyt.

Ale mimo to:

„Uchwycona w przygodnym błysku dwóch kultur – jednej, która nic przetwarza w real thing, i drugiej, która real thing przetwarza w nic; jednej, która stawia na życie, i drugiej, która przywołuje śmierć; jednej, która z nonsensu tworzy swoją historię, i drugiej, która swoją historię przemienia w nonsens; jednej, która dla zwykłej butelki wznosi świątynie, i drugiej, która swoje świątynie rozbija jak szkło; jednej, która propaguje przyszłość, i drugiej, która zwraca się ku przeszłości; jednej, która macha czerwienią i bielą, i drugiej, która wszystko spowija w czerń; jednej, która przemawia za międzynarodowym braterstwem na zasadzie słodkiego płynu, i drugiej, która propaguje braterstwo na zasadzie krwi – skłaniam się ku tej pierwszej” (s. 154).

Wyjałowienie ziemi, z której przybywa, jest dla niej znacznie bardziej odczuwalne i zatrważające. To tam widzi europejskie jądro ciemności i w

tamtym kierunku krzyczy swoje: „Groza! Groza!”¹⁰, czego echa sływać w każdym rozdziale. Uwiad uczuć, ich martwota, to paradoksalnie eksplozja namiętności, jednak namiętność ta wyraża się w jakimś szaleńczym tańcu katów-nożowników, którymi, niczym marionetkami, kierują nieznane siły. Dlatego woli tę pierwszą kulturę, poddaną jaśniejszym demonom, i dlatego też właściwy tej pisarce ironiczny pazur nie daje tu o sobie znać zbyt boleśnie. Nie oznacza to jednak pełnej akceptacji, lecz zaledwie wybór lepszego schronu, opowiedzenie się za bezpieczeństwem, życiem, tworzeniem, porządkiem, choćby to były wartości beznamiętne, plastikowe, naznaczone procesem „traszycacji”.

Cytowany już przeze mnie Walter Hilsbecher pisze o fragmentarystach jako o tych, którzy choć pragną formy, nie mogą jej uzyskać, bo życie wytrąca im pióro z ręki swoją nadmierną problematycznością¹¹. Kanalik klepsydry to stan tranzytu, bezpieczna otchłań, przestrzeń emocjonalnie aseptyczna (s. 176), a zatem wolność dla literatury – jedynej ojczyzny pisarza. Nie chroni on jednak przed zwątpieniem, przerażeniem, melancholią czy zapomnieniem, podobnie jak nie chronią przed tym przegródki organizera i hasła słownikowe.

„Ich proza tka swoje wzory i jednocześnie rozkłada się, zatracą, podążając dalej, naprzód i wstecz, wirując, stając się łupem czasu, któremu oddaje się – otwarciej niż inne dzieła prozą, bardziej wymagająco i zarazem pokorniej – poszarpaną nietrwałością”¹².

Stąd potrzeba odbijania w sobie refleksji, wrażeń, wspomnień, wypróbowywania ich w różnych zestawieniach, zmieniających się kontekstach.

Każde z haseł jest jednocześnie inne i zbliżone swoją treścią do pozostałych, w każdym tkwi podobny załączek, który jednak nigdzie w pełni nie

¹⁰ Słowa Kurtza – bohatera *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Cyt. za: W. Rulewicz, *Wstęp* [w:] T.S. Eliot, op. cit., s. LXVI.

¹¹ W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie* [w:] op. cit., s. 154–155.

¹² Ibidem, s. 155.

ożywa. Coś hamuje jego wzrost. Jean-Louis Galay mówi, że we fragmencie nie ma „ruchu”, wznoszenia się ku finalności jakiegoś sensu¹³. Rządzi nim zatem swoista konwulsyjność obrazów i myśli, a cały wysiłek pisarza, by to rozplanować, ustawić, jest co najwyżej „komedią uporządkowania”¹⁴, z której Ugrešić doskonale zdaje sobie sprawę:

„Wojna to piekło, ma tysiąc twarzy, które nakładają się na siebie jak na podwójnych fotografiach. Ja, która jeszcze uważam się za pisarkę nie potrafię uchwycić wszystkich ich grymasów. W tej ciasnej przestrzeni mieszają się wszelkie odcienie rzeczywistości, może właśnie dlatego tak trudno jest przetrwać. I może właśnie dlatego każda próba przeniesienia rzeczywistości na papier kończy się dla pisarza klęską” (s. 190).

Również dla słów szuka jednej arterii, formy pojemnej, ale dającej wiele możliwości. Na tyle elastycznej, by można było sukcesywnie budować jej kształt, dodając wciąż nowe elementy, nowe odcienie rzeczywistości, jednak bez obawy, że zatraci ona swoją jedność, niczego wcześniej nie wyjaśniając. Szuka tej formy, lecz... chyba nie do końca w nią wierzy.

Bardzo trafna wydaje się w tym miejscu refleksja Hilsbechera:

„Czasami marzy mi się, żeby z przedziwa haseł, jakie podszeptują dni i noce, kiedy człowiek przeżywa świadomie, kiedy myśli, dziwi się, łamie sobie głowę i pyta, żeby z haseł takich jak przygoda, labirynt, chaos, wygnanie, rozsądek lub ból, sen, próg, czas czy pustynia wywieść małe eseje; potraktowane potem jako całość byłyby one na pewno czymś więcej niż tylko barwnie ułożoną mozaiką. Wyobrażam je sobie jako widoczne wyspy niewidocznego kontynentu, albo jeszcze lepiej: jako cząstki elementarne ruchomego wzoru, który orientuje się wedle nieuchwytnego magnetycznego środka. A ten środek byłby punktem, w którym tajemnica ludzkiego JA zbiega się z tajemnicą świata. Byłoby dość miejsca między poszczególnymi esejami (...) na dalsze życie myśli, na swobodne oddychanie ducha, ale też przebiegałoby między nimi mnóstwo nici i tropów – dość możliwości porozumienia, żeby całość się nie rozpierzchła”¹⁵.

¹³ J.-L. Galay, op. cit., s. 368.

¹⁴ Ibidem, s. 377.

¹⁵ W. Hilsbecher, *Esej o eseju*, [w:] op. cit., s. 134–135.

Myśl ta wyraża pragnienie istnienia jakiegoś metafizycznego spoiwa czy mechanizmu, który by tę grę fragmentów, odłamków, znaleźsk w tajemniczy sposób łączył i nadawał jej moc sensotwórczą, a może nawet – wybawiającą. Spoiwa, które nie unieruchamiałyby przepływu wrażeń i doświadczeń na linii dzieło – czytelnik.

Jednak to, co dla Hilsbechera jest mimo wszystko tylko marzeniem, dla Galaya jest już niepodważalną prawdą tekstu fragmentarycznego:

„Autor, który ofiarowuje publiczności tego typu twory, daje świadectwo prawie nieskończonej wiary w samego siebie, w tożsamość swego umysłu (...). Ponieważ żywi przekonanie, że wszystkie te niewielkie (heterogeniczne) wytwory »z niego się biorą« – z umysłu zarazem jednolitego i niepowtarzalnego – sądzi też, iż złożą się na coś innego niż przypadkowe zestawienie dowolnych tekstów”¹⁶.

A zatem tym, co przenika i łączy poszczególne elementy, byłaby świadomość pisarza, zaufanie do tożsamości jego umysłu. I na tym mogłabym zakończyć niniejszy artykuł, który właśnie teraz załśniłby mi śliczną i optymistyczną, plastikową puentą. Mimo to nie kończę, bo nie przekonuje mnie ten domek z kart, ten pseudosłownik, w którym z założenia miało się coś wyklarować, wyjaśnić. Nawet sto kluczy nie daje jednego właściwego klucza. Spoiwo jest bezużyteczne, w świadomości zagnieździł się przecież wirus:

„*Path not found. Sorry...* Z ekranu mojej pamięci odrywają się obrazy, fragmenty, zdania, słowa, dzielą się na części, na sylaby, na litery, które jak martwe muchy spadają na dno, zamieniają się w ciemny osad” (s. 171).

Ugreścić nie ma do siebie zaufania, o jakim pisze Galay – nie jest w stanie poskładać swoich słów, swoich światów, i żadna forma nie jest dobra. Jugosławia się podzieliła, pękła jak tafla lodu, dla autorki – zatonała niczym Atlantyda i już nic jej nie wyłowi. Można jedynie szukać jej pojedynczych

¹⁶ J.-L. Galay, op. cit., s. 396.

śladów ukrytych w oceanie pamięci albo zajrzeć do jakiegoś „fikcjonarza”, w którym zapewne istnieje, lecz wyłącznie jako hasło. Swoją wrażliwością wydmuchuje więc piasek z wydobytych skarbów i za każdym razem zastanawia się, czy to nie ten właściwy, najcenniejszy. Ale na ekranie jej wewnętrznego monitora przy każdym hasle ten sam nieznośny komunikat: *Path not found. Sorry...*